

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
PROGRAMA DE DOCTORADO: 230 B HISTORIA DEL ARTE



FUNDAMENTOS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE
CLARENCE BROWN: INICIOS Y CONSOLIDACIÓN ESTILÍSTICA
EN EL CONTEXTO DEL CINE CLÁSICO NORTEAMERICANO
ENTRE LOS AÑOS 1915-1925

VOLUMEN I

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

CARMEN GUIRALT GOMAR

DIRIGIDA POR:

DR. CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

VALENCIA, 2012

*A Kevin Brownlow, por su inestimable ayuda
en mil y una cuestiones de esta investigación.*

*A mi familia: a mis padres, Víctor y Carmen,
a mi hermana María José y a mis tíos, Amparo y José Luis,
sin cuyo inmenso apoyo económico y moral este proyecto
nunca habría podido realizarse.*



Fotografia publicitaria de Clarence Brown (c. 1928).

“El elemento 'artístico' de las películas reprocha a los productores el ser demasiado comerciales. Y los productores, que son hombres de negocios, se oponen a las extravagancias de lo 'artístico'. En realidad, son de igual importancia. Ninguno vale nada sin el otro”.*

–*Clarence Brown*

“Puse todo lo que tenía en *Winstanley*. Pero ahora, veinticinco años más tarde, es difícil para mí mirarla. (...) Consigo mucho más de un solo golpe viendo las películas de otras personas, como Clarence Brown, a quien admiro, donde no puedo hacer nada excepto destacar cómo fue realizada la película; y donde sólo puedo deleitarme con sus tremendas habilidades técnicas y artísticas. No puedo hacer eso con mis propias películas. Y estoy seguro de que ésa debe ser una de las razones por las que he acabado siendo historiador de cine y no director”.**

–*Kevin Brownlow*

* “The 'artistic' element of the movies rails at the producers because they are too commercial. And the producers, who are business men, fight back at the extravagances of the 'artistic.' As a matter of truth, they are of equal importance. Neither one is worth anything without the other.” (Entrevista a Clarence Brown para *Motion Picture Classic* realizada en 1927 en los estudios MGM durante el rodaje de *The Trail of '98* (1928); Dorothy Manners, 1928, 78).

** “I put everything I had into *Winstanley*. But now, twenty-five years later, it's difficult for me to look at it. (...) I get much more of a kick seeing films by other people, like Clarence Brown, who I admire, where I know nothing but the headlines of how the picture was made; and where I can just revel in its tremendous technical and artistic skill. I can't do that with my own films. And I'm sure that must be one of the reasons I ended up as a film historian and not as a film director.” (Entrevista a Kevin Brownlow con motivo de sus propios films, realizada el 15 de enero de 1999 en las oficinas londinenses de Photoplay Productions Ltd.: John C. Tibbetts, 2000, 251).

AGRADECIMIENTOS

A finales de 2008, cuando pensábamos que esta Tesis Doctoral estaba próxima a su conclusión tuvo lugar un hecho que la alteró considerablemente. Todo lo que sucedió después vino motivado por el hallazgo fortuito de un documento.

Éste consistía en un artículo-entrevista al mentor de Clarence Brown, el realizador francés Maurice Tourneur, estaba fechado el 3 de julio de 1915 y procedía de *New York Clipper*.¹ En él se decía que Tourneur estaba realizando *The Cub* (1915), se resumía su carrera en Norteamérica y se citaban los largometrajes que había realizado hasta la fecha en tierras estadounidenses, entre los que se mencionaba *Trilby* (1915). ¿Podía ser eso cierto? ¿Era posible que ese documento contemporáneo estuviese equivocado? Ciertamente, no. Sin embargo, todas las filmografías existentes de Maurice Tourneur, prácticamente sin excepción, emplazaban ambos títulos cronológicamente al revés. Es decir, situaban *The Cub* como una producción anterior a *Trilby*. ¿Estaban, pues, todas las fuentes bibliográficas consultadas equivocadas? Esto tampoco parecía probable. La importancia de estos hechos con relación a nuestra investigación sobre Clarence Brown era enorme, pues el director había mencionado claramente *The Cub* como su primera incursión en la industria cinematográfica en una entrevista con Kevin Brownlow. No obstante, en otras entrevistas también había señalado su participación en *Trilby* y a veces incluso como su debut. Innegablemente, todo el asunto era un completo desorden.

No pudimos encontrar ningún otro documento contemporáneo que confirmase o desmintiese la información del artículo de *New York Clipper* (en aquella época los maravillosos ejemplares de *Moving Picture World*, *Photoplay*, *Motion Picture Classic*, etc., que más tarde aparecerían escaneados en la *web*, no estaban disponibles; y los periódicos con base de datos, como el *New York Times* y *Los Angeles Times*, nada decían al respecto). Pero al mismo tiempo esclarecer el problema se imponía como una necesidad de primer orden para nuestra investigación. Se nos ocurrió que si alguien podía ayudarnos ése era sin duda Kevin Brownlow.

Ahora bien, ¿cómo contactar con el historiador? Sinceramente, no teníamos ni idea de cómo llegar hasta él. Por supuesto, su dirección no estaba en la *web*. Escribimos entonces un correo electrónico a Photoplay Productions, Ltd., la productora dedicada a

¹ “Maurice Tourneur Voices a Few Opinions”, *New York Clipper*, 3 de julio de 1915.

la preservación y restauración de la cinematografía “silente”, que Brownlow dirige junto con Patrick Stanbury, y le planteamos una pregunta “sencilla”: “¿Cuál había sido la primera intervención de Clarence Brown en la industria cinematográfica, *Trilby* o *The Cub*?”. Sin embargo, nuestras esperanzas de que le remitiesen nuestro correo eran escasas, pues eran tantas las veces que nuestras cartas a diferentes organismos habían quedado sin respuesta... Sin ánimo de nombrar a ninguna institución en particular, hemos de decir que esas cartas que con tanta frecuencia fueron ignoradas o se perdieron por el camino mayoritariamente habían sido remitidas a organismos españoles. Pero en el extranjero, es verdad, las cosas funcionan de otra manera y The University of Tennessee, Knoxville, TN (USA), de la que más hacia delante hablaremos, ya nos lo había demostrado.

En cualquier caso, la posibilidad de que el propio Kevin Brownlow nos contestase la contemplábamos como remota. Y, para nuestra absoluta sorpresa, la respuesta no se hizo esperar –llegó al día siguiente. En su contestación el historiador no sólo se ofrecía a prestarnos toda la ayuda que pudiéramos necesitar en nuestra Tesis, algo de por sí estupendo, y desde luego mucho más de lo que esperábamos, sino que además conocía de nuestra investigación sobre Clarence Brown. La Dra. Gwenda Young, que desde 2000 está escribiendo la biografía de Clarence Brown desde Irlanda y con quien habíamos contactado en 2005, le había hablado de nuestra Tesis Doctoral sobre el director. Era como si Brownlow en cierto modo hubiera estado esperando a que nos pusiéramos en contacto con él... Todo parecía increíble. Pero más increíble fue lo que sucedió después.

La pregunta inicialmente planteada –“¿*Trilby* o *The Cub*?”– de pronto se convirtió en “irrisoria” y ése fue el comienzo de una abultada correspondencia que ha comprendido nada menos que tres años y alrededor de 150 cartas y correos electrónicos.² Dicho de otro modo: la Tesis cambió. Dio un vuelco sin precedentes. De hecho, tuvo que volver a rescribirse íntegramente –de ahí que tardáramos tres años más en finalizarla. Decir que la Tesis subió de nivel y aumento considerablemente su calidad se queda corto. Nuestra deuda con Kevin Brownlow es inmensa. Es tal, que describir su ayuda en unos pocos párrafos de esta sección casi parece desmerecerla. Él nos ha prestado prácticamente todo lo que se le ha ocurrido que podía sernos de ayuda desde su

² Dicha correspondencia es tan copiosa que en el apartado «Fuentes documentales», sec. «Bibliografía», tan solo hemos hecho constar la estrictamente citada de manera directa, con objeto de no abultar el texto.

prestigiosa y reconocida colección particular: The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Pero preferimos ir por partes.

Como hemos dicho, el hallazgo del artículo del *New York Clipper* fue casual –e increíblemente afortunado, puesto que de lo contrario igual nunca hubiéramos contactado con el historiador. Cuando lo encontramos, en realidad, esa parte de la Tesis ya la dábamos por finalizada. Y para ser exactos en esos momentos nos hallábamos justo a mitad del análisis de *Smouldering Fires* (1925), película que habíamos escogido como ejemplo filmico representativo a analizar del segundo periodo estilístico de la carrera de Clarence Brown.

Al margen de nuestra correspondencia con el historiador sobre cuál había sido la primera contribución de Clarence Brown al medio filmico –*Trilby* o *The Cub*–, fue Brownlow quien advirtió y nos alertó de que la copia de *Smouldering Fires* que estábamos analizando no era la original estrenada en su día en Norteamérica, sino un negativo secundario o copia de seguridad montado para la exhibición del film en el extranjero que, como era costumbre en la época, estaba constituido por descartes y tomas de reserva, y el cual, por lo tanto, no presentaba ni las tomas definitivas con las interpretaciones dadas por buenas por el director, ni el montaje final, ni los títulos de crédito completos y poseía, en cambio, muchas deficiencias. La película original estadounidense de *Smouldering Fires* en 35 mm. se ha perdido, pero Brownlow nos informó de que él poseía en su colección particular la versión más cercana a ésta: un duplicado exacto en 16 mm. del original norteamericano que él había localizado poco después de 1959 en una granja de avestruces cerca de Johannesburgo, Sudáfrica. Cuando de forma espontánea se ofreció a proporcionarnos una copia en VHS de esta versión no podíamos creerlo. Pero, cuando llegó la cinta, menos aún creímos lo que vimos: la imagen, pese a ser una reducción en 16 mm., era excelente, nítida, la mayor parte de la película fotografiada con una asombrosa profundidad de campo –algo absolutamente imposible de distinguir en la copia extranjera que habíamos estado estudiando. Y no sólo eso, su copia, duplicado reducido de la original, albergaba, en consecuencia, su paleta cromática al completo: ámbar, rosa, rojo, rojo profundo, azul, etc. De otro lado, como sospechábamos, la copia que nosotros poseíamos, aparte de su pésima calidad de visionado, acusaba la ausencia de planos y no sólo en los títulos de crédito.

Todo lo que habíamos hecho hasta la fecha era incorrecto; todo debía ser reescrito; el análisis de *Smouldering Fires* debía volver a comenzarse desde cero.

A Kevin Brownlow le estamos profundamente agradecidos por ésta y muchas otras razones. Con respecto al caso específico de *Smouldering Fires*, de no haber sido por él habríamos incurrido en el mismo error que todos los historiadores precedentes, quienes, sin saberlo, siempre han analizado el film a partir de ese segundo negativo ensamblado para el mercado extranjero, por la sencilla razón de que es la única versión que se ha comercializado tanto en VHS como en DVD.

Como el lector tendrá oportunidad de comprobar durante el transcurso de esta Tesis Doctoral, el historiador además contestó pacientemente a un sinfín de cuestiones que le hicimos sobre las copias y versiones existentes –tanto de *Smouldering Fires* como de otras películas de Clarence Brown– y en ocasiones él mismo se puso en contacto con distintas instituciones a fin de poder respondernos.

Sin embargo, su extraordinaria ayuda continuó a lo largo de los años. Como hemos dicho, él nos ha prestado de forma espontánea y gratuita, haciéndose cargo siempre del importe de las fotocopias y gastos de envío, prácticamente todo material documental procedente de su colección particular que pensó que podía contribuir a nuestro estudio: manuscritos no publicados escritos por él, numerosos artículos contemporáneos a los films, cartas personales dirigidas a él por parte de colaboradores de Clarence Brown, sus fichas técnicas de las películas, fotografías de los films que le fueron entregadas personalmente por el cineasta, textos de carácter bibliográfico, etc. Pero, lo más importante, nos proporcionó las transcripciones mecanografiadas de las entrevistas inéditas que él mismo formuló a Clarence Brown desde 1965 a 1969 –tres en total. Estas entrevistas, nunca publicadas, dieron otro vuelco capital a nuestra investigación, pues en ellas se contenía información privilegiada y excepcional que, otra vez, afectaba irremediabilmente al resto de capítulos y apartados de la Tesis.

Así pues, todo debía ser rescrito de nuevo. Conocíamos ahora, gracias a este material, datos y cuestiones que ojalá hubiéramos tenido en su momento. Y, ni que decir tiene, en estas entrevistas se arrojaba luz a la incógnita de cuál había sido la primera intervención de Clarence Brown en el oficio cinematográfico. Aunque, para entonces, dicho dilema que en su día nos había parecido trascendental, en comparación ya casi parecía anecdótico.

Desde luego, esta Tesis no habría sido la misma sin la impresionante ayuda de Kevin Brownlow. De no haber sido por él, como en el caso de *Smouldering Fires*, habríamos incurrido en cuantiosos errores. Él volvió a alertarnos, por ejemplo, de la existencia fragmentaria de *The Acquittal* (1923), película de Clarence Brown que se

conserva parcialmente en la Library of Congress, Washington, D.C. y que creíamos perdida.³ Y, asimismo, identificó la procedencia de nuestra copia de *The Signal Tower* (1924). Cada vez que ha viajado al extranjero se ha acordado de nuestra Tesis sobre Clarence Brown, ha preguntado a distintos especialistas e instituciones e incluso ha insistido para que nos atendiesen o respondiesen a nuestras cartas. Y con esto llegamos a otro de los puntos capitales por los que tanto le debemos: él nos facilitó el acceso hasta David Shepard y James Layton, cuyas aportaciones resultaron también sumamente enriquecedoras para nuestra Tesis. Y en agosto de 2011 arregló un almuerzo privado en Londres con Claude Jarman, Jr., para que pudiéramos conocerle y entrevistarle.

Por todo ello, por su inmensa generosidad, por su amabilidad, por sus numerosísimos comentarios y sus siempre valiosos puntos de vista, le damos nuevamente las gracias y le dedicamos esta Tesis Doctoral.

Muchas otras personas e instituciones han contribuido a esta Tesis Doctoral y han ayudado para que hoy se presente bajo la forma en que lo hace.

La realización completa de la misma ha comprendido casi doce años, pues comenzó como investigación a finales del 2000, dando como resultado un Trabajo de Investigación del Tercer Ciclo-Doctorado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, en 2003, y una Memoria de Título Máster, en Historia y Estética de la Cinematografía, por la Universidad de Valladolid, en el mismo año. Así pues, a lo largo de tanto tiempo es fácil olvidar a muchos de los que han prestado su ayuda, y sobre todo a quienes lo hicieron en los comienzos. Por esta causa, y con el fin de que esto no ocurra, procederemos en adelante en orden cronológico en la medida de lo posible.

Antes de eso, sin embargo, queremos destacar el apoyo del director de la Tesis, el Dr. Carlos A. Cuéllar Alejandro, quien ya ejerció la tutela del Trabajo de Investigación que sobre estas líneas hemos referido. Nuestro agradecimiento por numerosos motivos: por haber soportado con infinita paciencia los distintos cambios de enfoque y de estructura, replanteamientos y más replanteamientos y vuelta a comenzar; por sus sugerencias, minuciosas correcciones, lectura y relectura de todos y cada uno de los capítulos; y por habernos dedicado inclusive su tiempo libre, más allá de sus horas

³ Entre otras razones porque no figura en la base de datos de la mencionada institución. *The Acquittal* se encontró en 2002.

lectivas de tutoría en la facultad. Pero especialmente le damos las gracias por aceptar el proyecto y por haber sido el primero en creer que el cine de Clarence Brown merecía ser estudiado, desde España y desde una universidad española, pese a las enormes dificultades que dicha labor obviamente implicaba –y más en los primeros años, cuando nuestro dominio del inglés no era tal cosa y la obtención de la filmografía completa del cineasta parecía una tarea inalcanzable. El estudio del legado cinematográfico de Clarence Brown, nos decían, era inviable desde España; un estudio al que muchos directamente se oponían; y hubo quienes incluso intentaron desalentarnos (ignoramos qué ganaban con ello, pero así fue). Nuestro director, al contrario, siempre nos animó a continuar, sin importarle que la investigación se dilatara en el tiempo más de lo previsto y priorizando en todo momento la calidad por encima de cualquier otro aspecto. Por todo lo expuesto, por su dedicación durante tantos años, por su fe en nosotros y en el proyecto le estamos profundamente agradecidos.

Gracias también a la Dra. Pilar Pedraza Martínez, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, quien aportó valiosos consejos y correcciones al Trabajo de Investigación, formó parte con posterioridad del tribunal ante el cual se defendió y dirigió a su vez la aludida Memoria de Máster en la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid.

Durante los años previos al Trabajo de Investigación y a la Memoria de Máster nos prestó una ayuda especial el crítico de cine Miguel Marías, con quien nos pusimos en contacto en 2001 debido a que él era el responsable del único monográfico publicado sobre Clarence Brown en España.⁴ Le pillamos por sorpresa –habían pasado nueve años desde que él escribiera su artículo sobre el cineasta en 1992– y le entregamos una especie de trabajo embrionario sobre Brown que él tuvo la gentileza de leerse en un tiempo récord y para lo cual empleó cuatro horas seguidas e intensas. En nuestro trabajo nos oponíamos a prácticamente todo lo dicho por él en su artículo y lo desmentíamos ferozmente y con rotundidad. Él no sólo no se molestó, sino que nos lo devolvió al día siguiente con severas críticas, indicaciones bibliográficas y aportaciones de todo tipo, muchas de cuales han sido extremadamente útiles hasta el momento actual. Con posterioridad, Marías nos remitió por correo postal todo el material sobre Clarence

⁴ Miguel Marías, “Clarence Brown. Al servicio de las damas”, *Dirigido por...*, nº 208, diciembre 1992, pp. 56-65.

Brown que halló en su biblioteca personal: secciones de libros con importantes menciones al director, artículos sobre su carrera e incluso entrevistas. También se hizo cargo personalmente del importe de las fotocopias y los gastos de envío. El material, en inglés y francés mayoritariamente, en algunos casos era en extremo recóndito y difícil de encontrar, con documentos que habríamos tardado años en localizar o quizá nunca hubiéramos descubierto. Su ayuda, aparte de ser extremadamente provechosa, fue una de las primeras que recibimos de forma tan generosa y desinteresada, razón por la cual la recordamos con especial afecto y cariño.

También demostró una inusual amabilidad Augusto M. Torres, quien en el mismo año nos envió por correo electrónico como archivos adjuntos todos sus textos publicados sobre Clarence Brown y, asimismo, se ofreció a fotocopiar abundante material relacionado del que disponía. No obstante, para entonces, y en parte gracias a la ayuda prestada por Miguel Marías, los principales artículos sobre Brown ya obraban en nuestro poder.

Igualmente queremos expresar nuestra gratitud a Bsabas A. Bennett, un *fan* de Joan Crawford y autor de una página *web* consagrada a la estrella, que en torno a las mismas fechas nos facilitó desde los Estados Unidos varias copias en formato vídeo del film de Clarence Brown con Joan Crawford *Letty Lynton* (1932), al que entonces era imposible acceder y cuyo visionado constituyó una fuente audiovisual exclusiva para nuestro Trabajo de Investigación y con posterioridad para la Tesis Doctoral.

Del IVAC – La Filmoteca, Generalitat Valenciana, damos las gracias a José Antonio Palao Errando, por sus búsquedas bibliográficas desde la Biblioteca, y a Inmaculada Trull Ortiz, del Archivo Fílmico, por su asistencia desde el principio y a lo largo de los años.

Sin embargo, el auténtico empuje de esta Tesis Doctoral tuvo lugar a partir de finales de 2003, cuando nos pusimos en contacto con la antigua facultad del director, The University of Tennessee, Knoxville, TN (USA), donde Clarence Brown se graduó en 1910 con una doble Licenciatura en Ingeniería Mecánica y Eléctrica. En 1973 el cineasta había donado a la universidad sus recuerdos cinematográficos de su carrera –guiones, fotografías, correspondencia, certificados personales, revistas, premios, placas conmemorativas, *scrapbooks* o álbumes de recortes con el seguimiento crítico pormenorizado de sus películas, etc. Un impresionante depósito documental que en la actualidad se conserva en The University of Tennessee, Special Collections Library,

bajo la denominación genérica de The Clarence Brown Collection. Nuestra deuda con ellos es inmensa, ya que en todo momento se nos permitió el acceso libre y sin ningún tipo de límite ni restricción a los materiales de la colección. La enorme diligencia y amabilidad de su personal hicieron posible que casi creyéramos hallarnos *in situ* en el propio archivo, pues no sólo no fue necesario viajar hasta los Estados Unidos, algo que en nuestro caso era del todo imposible, sino que la descripción minuciosa de su página *web*, donde aparecen cuidadosamente detallados todos los documentos existentes y su colocación exacta, posibilitó que pudiéramos solicitar tantos como pensábamos que podían resultar provechosos para nuestra investigación.

Damos las gracias, por ello, a Anne E. Bridges, quien atendió y respondió a nuestras peticiones durante los primeros años. Y especialmente a William B. Eigelsbach, quien continuó su labor desde 2005 y nos hizo incalculables favores: fotocopió personalmente guiones y abundantes páginas procedentes de los *scrapbooks*, removió y rebuscó en cajas e inspeccionó uno por uno los álbumes de recortes intentando encontrar determinados artículos e información que le habíamos solicitado. Ahora bien, cualquier cosa que podamos decir sobre la asistencia prestada por The University of Tennessee será insuficiente, pues aparte del inmenso valor y utilidad de los materiales suministrados, el acceso a The Clarence Brown Collection fue siempre gratuito, no cobrándonos nunca nada por el préstamo y sorteando los –muy útiles, pero costosos– Servicios de Préstamo Interbibliotecario entre instituciones. La universidad, además, se hizo cargo de todos los gastos económicos, tanto de las numerosísimas fotocopias, como de los abultados envíos postales desde los Estados Unidos.

El apoyo de The University of Tennessee fue inesperado en tales dimensiones y se estableció como uno de los principales alicientes para seguir adelante, sobre todo en los momentos bajos, cuando determinadas circunstancias de índole personal y otras veces relacionadas con el tema estudio y la inaccesibilidad de los films lo hacían parecer imposible.

Al respecto de esto último, desde el primer momento tuvimos claro que el visionado de todas las películas de Clarence Brown (o, en su defecto, del mayor número posible) era imprescindible para asegurar la seriedad del estudio analítico en profundidad que pretendíamos llevar a término. La obtención de los films comprendió cuatro fases esenciales.

Una primera fase se circunscribió al territorio español e implicó los siguientes pasos: el Archivo Fílmico del IVAC – La Filmoteca; video-clubs; compras en las secciones de VHS de grandes superficies comerciales; y varios coleccionistas particulares de Madrid. Gracias esto conseguimos bastantes títulos del cineasta: veintiuno para ser exactos.⁵

Una segunda fase implicó la compra por Internet en páginas *web* estadounidenses del resto de películas de Clarence Brown que nos faltaban y habían sido distribuidas comercialmente en formato VHS: nueve films más.⁶

Simultáneamente a estas dos fases, decidimos suscribirnos a la televisión satélite digital y obtuvimos desde emisiones de Cineclassics y TCM España ocho títulos más.⁷ Junto con *Letty Lynton* (1932), que nos había facilitado Bsabas A. Bennett desde los Estados Unidos, esto daba un total de treinta y nueve films de Clarence Brown que habían sido relativamente fáciles de encontrar. Pero, tras esto, el acceso a las restantes doce películas conservadas de la filmografía de Clarence Brown parecía muy difícil.⁸

Algún tiempo después sobrevino una tercera fase, la cual estuvo motivada por el auge de Internet y del formato DVD, que sustituyó definitivamente al VHS. Comenzaron a proliferar entonces las páginas *web* donde particulares de todas partes del mundo ofrecían a la venta sus productos, bien directamente o a través de subastas *on-*

⁵ *The Last of the Mohicans* (1920), *The Eagle* (1925), *The Trail of '98* (1928), *A Woman of Affairs* (1928), *Romance* (1930), *Inspiration* (1931), *A Free Soul* (1931), *Possessed* (1931), *Sadie McKee* (1934), *Chained* (1934), *Anna Karénina* (1935), *Wife vs. Secretary* (1936), *Conquest* (1937), *Idiot's Delight* (1939), *Come Live With Me* (1941), *They Met in Bombay* (1941), *The Rains Came* (1939), *National Velvet* (1944), *To Please a Lady* (1950), *It's a Big Country: An American Anthology* (1952) y *Plymouth Adventure* (1952).

⁶ *The Light of Faith* (versión fragmentada de *The Light in the Dark* [1922]), *Smouldering Fires* (1925), *The Goose Woman* (1925), *Night Flight* (1933), *Ah, Wilderness!* (1935), *The Gorgeous Hussy* (1936), *Love on the Run* (1936), dirigida oficialmente por W. S. Van Dyke, *Of Human Hearts* (1938) y *Angels in the Outfield* (1951).

⁷ *Flesh and the Devil* (1926), *Anna Christie* (1930), *Edison*, *The Man* (1940), *The Human Comedy* (1943), *The White Cliffs of Dover* (1944), *The Yearling* (1946), *Song of Love* (1947) e *Intruder in the Dust* (1949).

⁸ *The Great Redeemer* (1920), la primera película de Brown como director, y *Don't Marry for Money* (1923), eran películas pérdidas, y en aquella época pensábamos que *The Acquittal* (1923) también lo era.

line. De este modo obtuvimos siete films más en formato DVD, procedentes en su mayoría de emisiones televisivas del TCM Estados Unidos.⁹

Aun así, nos faltaban cinco películas de Clarence Brown que nunca habían sido emitidas por televisión ni editadas comercialmente en ningún tipo de formato y se conservaban en copias de 35 mm. y 16 mm. en distintos archivos y depósitos norteamericanos: *The Foolish Matrons* (1921), co-dirigida con Maurice Tourneur, *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924), *Kiki* (1926) y *Wonder of Women* (1929).

Aparte de estos cinco títulos, en 2001 George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York, emprendió la restauración de *The Light in the Dark* (1922), al tiempo que se conocía que ésta era una versión íntegra e inédita del film, de 68' de duración, que, por lo tanto, había existido siempre en esta colección.¹⁰

Así pues, seguidamente intentamos conseguir estas cinco películas junto con la versión restaurada de *The Light in the Dark*, ya que ésta era la película que habíamos seleccionado como ejemplo filmico representativo a analizar del primer periodo estilístico de la cinematografía de Clarence Brown y, por tanto, la obtención de la versión completa se establecía como primordial.

Con vistas a conseguir las copias decidimos ponernos en contacto con los organismos gubernamentales, museos y universidades donde se custodiaban. La imposibilidad de desplazarnos a Norteamérica continuaba siendo un hecho y nuestras esperanzas de que accediesen a prestarnos copias eran muy escasas.

Sin embargo, la deferencia de instituciones e incluso multinacionales estadounidenses hacia nuestra Tesis Doctoral sobre Clarence Brown fue extraordinaria. Y, para nuestra absoluta sorpresa, la mayoría de entidades a las que nos dirigimos accedieron de inmediato a suministrarnos copias de los films en VHS; cintas que en muchos casos fueron generadas *ex profeso* para nuestra investigación y en ocasiones incluso en formato PAL, para facilitarnos el visionado y evitarnos posibles inconvenientes. De nuevo no hubo necesidad de viajar a los Estados Unidos para

⁹ *The Cossacks* (1928), estrenada como dirigida por George Hill, *Navy Blues* (1929), *This Modern Age* (1931), dirigida oficialmente por Nicholas Grindé, *Emma* (1932), *The Son-Daughter* (1932), *Looking Forward* (1933) y *When in Rome* (1952).

¹⁰ Hasta ese momento se creía que sólo había subsistido la versión fragmentada y mutilada del film, denominada *The Light of Faith* y de 33' de duración.

visionar los largometrajes y, con la excepción de *Wonder of Women*, único film conservado de la filmografía de Clarence Brown que no hemos podido visionar, finalmente, de un modo u otro, dimos con todos los demás.

Dos copias en 16 mm. de *The Signal Tower* (1924) y otra copia también en 16 mm. de *Butterfly* (1924) estaban custodiadas en la UCLA (University of California Los Angeles), Film and Television Archive, Motion Picture Collection, Los Ángeles, CA (USA). Por lo que a finales de 2005 les escribimos explicándoles la importancia que estos films tenían para nuestra Tesis Doctoral. La respuesta, empero, no llegó desde la UCLA, sino por parte de Universal Studios, Inc., propietaria de los derechos legales de los largometrajes, que tan solo un mes más tarde nos informó de que nuestra solicitud había sido aprobada y se nos suministrarían los films en respectivas cintas de VHS que podíamos tener durante el periodo de un año.

Tanto *The Signal Tower* como *Butterfly* son películas capitales en la filmografía de Clarence Brown y su visionado supuso un gran impulso para nuestra investigación. Por ello, estamos completamente en deuda con dicha multinacional. Su amabilidad y cortesía con esta investigación han sido excepcionales, ya que además no se nos cobró ningún importe por el préstamo.

Damos las gracias especialmente a Terry Ruiz y al vicepresidente de la compañía Michael Daruty, con quienes tratamos directamente.

Y, por supuesto, nuestro agradecimiento también a la UCLA, que remitió nuestra solicitud a Universal Studios, Inc., y con posterioridad nos remitió las cintas en VHS. Gracias particularmente a Todd Wiener, quien llevó a cabo la gestión.

Por las mismas fechas nos pusimos en contacto con George Eastman House / IMP, Rochester, NY (USA), que albergaba copias en 35 mm. de *The Foolish Matrons* (1921) y la versión íntegra y restaurada de *The Light in the Dark* (1922). Y de nuevo el Museo con extraordinaria gentileza accedió de inmediato a prestarnos copias en VHS de ambas; cintas que pudimos tener y visionar tantas veces como precisamos durante meses. De nuevo no se nos cobró nada por la cesión y la institución se hizo cargo además de los gastos de envío. La ayuda prestada por George Eastman House / IMP fue de inestimable valor, otorgando una calidad cada vez mayor a nuestro estudio sobre la cinematografía de Clarence Brown, pues no existe otro modo de acceder a los largometrajes; las únicas copias que se conservan son éstas.

Nuestra especial gratitud a Caroline Yeager, ayudante de conservación del Museo, quien atendió nuestra solicitud, nos proporcionó todos los detalles relacionados con la restauración de *The Light in the Dark* y a lo largo de los años ha contestado con gran eficiencia todas las preguntas que le hemos hecho sobre la adquisición de las películas por parte de George Eastman House, conservación, características físicas, etc.

Con vistas a obtener *Kiki* (1926), en 2006 cursamos la petición a la Library of Congress (LOC), Washington D.C. (USA), que acababa de restaurarla a partir de diversas copias. Pero esta vez no hubo suerte y el visionado de esta nueva versión nos fue denegado. Josie Walters-Johnston, bibliotecaria de la sección cinematográfica de la Library of Congress, Motion Pictures Division, nos informó de que el rechazo a nuestra solicitud se debía a determinados acuerdos de copyright a los que había llegado la Library of Congress con los propietarios legales de los originales y, asimismo, a la intervención de otras instituciones en el proceso de reconstrucción y restauración del film.

Tras esta negativa, en una página de subastas de Internet dimos con un ejemplar fragmentado de *Kiki* que se correspondía con las bobinas 1, 5-9 de un positivo de 35 mm. proveniente de The Mary Pickford Collection, que había sido preservado hacía años por la Library of Congress.

Afortunadamente, en 2010 la versión íntegra y restaurada de *Kiki* de la Library of Congress fue lanzada comercialmente en formato DVD por Kino Video.

A finales de 2008 Kevin Brownlow nos informó del descubrimiento de una copia fragmentada de *The Acquittal* (1923) en 16 mm., película de Clarence Brown que se daba por perdida y había reaparecido sorpresivamente en 2002 entre distintos materiales procedentes de The Raymond Rohauer Collection.

Esta copia mutilada de *The Acquittal*, de 47' frente a los 72' de duración aproximada del original, había sido depositada en la Library of Congress, organismo que había llevado a cabo su reconstrucción parcial y restauración en 2004. Y a finales de 2010 tuvimos la suerte de hallar una copia (de dudosa legalidad) de la misma en la *web*.

A comienzos de 2011 volvimos a ponernos en contacto con la Library of Congress para obtener información sobre el hallazgo repentino de *The Acquittal*: procedencia, características físicas de la copia, bobinas perdidas, la restauración, etc. Y

la respuesta vino también por parte de Josie Walters-Johnston, quien con suma amabilidad, pero con poco éxito, intentó contestar las cuestiones planteadas.

Walters-Johnston nos explicó que no podía suministrarnos la totalidad de la información que solicitábamos por causa de que todos los archivos filmicos de adquisición de la Library of Congress habían sido trasladados al Packard Campus for Audio-Visual Conservation en Culpeper, Virginia, y nos dijo que ella misma había remitido a dicho centro nuestra carta. Por todo ello, y por haber intentado, aun así, responder a nuestras preguntas estamos en deuda con ella y le damos las gracias.

Nunca hubo una respuesta por parte del Packard Campus for Audio-Visual Conservation, por lo que volvimos a escribirles directamente. Y, otra vez, nuestra carta quedó sin contestación.

Llegado a este punto, la ayuda de Kevin Brownlow volvió a revelarse como fundamental, pues él nos puso en contacto con David Shepard, especialista y restaurador cinematográfico de Film Preservation Associates, Inc. / Blackhawk Films Collection, de quien, nos dijo, estaba seguro que conocería esos datos que habíamos solicitado a la Library of Congress, como resultó ser.

Nuestro más sincero agradecimiento a David Shepard, que contestó con una inmediatez asombrosa y suma diligencia todas las preguntas que le hicimos. Sus respuestas extraordinariamente detalladas arrojaron luz sobre multitud de aspectos, tanto relacionados con el descubrimiento y procedencia de la copia de 16 mm. de *The Acquittal*, como relativos a las copias existentes de la versión mutilada y distribuida comercialmente de *The Light in the Dark*, rebautizada como *The Light of Faith*. Gracias a él, por ejemplo, pudimos constatar el origen de la edición comercializada en DVD de esta última, algo que nadie, ni ninguna institución, había sabido respondernos.

Asimismo queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a la Dra. Gwenda Young, de The University College Cork, Department of English, Cork (Irlanda). Muy pronto supimos que ella estaba realizando una investigación paralela a la presente con motivo del libro que está escribiendo sobre la vida y la carrera cinematográfica de Clarence Brown. Su estudio, que verá la luz a finales de 2012, ha coincidido prácticamente en cronología con el nuestro y la Dra. Gwenda Young siempre se ha prestado gustosa a ayudarnos en nuestra Tesis Doctoral.

En 2005, por ejemplo, cuando la base de datos de *Los Angeles Times* todavía no existía, le pedimos un artículo de dicho periódico que no habíamos podido localizar y sabíamos que ella había consultado en uno de sus monográficos publicados sobre Brown. Y la Dra. Gwenda Young no sólo nos lo envió por correo postal, sino que en el paquete se hallaban también numerosos textos sobre Brown que pensó podían sernos útiles.

En 2011 la Dra. Gwenda Young fue la responsable de llevar a cabo la transcripción de la entrevista que le hicimos a Claude Jarman, Jr., junto a Kevin Brownlow en el mes de agosto en Londres. Transcripción que posteriormente nos remitió por correo postal junto con un duplicado de la *cassette* que registraba la entrevista original.

En ese mismo año volvió a ayudarnos de manera sustancial compartiendo con nosotros información privilegiada de la que disponía referida a puntos oscuros y desconocidos de la biografía del cineasta. Con ella hemos podido cotejar y debatir numerosos aspectos de índole bibliográfica y relativos al cine y a la vida personal del director. Por todo ello, le damos las gracias.

Bibliothèque du Film (BiFi), Centre d'information à distance, Paris (Francia), es otra institución que demostró una amabilidad y cortesía fuera de lo corriente. A finales de 2005 contactamos con ellos con el único propósito de que nos confirmasen si poseían en sus archivos determinados artículos críticos sobre Clarence Brown que habían sido publicados en Francia y no localizábamos, para, en caso afirmativo, solicitarlos a través de los Servicios de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Valencia. Su respuesta nos sorprendió enorme y gratamente. Bibliothèque du Film no prestaba libros ni artículos periódicos, ni siquiera a universidades, pero nos enviarían todos los textos sobre los que habíamos pedido información de forma gratuita a nuestro domicilio particular. Muchísimas gracias por su cooperación.

También queremos dar las gracias a Jack Neely, autor de un extenso artículo sobre Clarence Brown que descubrimos en la *web* y quien en 2009 tuvo la gentileza de enviarnos un ejemplar de la revista donde éste había sido publicado originariamente.

Esta investigación debe mucho a James Layton, graduado de “L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation Certificate Program”, George Eastman House /

IMP, Rochester, NY (USA), con quien contactamos en 2009 gracias a Kevin Brownlow. Su ayuda con respecto al proceso Two-Color Kodachrome incluido en la película original de *The Light in the Dark* (1922) ha sido de incalculable valor para esta Tesis Doctoral. Con él tuvimos la oportunidad de debatir multitud de cuestiones sobre este sistema experimental de color, utilización y emplazamiento en el film. Pero además él nos suministró abundante material inédito y excepcional desde Eastman Legacy Collection, George Eastman Archives and Study Center, fruto de sus propias investigaciones sobre el tema. Su generosidad fue asombrosa e implicó numerosas imágenes del Two-Color Kodachrome y de las pruebas concretas efectuadas para *The Light in the Dark*; artículos de la época publicados en revistas de cine especializadas que aludían al proceso; reseñas críticas específicas sobre la película; y toda la correspondencia original inédita que sostuvieron George Eastman y Jules Brulatour con relación al proceso de color y su incursión en el film.

Más tarde Layton nos envió copia de su propio trabajo de investigación inédito sobre el proceso, realizado dentro del “Certificate Program” de la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation de George Eastman House: *Two-Color Kodachrome at George Eastman House – History of Two-Color Kodachrome* (2009). Trabajo por el que su autor fue premiado con una beca de investigación en 2009, “The Pordenone Silent Film Festival Fellowship”, y que fue de gran ayuda para nuestro estudio sobre la película. Por todo ello, le estamos profundamente agradecidos.

Nuestro más sincero agradecimiento a Claude Jarman, Jr., a quien tuvimos la oportunidad de entrevistar el 5 de agosto de 2011 en Londres, junto a Kevin Brownlow y por mediación del historiador. Conocer a Jarman y compartir un almuerzo con él en el elegante restaurante londinense Simpson’s-in-the-Strand fue una experiencia única y fuera de lo común, con la que ni remotamente habríamos soñado cuando iniciamos esta Tesis Doctoral. Su amabilidad, su valiosísima información de primera mano sobre Clarence Brown y su enorme consideración, dirigiéndose a nosotros con una dicción impecable y repitiendo una y otra vez las cuestiones esenciales de su testimonio para estar seguro de que las captábamos, es algo que nunca podremos olvidar. De no ser por la grabadora que Kevin Brownlow dispuso en un lugar destacado sobre la mesa, nadie hubiera dicho que esta persona tan sencilla y tan cercana era una auténtica estrella de Hollywood, ganador de un Oscar por *The Yearling* (1946). Asimismo, Jarman nos

brindó su correo electrónico, nos animó a mantener el contacto y se ofreció a responder todas las preguntas que pudieran surgirnos en el futuro. Gracias de nuevo a Kevin Brownlow por haber hecho posible este encuentro.

Por otro lado, han sido tantos los amigos que han colaborado de diferentes formas en esta Tesis Doctoral que resulta imposible nombrarlos a todos. Los aquí señalados son los más importantes, pero no los únicos.

A Cristina Doménech, por su apoyo incondicional durante tantos, tantos años. A ella y a Miguel Martínez les debo innumerables favores, desde el retoque fotográfico de imágenes a su asistencia inmediata cada vez que ha habido un problema de tipo informático, los cuales han sido numerosos y desesperantes. A mis amigos de Valladolid Peter y Antonio, por su amistad y gran apoyo personal y profesional durante todo el tiempo que ha durado esta investigación. A mi amiga, militante feminista y de otros movimientos sociales y políticos Rosana Montalbán Moya, quien enriqueció notablemente el análisis de *Smouldering Fires* a través de la perspectiva de género y sé que quiere ser mencionada en esta sección con sus dos apellidos, por aquello de no dejar de lado el apellido materno.

A la traductora María Mesejo, a la que siempre pudimos acudir cuando nos surgían dudas con el inglés en las traducciones de determinados textos. Al escritor y especialista en guión cinematográfico y de televisión Alejandro Martí, quien también nos ofreció importantes consejos y contribuyó ampliamente en las secciones relacionadas de esta Tesis Doctoral.

Y, por supuesto, a Jessica Albiach, Sandra Sierra, Antonio Senchermés, Carmen Pavia, Ana Roussel y Joaquín Pérez, personas que me han brindado su amistad especialmente en las etapas difíciles y en los momentos bajos, que no han sido pocos a lo largo del último año. Carmen Pavia y Ana Roussel, junto con Cristina Doménech, aportaron además magníficas ideas para la maquetación de esta Tesis Doctoral.

Como con mucha frecuencia suele ocurrir en la vida, las personas más importantes en ocasiones son las últimas en ser mencionadas. Esta Tesis Doctoral no habría podido realizarse, ni mucho menos concluirse, sin el inmenso apoyo que me ha prestado mi familia: mis padres, Víctor y Carmen, mi hermana María José y mis tíos, Amparo y José Luis. Son ellos quienes la han financiado y las personas que más me han ayudado en todo. Describir sus esfuerzos, sus ánimos, su apoyo económico, la

realización de mil y un favores de la más diversa índole es algo sencillamente imposible. A todos ellos está también dedicada.

ÍNDICE

VOLUMEN I

NOTA PRELIMINAR. Títulos, citas y traducciones	XXV
INTRODUCCIÓN	XXVII
METODOLOGÍA	XLVIII

PRIMERA PARTE:

Estudio preliminar sobre la vida y obra de Clarence Brown

Capítulo I. BIOFILMOGRAFÍA COMENTADA	2
Capítulo I. RECEPCIÓN CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA HASTA LA ACTUALIDAD	123

SEGUNDA PARTE:

Primeros años de la cinematografía de Clarence Brown (1915-1925)

Capítulo I. FORT LEE, NEW JERSEY (1915-1918)	240
I.1. Peerless Studios – World Film Corporation	277
I.2. Paragon Films, Inc. – World Film Corporation	315
I.3. Mary Pickford Film Corporation – Arcraft Pictures	339
I.4. Jesse L. Lasky Feature Play Co. – Paramount Pictures	350
I.5. Famous Players-Lasky Co. – Arcraft Pictures	353
Capítulo II. HOLLYWOOD (1919-1923)	372
II.1. Segunda época de aprendizaje y debut en la dirección (1919-1920)	381
II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)	418
II.3. Primeras producciones en solitario (1922-1923)	489
Capítulo III. UNIVERSAL PICTURES (1923-1925)	497

VOLUMEN II

TERCERA PARTE:

Análisis de los films

Capítulo I.	<i>INICIOS:</i> LA HERENCIA ESTÉTICA DE TOURNEUR Y LOS PRIMEROS PASOS EN SOLITARIO (1915-1923)	614
	Ejemplo filmico analizado: <i>The Light in the Dark</i> (1922)	614
I.1.	Ficha técnica y artística	614
I.2.	Historia del film	616
I.3.	Consideraciones previas sobre las copias utilizadas	673
I.4.	Sinopsis	679
I.5.	Descomposición	681
	I.5.1. Estructura y secuenciación	681
	I.5.2. <i>Découpage</i>	686
I.6.	Versiones conservadas de <i>The Light in the Dark</i>	730
	I.6.1. Estudio comparativo de las versiones existentes	730
	I.6.2. Principales cambios entre la copia de seguridad principal y la secundaria	757
	I.6.3. Sinopsis comentada de <i>The Light of Faith</i>	762
I.7.	Análisis secuencial	769
I.8.	Análisis narrativo	845
I.9.	Puesta en escena	866
	I.9.1. Espacio: Recursos expresivos. Fotografía	867
	I.9.2. Montaje	888
I.10.	Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior	896

VOLUMEN III

Capítulo II.	<i>CONSOLIDACIÓN:</i> DEFINICIÓN ESTILÍSTICA EN UNIVERSAL PICTURES (1923-1925)	986
	Ejemplo filmico analizado: <i>Smouldering Fires</i> (1925)	986
II.1.	Ficha técnica y artística	986

II.2.	Historia del film	988
II.3.	Consideraciones previas sobre las copias utilizadas	1043
II.4.	Sinopsis	1045
II.5.	Descomposición	1047
	II.5.1. Estructura y secuenciación	1047
	II.5.2. <i>Découpage</i>	1051
II.6.	Versiones distribuidas de <i>Smouldering Fires</i>	1096
	II.6.1. Estudio comparativo de las versiones comercializadas	1096
	II.6.2. Principales cambios del negativo principal a la copia de seguridad	1114
II.7.	Análisis secuencial	1137
II.8.	Análisis narrativo	1290
II.9.	Puesta en escena	1331
	II.9.1. Recursos expresivos y movimientos de cámara	1332
	II.9.2. Fotografía. Espacio	1386
	II.9.3. Montaje	1422
II.10.	Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior	1440
CONCLUSIÓN		1645
FILMOGRAFÍA DE CLARENCE BROWN		1664
ANEXO I:	Documentos Clarence Brown	1708
ANEXO II:	Textos escogidos de Clarence Brown	1712
ANEXO III:	Otros documentos	1721
ANEXO IV:	Correspondencia	1725
FUENTES AUDIOVISUALES		1752
	Films de Clarence Brown visionados	1752
	Otros materiales audiovisuales	1758
FUENTES DOCUMENTALES		1759
	Bibliografía	1759
	Ilustraciones	1829

NOTA PRELIMINAR. Títulos, citas y traducciones

Para facilitar la lectura de esta Tesis Doctoral queremos indicar de manera sucinta las principales pautas y reglas de escritura que han regido en la redacción, esencialmente en las materias señaladas en el encabezamiento. Esto es, el modo en que se han citado las películas, las referencias bibliográficas en las notas a pie de página y la colocación de las traducciones en el texto.

Con relación a lo primero, los films de Clarence Brown se han nombrado siempre por su título original y año de estreno entre paréntesis, repitiéndose el año a lo largo de un mismo capítulo siempre que se ha considerado oportuno. De igual modo, en ocasiones se ha considerado pertinente registrar también el año de producción, indicándose entonces entre corchetes junto al año de estreno. En el apartado consagrado a la filmografía del director, «Filmografía de Clarence Brown», hemos hecho constar todas las denominaciones que han conocido los largometrajes en lengua castellana, tanto las correspondientes a su estreno en España como otras bajo las que se han popularizado, resultas de emisiones televisivas o de su edición en diferentes formatos videográficos.

Los restantes films que aparecen en esta Tesis se han ordenado de la misma manera, aunque de ellos sí se ha proporcionado un título o varios en castellano. Junto a ellos indicamos el nombre del director.

En las notas a pie de página las referencias bibliográficas de libros o artículos figuran de forma abreviada mediante el nombre y apellidos del autor, año de edición del documento consultado y entre paréntesis año de publicación del original, y página o páginas consultadas. Eludimos este procedimiento y aportamos datos bibliográficos completos en los documentos que carecen de autor.

La información relativa a las entrevistas en las notas a pie de página ha sido todo lo detallada posible en su primera cita, con el fin de aportar la fecha en que se efectuaron, que con frecuencia suele ser distinta al año de publicación.

En el cuerpo del texto hemos procedido a una traducción de los documentos escritos en otros idiomas y que no poseen edición en lengua castellana, sobre todo para evitar la molesta interrupción que supondría en la lectura la alternancia continuada de un idioma a otro. No obstante, ofrecemos los documentos en su idioma original a pie de página para su posible confrontación.

Por último, para llevar a cabo una diferenciación entre el texto propio de esta disertación y las aportaciones hechas por otros autores, donde se incluyen la mayor parte de estas obras no traducidas, las citas textuales asoman en esta Tesis Doctoral con una grafía distinta, que permite de forma más instantánea que el simple entrecomillado su identificación y consiguiente verificación en su idioma original en las notas a pie de página.

INTRODUCCIÓN

Clarence Leon Brown (Clinton, Massachusetts, 1890 – Santa Monica, California, 1987), conocido durante parte de su carrera cinematográfica como Clarence L. Brown y posteriormente como Clarence Brown, es uno de los realizadores más injustamente relegados por la Historia del Cine.

Activo en el cine estadounidense desde 1915 hasta 1953, primero en Fort Lee, New Jersey, y posteriormente en Hollywood, y artífice oficial de 51 largometrajes entre los que se incluyen importantes éxitos artísticos –*The Goose Woman* (1925), *Intruder in the Dust* (1949)– y del *box-office* –*Flesh and the Devil* (1926), *Anna Karénina* (1935)– e incluso films catalogados por consenso como “clásicos” –*National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946)–, con toda probabilidad Brown es uno de los pocos directores relevantes del cine clásico norteamericano que continúa ausente de una disertación consagrada en exclusiva. Ningún libro o volumen se ha publicado jamás sobre su legado y sus valoraciones en enciclopedias o diccionarios genéricos sobre cine en ocasiones no llegan ni a ocupar un párrafo, a lo sumo unas pocas líneas. No por casualidad, además, constan siempre los mismos epítetos: “Leal a Metro-Goldwyn-Mayer”, donde pasó la mayor parte de su vida artística, desde 1926 a 1953; “Director favorito de Greta Garbo”, a la que dirigió en mayor número de ocasiones que cualquier otro –siete en total; o bien aparece descrito como un sensible director de actores, experto sobre todo en su manejo de actrices. Ello por no mencionar la cantidad de juicios peyorativos que podían encontrarse sobre Brown antes de la publicación en 1968 de *The Parade’s Gone by...*, de Kevin Brownlow,¹ que contenía una extensa entrevista al director y cuya introducción a cargo de este prestigioso historiador restituyó en buena medida su estimación filmica, hasta ese momento completamente denostada, cuando con frecuencia Brown era calificado de mero artesano o asalariado al servicio de Metro-Goldwyn-Mayer.

En la actualidad, y tras la publicación de *The Parade’s Gone by...*, la mayoría de textos, o al menos los más recientes y documentados, se decantan por describirlo como un auténtico enigma, un complejo puzzle difícil de encajar y lleno de contradicciones, tanto en lo cinematográfico como en lo que excede a su profesión. Y luego están, por supuesto, quienes antes de aventurarse a cualquier apreciación lo señalan como un

¹ Kevin Brownlow, 1968.

cineasta inexplorado, proponiéndole como objeto de estudio para investigaciones futuras. Lamentablemente, esta etiqueta de “Director desconocido” lleva décadas en vigor.

En 1968, coincidiendo con la publicación del libro de Brownlow, Andrew Sarris sacó a la luz *The American Cinema*, donde rectificó su consideración previa sobre el director incluida en su artículo homónimo de 1963 de *Film Culture*.² En el libro, Sarris elevaba a Brown a la categoría de “Temas para investigación posterior” e indicaba que: “Estos directores son aquellos cuyo trabajo debe ser evaluado cabalmente, antes de poder hacer una determinación final del cine norteamericano”.³ Dos años más tarde, en 1970, James Leahy y William D. Rountt en *Rediscovering the American Cinema* lo enclavaron bajo un epígrafe significativamente titulado “Clarence Brown – An 'Unknown' Director”, donde apuntaban: “En este momento Clarence Brown es un director ideal para un amplio redescubrimiento, investigación y análisis”.⁴ Otros materiales sobre Brown publicados en revistas extranjeras han llevado títulos tan indicativos a este respecto como “Il faut (peut-être) redécouvrir Clarence Brown (I), (II)”, dos monográficos, obra de Gilles Cèbe y otros autores, publicados por la revista francesa *Ecran* en sus números 81 y 82, de junio y julio de 1979.⁵ En 1998 Donald Lyons le creía “... el menos reconocido maestro del cine norteamericano”.⁶ Y así, sucesivamente, podríamos seguir citando a numerosos críticos e historiadores que desde comienzos de los años 70 han venido a reivindicar el

² En este artículo previo Clarence Brown aparecía situado en “Otros directores”, un cajón de sastre habitado por un centenar y medio de realizadores de la más diversa índole (Andrew Sarris, “The American Cinema”, *Film Culture*, nº 28, primavera 1963, citado en: Barry Gillam, “Clarence Brown”, en Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage, 1983, 27).

³ Andrew Sarris, 1970 (1968), 13, 213; Esta vez, Brown surgía en compañía de Tod Browning, James Cruze, Paul Fejos, Sidney Franklin, William K. Howard, Rex Ingram, Henry King, Malcolm St. Clair, Victor Sjöström y Maurice Tourneur.

⁴ “Presently Clarence Brown is an ideal director for extensive rediscovery, research and analysis.” (James Leahy y William D. Rountt, “Clarence Brown—An 'Unknown' Director”, *Rediscovering the American Cinema*, Films Incorporated, 1970, p. 14, citado en: Deborah L. Oliver, 1973, 2. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁵ Gilles Cèbe, junio 1979, 31-42; Gilles Cèbe, julio 1979, 50-55; H(enry) M(oret), julio 1979, 57; Aparte de estos artículos, los dos números de *Ecran* consagrados al cineasta consistían en una reimpresión y traducción al francés de la amplia entrevista concedida por el director a Scott Eyman en septiembre de 1975 y publicada por primera vez en inglés tres años más tarde (Scott Eyman, 1978, 19-23).

⁶ “... the most unrecognized American film master.” (Donald Lyons, 1998, 55).

reconocimiento artístico de Clarence Brown, denunciando el inmerecido oscurantismo que se cierne sobre su figura.

Pero desde entonces hasta ahora muy poco se ha hecho. Apenas se ha logrado desmarcar a Brown de esta acuñación de “Director desconocido” que asoma por doquier en los escasos textos historiográficos que se le han dedicado. En 2008 apareció el último de estos artículos, con un título igual de revelador: “The Forgotten Director: Who was Clarence Brown?”, en *Metro Pulse*, por Jack Neely.⁷ Y en España, antes de nuestros propios esfuerzos por estudiar su obra, adelantamos que un único artículo se había escrito sobre él, cómo no, incluido en un dossier dedicado a “Directores olvidados”, en 1992 por Miguel Marías para la revista *Dirigido por...*⁸

El estudio del legado fílmico de Clarence Brown y sus contribuciones al cine norteamericano, algo que numerosos autores (y no sólo los mencionados) llevan décadas demandando, se confirman, por lo tanto, como una necesidad apremiante a día de hoy. Y con tal propósito surge en primera instancia esta Tesis Doctoral. Con ella pretendemos retirar a Clarence Brown la etiqueta de “Director desconocido”, suplir el vacío de la historiografía preexistente y profundizar en su obra fílmica, dando así a conocer su importante valía.

Desde el principio, empero, queremos hacer constar que esta Tesis Doctoral ha coincidido prácticamente en cronología con la primera y única biografía que en la actualidad está escribiéndose sobre Clarence Brown, labor que realiza la Dra. Gwenda Young⁹ desde Irlanda, cuya publicación estaba prevista inicialmente para 2008 y que, según las últimas previsiones, se publicará en otoño de 2012 por The University of Kentucky Press, Lexington, Kentucky, U.S.A.¹⁰

No obstante, a la espera de la conclusión y divulgación del libro de Gwenda Young, como apuntábamos Clarence Brown todavía no ha sido objeto de ningún estudio pormenorizado, menos aún de una Tesis Doctoral y ni tan siquiera de un libro de carácter individual. En el presente no existe manual alguno, por somero que sea,

⁷ Jack Neely, 2008, 16-23; Existe también una versión en la *web* ligeramente ampliada. Ver «Fuentes documentales», sec. «Bibliografía».

⁸ Miguel Marías, 1992, 56-65.

⁹ La Dra. Gwenda Young es profesora de Historia del Cine en The University College Cork, Department of English, Cork, Irlanda. Realizó su Tesis Doctoral sobre el director de cine Jacques Tourneur, el hijo de Maurice Tourneur, quien fue el mentor de Clarence Brown, y por esa vía llegó hasta el cineasta.

¹⁰ Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011.

consagrado a su obra, donde se explore su carrera o los rasgos más distintivos de su cine. Y para cualquier aproximación a su producción los interesados deben remitirse a artículos en publicaciones periódicas, casi invariablemente en lengua inglesa o francesa. Éstos por lo general no sólo son de reducida extensión y breve contenido, sino que con frecuencia caen en la repetición, citando una y otra vez los autores invariablemente las mismas fuentes –las entrevistas al director. La carencia de un estudio analítico en profundidad sobre Brown es otra denuncia constante en todos estos monográficos.

En 2001 señalaba Young: “... a parte de un conjunto de útiles artículos evaluando una selección de sus películas, o proporcionando perspectivas generales de su carrera, el trabajo de Brown no ha sido examinado de cerca”.¹¹ Efectivamente, y tan solo dos manuales publicados le incorporan parcialmente.

Uno es *Faulkner’s Intruder in the Dust: Novel into Film. The Screenplay by Ben Maddow As Adapted for Film by Clarence Brown*,¹² de Regina K. Fadiman, publicado en 1978 por la antigua facultad del director, The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee. Sin embargo, como indica su título, versa sobre la novela de William Faulkner *Intruder in the Dust* (1948) y la película homónima correspondiente dirigida por Brown al año siguiente, a partir de un guión de Ben Maddow. Y aunque la autora hace referencia al director en multitud de ocasiones, obviamente no presta atención a Clarence Brown como tema ni a ningún otro de sus films, al margen del que específicamente le concierne.

El segundo y último es *Capra, Cukor, Brown*,¹³ de Allen Estrin, perteneciente a la serie “The Hollywood Professionals”, concretamente el volumen VI de un total de VIII. Aparece fechado en 1980 y, siguiendo las directrices de la colección, a Clarence Brown se le asigna un tercio de la obra –los otros dos los ocupan Frank Capra y George Cukor. Consiste en un recorrido global de su trayectoria, pero donde su autor escoge a voluntad los largometrajes que le merecen algún tipo de comentario y pasa por alto gran cantidad de títulos e incluso parcelas enteras de su filmografía.

Existe, asimismo, una Tesina no divulgada encaminada a la obtención de un Título Máster que fue elaborada en la antigua facultad del director. En 1973, por

¹¹ “... apart from a handful of useful articles assessing a selection of his films, or providing general overviews of his career, Brown’s work has not been closely scrutinized.” (Gwenda Young, 2001, 53-54. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹² Regina K. Fadiman, 1978.

¹³ Allen Estrin, 1980.

Deborah L. Oliver: *A Study of American Critical Reaction to the Film Career of Clarence Brown*.¹⁴ Pero la autora trata única y exclusivamente la reacción de la crítica norteamericana hacia la carrera de Clarence Brown, y no se centra en las películas. Estos tres trabajos son sin duda los más extensos sobre Brown.

En lo que respecta al ámbito español el campo se presenta prácticamente desértico. Como hemos dicho, al margen de nuestro interés por el cineasta, que ha dado de sí tanto trabajos académicos como diversas publicaciones,¹⁵ tan solo existe el ya aludido artículo de Miguel Marías en el significativo dossier de “Directores olvidados”, fechado en el ya lejano 1992.¹⁶ En 2003 Javier Coma realizó dos ensayos sobre *The Human Comedy* (1943) e *Intruder in the Dust* (1949) en su obra *Entre el Nobel y el Oscar*,¹⁷ pero aunque ambos son excelentes, como en el caso de Fadiman, no conciernen al cine de Clarence Brown, sino a la adaptación cinematográfica de ambos largometrajes, que son estudiados de forma independiente mediante la confrontación de los materiales literarios de los que proceden.

Los escasos textos aquí relacionados ponen de relieve la absoluta marginalidad en que se halla sumida la producción del realizador.

“¿Cómo puede ser un director tan brillante tan poco conocido?”¹⁸ preguntaba ya casi con desespero Kevin Brownlow en el programa impreso de la segunda y última retrospectiva dedicada al director en Europa: “Omaggio a Clarence Brown / Homage to Clarence Brown”, XVII edición de “Il Cinema Ritrovato”, en la Cineteca di Bologna,

¹⁴ Deborah L. Oliver, *op. cit.*, 126 pp. Material proporcionado por The Clarence Brown Collection.

¹⁵ En 2003 realizamos dos trabajos académicos independientes sobre dos films del director: *Possessed* (1931) y *Sadie McKee* (1934), el primero como Trabajo de Investigación del Tercer Ciclo-Doctorado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, y el segundo como Memoria para la obtención del Título Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. En 2005 llevamos a cabo un estudio global sobre el estilo cinematográfico del realizador: “El modelo clásico en cuestión: reconsideraciones sobre el cine de Clarence Brown” (*Archivos de la Filmoteca*, nº 50 junio 2005, pp. 46-61). Y con posterioridad hemos realizado comunicaciones y publicaciones sobre otras de sus películas: *The Light in the Dark* (1922), *The Goose Woman* (1925), *A Woman of Affairs* (1928) y *Anna Karénina* (1935). Ver todos estos trabajos en «Fuentes documentales», sec. «Bibliografía».

¹⁶ Miguel Marías, *op. cit.*, 56-65.

¹⁷ Javier Coma, 2003.

¹⁸ “How can such a brilliant film-maker be so little known?” (Kevin Brownlow, “Omaggio a Clarence Brown” / “Homage to Clarence Brown”, *Bologna-Il Cinema Ritrovato*, nº 32, 2003, p. 96).

desde el 28 de junio al 5 de julio de 2003. Y refiriéndose a sus films de Universal y a los que Brown realizó inmediatamente después para el productor Joseph M. Schenck, seguía diciendo: “Entrenado por Maurice Tourneur, Brown llegó a ser uno de los grandes pictorialistas de la era silente... Sólo por estos dramas silentes merece la inmortalidad incluso aunque no hubiera sido el director favorito de Garbo”.¹⁹ A Kevin Brownlow le debemos, de hecho, los dos únicos ciclos europeos sobre el cineasta, el ya citado y más reciente, y el que tuvo lugar ese mismo año a cargo del British Film Institute (BFI), a petición del propio Brownlow, quien llevaba sugiriéndolo a la misma institución desde 1967: “Clarence Brown”, British Film Institute (BFI), en el National Film Theatre de Londres, del 19 de abril al 31 de mayo de 2003. En esta ocasión el propio Brownlow informaba en *The Guardian* del inicio de las proyecciones, haciendo hincapié en el lamentable estado de abandono del director: “Espero que ustedes vean tantas películas como puedan para que no permitan que Brown sea clasificado por más tiempo bajo esa triste categoría de 'olvidado’”.²⁰ Llegados aquí casi resulta imposible no preguntarse por qué ha sido Clarence Brown un director rechazado por los especialistas del medio fílmico.

Desde 1920 hasta 1952, periodo que comprende su trayectoria acreditada como realizador, Brown acometió 54 largometrajes, de los cuales 51 se estrenaron con su nombre asignado a las labores de dirección²¹ –de éstos, dos fueron co-dirigidos junto a su mentor, Maurice Tourneur,²² y otro lo ejecutó en colaboración con seis realizadores más.²³ De sus 48 films en solitario fue a su vez el productor de ocho²⁴ y produjo dos que

¹⁹ “Trained by Maurice Tourneur, Brown became one of the silent era’s great pictorialists... For these silent dramas alone he deserves immortality even had he not been Garbo’s favourite director.” (*ibid.*).

²⁰ “I hope you will see as many of the films as you can and not allow Brown to be classified any longer under that dismal category 'neglected’” (Kevin Brownlow, “The Master Returns”, *The Guardian*, 18 de abril de 2003).

²¹ Brown efectuó arreglos o contribuyó ampliamente sin figurar en los créditos en: *The Cossacks* (1928), figura como director George W. Hill (acreditado como George Hill); *This Modern Age* (1931), acreditado en la dirección Nicholas Grindé; y *Love on the Run* (1936), dirigido oficialmente por W. S. Van Dyke.

²² *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921).

²³ *It’s a Big Country: An American Anthology* (1952). El resto de realizadores fueron: Don Hartman, John Sturges, Richard Thorpe, Charles Vidor, Don Weis y William A. Wellman.

²⁴ Aparte de los siete largometrajes conocidos tradicionalmente como producidos y dirigidos por Clarence Brown –*Come Live With Me* (1941), *The Human Comedy* (1943), *Song of Love* (1947), *Intruder in the Dust* (1949), *To Please a Lady* (1950), *Angels in the Outfield* (1951) y *When in Rome* (1952)–, los títulos

no dirigió.²⁵ Se trata, sí, de una considerable filmografía, pero que ni mucho menos es tan extensa como la de la mayoría de sus contemporáneos –Allan Dwan, John Ford, Raoul Walsh, Frank Borzage, William A. Wellman, Henry King o Michael Curtiz–, cineastas que, a diferencia de Brown, poseen abundante material bibliográfico a disposición y han sido revisados en multitud de ocasiones. Así pues, el aspecto cuantitativo de su corpus filmico *a priori* no debería tenerse en cuenta como circunstancia de su rechazo historiográfico.

Que dirigiera su última producción en una fecha tan lejana como 1952 puede haber influido, pero no tendría que ser determinante, pues Dawn, Borzage o Wellman concluyeron sus carreras por las mismas fechas, mientras que los restantes previamente referidos le superaron sólo en una década. Además son numerosos los realizadores norteamericanos que dieron por finalizada su actividad con anterioridad a Brown y no han sido desdeñados.

La pérdida de muchas de sus películas, como les sucede a tantos otros, menos aún habría de contemplarse, ya que el caso de Brown es en extremo afortunado; todos sus films han perdurado excepto dos –*The Great Redeemer* (1920), su primera película, supervisada y producida por Maurice Tourneur, y *Don't Marry for Money* (1923), una cinta menor que acometió al poco de separarse de Tourneur– y tan solo uno ha llegado hasta nosotros fragmentado –*The Acquittal* (1923).

Por increíble que pueda parecer tampoco en la indisponibilidad del material pueden hallarse elementos a considerar. Ciertamente algunas de sus primeras películas “silentes” e incipientes *talkies* presentan un acceso increíblemente restringido –*The Foolish Matrons* (1921), *The Light in the Dark* (1922), *The Acquittal*, *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924) o *Wonder of Women* (1929)– o ésa ha sido su situación durante mucho tiempo y hasta hace muy poco –*Kiki* (1926) y *The Trail of '98* (1928)–, pero esto ni siquiera se aplica a muchos de sus primeros títulos. Por ejemplo, *The Last of the Mohicans* (1920), *The Light of Faith* (versión fragmentada de su *The Light in the Dark* [1922]),²⁶ *Smouldering Fires* (1925), *The Goose Woman* (1925) y *The Eagle* (1925), todos ellos anteriores a su periodo Metro-Goldwyn-Mayer, son films fácilmente

de crédito de *Butterfly* (1924), película “silente” de Brown en Universal Pictures, muy difícil de ver, nos han confirmado que él también asumió ambas funciones en este film.

²⁵ *The Secret Garden* (1949), dirigida por Fred M. Wilcox, y *Never Let Me Go* (1953), dirigida por Delmer Daves.

²⁶ La película completa también se conserva, aunque no ha sido editada comercialmente.

asequibles desde hace tiempo.²⁷ Desde la aparición del vídeo doméstico y la televisión por cable un cuantiosísimo número de sus films ha estado en circulación constante. Hasta 35 de sus películas llegaron a editarse en formato VHS y en la actualidad²⁸ nada menos que otras 38 pueden encontrarse en DVD. Y, desde luego, directores con un corpus fílmico mucho menos accesible han dado de sí extensos manuales y monográficos.

En 1997 Peter von Bagh proporcionaba algunos motivos sobre este alarmante descuido de Brown a manos de los historiadores del cine: “Un estudio en profundidad sobre Clarence Brown lleva mucho tiempo retrasándose. Es fácil ver por qué un 'company man' como Clarence Brown está marginado en la historia del cine, con su preferencia por los *auteurs* y la presencia de Garbo ensombreciendo sus primeras películas”.²⁹ Sin duda, pero antes de adentrarnos en ese tema específico, que se restringe únicamente a su periodo Metro-Goldwyn-Mayer, son también otras las razones cronológicamente anteriores que han actuado para que Clarence Brown cayera en el olvido.

Todo en su trayectoria fílmica fueron facilidades y, desde luego, su caso no se adscribe al del artista enfrentado a su época. Clarence Brown irrumpió en el negocio cinematográfico por voluntad propia y con suma comodidad. Después de un tiempo como espectador decidió que él también quería dedicarse a hacer películas y en 1915 se trasladó a Fort Lee, New Jersey, con tal propósito. De inmediato consiguió ser contratado por uno de los grandes estilistas de la época “silente”, el cineasta de origen francés Maurice Tourneur (1876-1961), convirtiéndose en su ayudante y *protégé*, y de este modo pudo eludir las películas de varias bobinas, seriales, producciones de baja categoría y vicisitudes propias de aquellos que intentaban abrirse camino en el medio –sin ir más lejos, sus segundos créditos como realizador los encontramos en un todo un “clásico”, *The Last of the Mohicans* (1920), film co-dirigido con Tourneur que fue aclamado en su día como una obra maestra del cine y todavía está considerado hoy

²⁷ La condición en que se presentan estos materiales en el mercado videográfico, y particularmente en el digital, es tema aparte.

²⁸ A fecha de diciembre de 2011.

²⁹ “An in-depht study of Clarence Brown is long overdue. It’s easy to see why a 'company man' like Clarence Brown gets marginalized in cinema history, with its preference for *auteurs* and the overshadowing presence of Garbo in the early films.” (Peter von Bagh, 1998, 41).

como la mejor versión de la novela homónima de James Fenimore Cooper.³⁰ Tras otra película con Tourneur, decidió separarse de éste y debutó como director completamente en solitario (sin supervisión) con una producción de lujo, financiada por el multimillonario y magnate de Eastman Kodak Jules Brulatour, film que poseía incluso un segmento realizado con un nuevo proceso experimental Two-Color Kodachrome: *The Light in the Dark* (1922). Después, un breve interludio de una única película para Preferred Pictures Co., de B. P. Schulberg –*Don't Marry for Money* (1923)– y de nuevo una inusual alianza con Universal Pictures (1923-1925) para la realización de cinco films Jewel, los productos de mayor calidad que entonces lanzaba esta productora consagrada a los bajos presupuestos. De ahí Brown pasó a un contrato con el productor Joseph M. Schenck para dirigir de manera consecutiva a dos de las estrellas más importantes del cine –Rudolph Valentino, en *The Eagle* (1925), y Norma Talmadge, en *Kiki* (1926)– e inmediatamente a continuación a Metro-Goldwyn-Mayer donde permaneció hasta el final de su carrera artística y durante 27 años como uno de sus directores más reputados y mejor pagados –con un único y prestigioso préstamo a Twentieth Century-Fox para la superproducción *The Rains Came* (1939), con Tyrone Power y Myrna Loy. Se apartó del cine tal y como había entrado, por decisión propia, en 1953. Y ya retirado, dedicado a asuntos inmobiliarios, llegó a amasar una inmensa fortuna.

No cabe duda que todas estas circunstancias en extremo privilegiadas y, como señalaba von Bagh, más especialmente su prolongada asociación con Metro-Goldwyn-Mayer, los grandes presupuestos y el *star system* de la casa –no sólo Garbo, sino Clark Gable, Joan Crawford, Norma Shearer, John Barrymore, Myrna Loy, Jean Harlow, Hedy Lamarr, etc.–, así como el éxito comercial, que prácticamente siempre cosechó a lo largo de su carrera, le han restado el favor de un amplio sector de la crítica dedicado a hacer resurgir a cineastas “proscritos” o “malditos”, para quienes Brown, obviamente, no encierra ningún tipo de atractivo. De acuerdo con esta hipótesis, afirma Gwenda Young que la imagen de Brown como un director “... conservador, cumplidor, y de algún modo formal”³¹ se incrementa aún más cuando “... es comparado con personajes extravagantes

³⁰ Entre los muchos autores que comparten esta opinión, están, por ejemplo: William K. Everson, 1978, 151; Anthony Slide, “The Last of the Mohicans”, en: Frank N. Magill (ed.), 1982, II, 650; Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, 1997 (1991), 372; Jan-Christopher Horak, 1993.

³¹ “... conservative, dependable, somewhat staid director” (Gwenda Young, 2001, 54. Documento en The Clarence Brown Collection).

proyectados por directores *auteur* como Orson Welles, Raoul Walsh y William Wellman”,³² cineastas que a menudo oponían resistencia a la política de los estudios hollywoodienses. Sin embargo, guste o no, lo cierto es que Brown trabajó cómodamente dentro del *studio system* y, lo que es más sorprendente, en MGM, *major* que menos margen creativo dejaba a sus realizadores y donde muchos de ellos, y de los más acreditados, fracasaron, al no acostumbrarse nunca a su férrea jerarquía de productores y departamentos, o de la que se alejaron precisamente a causa de la limitada libertad artística que allí se les concedía.³³

Contrariamente a esta tendencia, Brown fue también un privilegiado en MGM. Allí se estableció y consolidó su carrera, supo adaptarse, y fue prácticamente el único, junto con King Vidor, al que se le permitió combinar los encargos del estudio –films al servicio de las grandes estrellas– con proyectos personales –películas sencillas, sin pretensiones, consagradas a la vida rural y/o familiar, que eran sus preferidas, *Ah, Wilderness!* (1935) y *Of Human Hearts* (1938), así como comprometidas y polémicas desde el punto de vista social, la antirracista *Intruder in the Dust* (1949). Pese a algunas declaraciones puntuales de disconformidad y otras tardías donde expresaba sus quejas, su larga relación profesional con el estudio, no exento del hecho de que acabara convirtiéndose en director-productor, e incluso en productor de las películas de otros, prueban su absoluta conformidad con la época que le tocó vivir. También al contrario que su propio mentor Maurice Tourneur, quien lanzó repetidos ataques y llegó a escribir abundantes manifiestos contra el sistema, y en particular uno significativamente titulado “Bucking the System... or Bucking Under: Meeting the Public Demands”,³⁴ donde se lamentaba de los gustos banales y superficiales del público que le obligaban a realizar películas poco menos que “idiotas”, para Brown satisfacer las demandas de los espectadores era algo obvio de su trabajo, no una triste carga. Nunca pensó que la comercialidad restara valor a la calidad de sus películas y, para él, el éxito económico

³² “... is compared to the flamboyant personas projected by *auteur* directors such as Orson Welles, Raoul Walsh, and William Wellman.” (*ibid.*).

³³ Es el caso del mismo Maurice Tourneur, Erich von Stroheim, Marshall Neilan, Rex Ingram, o en años posteriores Howard Hawks, John Ford, George Stevens, Robert Siodmak y Elia Kazan, entre otros.

³⁴ Maurice Tourneur, “Bucking the System... or Bucking Under: Meeting the Public Demands”, *Shadowland*, mayo 1920, reimpresso en: Richard Koszarski (comp.), 1976, 76-80.

de sus films era importante, al igual que la recepción crítica de su obra.³⁵ Intentaba llegar a un consenso de ambas partes y se entristecía cuando sus películas predilectas, aquellas por las que había luchado para que llegaran a realizarse –*Ah, Wilderness!*, *Of Human Hearts* e *Intruder in the Dust*–, recibían los elogios de la crítica pero una glacial acogida por parte de los asistentes a las salas.

Todo ello ha dado de Brown una imagen excesivamente respetuosa hacia una Industria a menudo criticada por sus métodos de fabricación y producción masiva, donde una de las facultades más valoradas de sus artífices ha sido su capacidad para oponerse a ella, no su aceptación y beneplácito. Por si fuera poco, uno de los pocos textos espontáneos que escribió Brown fue un controvertido artículo, completamente inusual para un director de cine, que defendía las competencias del productor como autoridad máxima y definitiva al frente del film: “The Producer Must Be Boss: Like All Collective Effort, a Movie Needs an Arbiter”, publicado en 1951 por *Films in Review*.³⁶ Finalmente, el hecho de que acabara convirtiéndose en el director predilecto de Louis B. Mayer –*The Human Comedy* (1943), dirigida y producida por Brown era la película favorita de Mayer– y hacia el final de su vida en su mejor amigo no han contribuido en absoluto a despertar el interés sobre su figura.

Por otra parte, el estudio del cine norteamericano se ha llevado a cabo fundamentalmente a partir de dos vertientes, propiciadas ambas por la aparición de la *teoría del autor* (*auteurism* o *auteur theory*) en los años 50 en Francia: de sus directores y, como consecuencia, de sus géneros cinematográficos. Y ambas cuestiones también

³⁵ Tenemos constancia de lo primero a través de sus entrevistas, donde Brown pasaba revista una y otra vez a los logros monetarios de sus películas. Mientras que la importancia que concedía a la opinión de la crítica queda demostrada por el seguimiento que realizó de su propia carrera, recopilando a lo largo de su vida multitud de reseñas y recortes de prensa sobre sus films. Brown donó estos materiales a The University of Tennessee en 1973 y en la actualidad se conservan en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee Special Collections Library: MS-0702 The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970; MS-1023 The Clarence Brown Collection Addition; MS-2010 The Clarence Brown Collection Addition; MS-2118 The Clarence and Marian Spies Brown Collection; MS-2375 The Clarence Brown Collection, 1927-1988; MS-2476 The Clarence Brown Collection, 1907-1993; AR-481 The Clarence Brown Obituary Collection, 1971-1994; A partir de aquí citadas con la denominación genérica de The Clarence Brown Collection, a no ser que se quiera especificar alguna de las colecciones en particular.

³⁶ Clarence Brown, 1951, 1-3, 45-46; Remitirse a «Anexo II: Textos escogidos de Clarence Brown».

resultan esenciales para entender por qué Clarence Brown ha sido desdeñado como objeto de estudio.

Respecto a lo primero, fueron muchos los factores que influyeron para que la obra de Brown fuera totalmente ignorada por los críticos de *Cahiers du Cinéma*. Aunque el primer número de la revista vio la luz en 1951, la *política de los autores* (*la politique des auteurs*) cobró auge cuando Brown ya se había retirado del cine y estas teorías evaluaron principalmente a directores en activo.³⁷ Además, las últimas películas de Brown, filmadas desde 1950 a 1952, manifiestan un claro descenso de calidad en comparación con el resto de su producción. Pero, en realidad, no hace falta hilar tan fino, su perfil se alejaba en todo del tipo de directores “rebeldes” aclamados por los críticos de *Cahiers*. Sorprende, aun así, que su obra no haya suscitado mayores inquietudes desde entonces hasta hoy, y causas que pueden continuar esclareciendo el porqué nos remiten, de nuevo, a su trayectoria cinematográfica y a su personalidad.

La falta de vanidad del director hacia sí mismo y hacia su trabajo es un tema fundamental, pues, a diferencia de tantos otros, lo cierto es que Clarence Brown no se daba ninguna importancia. No se vanagloriaba en absoluto y siempre manifestó que no se tenía a sí mismo por un “artista”. Consideraba al cine su profesión, una como cualquier otra, que él intentaba hacer lo mejor que sabía. Esta inusual humildad es del todo perceptible en sus declaraciones y aparece constatada tanto por sus colegas de profesión como por muchos de los periodistas que tuvieron la oportunidad de entrevistarle desde el principio de su carrera.

En una fecha tan temprana como 1924, por ejemplo, Alma Whitaker, después de conversar con el director en los estudios de Universal, denominaba como sigue uno de los subtítulos de su crónica: “Sudden Popularity Strain on Modest Nature”.³⁸ Un año más tarde Albert Dorris, también en Universal City, incluía en su texto el epígrafe “Brown Shy on Egoism”, donde exponía: “... simplemente no se da cuenta de que ha estado haciendo cosas realmente grandes... Sabe que ha intentado hacerlo lo mejor posible –y sabe que su lo mejor posible ha gustado al público, pero ahí acaba todo en lo que a Brown respecta. Es deliciosamente

³⁷ De hecho el único escrito de esta índole que hemos localizado es una reseña crítica de François Truffaut sobre *Plymouth Adventure* (1952), la última película que realizó Brown como director (François Truffaut, “Autres films”, *Arts*, n° 495, 22-28 de diciembre de 1954, p. 5, reproducida en: Wheeler Winston Dixon, 1993, 147-148).

³⁸ Alma Whitaker, 1924, B28; Entrevista en Hollywood, Universal City, para *Los Angeles Times*.

incorregible en lo referente a su suministro de egoísmo”.³⁹ De forma muy parecida titulaba Michael Moore una década más tarde uno de los apartados de su reportaje sobre Brown de 1936: “Unique Modesty”, donde el autor constantemente remarcaba que, en claro contraste con la mayoría de directores, él no se promulgaba ni se daba a conocer entre el público en general.⁴⁰ Y Julia Gwin, tras su encuentro con el realizador en ese mismo año, transcribía pensamientos muy similares en *Silver Screen* –en esta ocasión, además, Brown le contaba a Gwin que se sentía muy próximo a una historia que el estudio finalmente había entregado a W. S. Van Dyke, quien la había realizado a desgana, y opinaba que hubiera podido hacer una película mejor, pero sólo por sus sentimientos hacia el relato, ya que Van Dyke, aseguraba, era mucho mejor director que él.⁴¹ Aunque en realidad este tipo de comentarios pueden encontrarse por doquier. Otra muestra: en 1938 se le preguntó cuál era la mejor película de Greta Garbo y él no dudó en responder que *Camille* (*Margarita Gautier*, 1936), que había sido dirigida por George Cukor.⁴²

Hasta Jean Renoir llegó a pronunciarse sobre la excesiva modestia y sencillez del director, a quien él había señalado en 1926 junto con Ernst Lubitsch como el máximo exponente del cine clásico del futuro, el arte preciso que Charles Chaplin había ilustrado.⁴³ Y en años posteriores Renoir llegaría incluso a decir que “... él pensaba más en Clarence Brown de lo que pensaba Brown en sí mismo”.⁴⁴

Ciertamente, Brown no era proclive a exhibirse ni a dar discursos sobre su cine. Aunque tenía estudios universitarios, era opuesto al cine intelectual. Desde los años 20

³⁹ “... he just simple fails to realize that he has been doing really big things... He knows he has tried to do his best –and he knows that his best has pleased the public, but there everything ends so far as Brown is concerned. He is delightfully hopeless in his supply of egoism.” (Albert Dorris, 1925; Entrevista en Hollywood, Universal City, para *Hollywood News*. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection.).

⁴⁰ Michael Moore, 1936, 26-27.

⁴¹ Julia Gwin, 1936, 75; Entrevista en Nueva York en febrero de 1936 para *Silver Screen*.

⁴² Freda Bruce Lockhart, 1938, 7; Entrevista en Londres para *Film Weekly*.

⁴³ Marcel Zahar y Daniel Burret, 1926, 14; Entrevista a Jean Renoir para *Cinéa-Ciné pour tous*. Ver estas declaraciones de Renoir en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», p. 1634.

⁴⁴ El texto completo dice: “Jean Renoir once remarked that he thought more of Clarence Brown than Brown did of himself.” (Kevin Brownlow, “Omaggio a Clarence Brown” / “Homage to Clarence Brown”, *Bologna–Il Cinema Ritrovato*, n° 32, 2003, p. 96). De acuerdo con Kevin Brownlow, esto fue lo que Jean Renoir le contestó cuando el historiador le preguntó su opinión sobre Clarence Brown en 1968 en el British Film Institute (BFI), Londres, (Correspondencia personal con el autor, 07/10/2008; 18/11/2008).

hasta bien adentrados los años 70, abogó invariablemente por el entretenimiento como principal objetivo de las películas. Estaba absolutamente en contra del cine aleccionador, más aún de su utilización por parte del director como instrumento a través del cual propagar sus ideas, y también se oponía a lo “artístico” por lo “artístico”, sin una justificación de contenido (algo, esto último, que quizás sin él darse cuenta no pocos de sus films desobedecen). En suma, a través de muchas de sus declaraciones sabemos que a Clarence Brown no le gustaban nada aquellos que pretendían jactarse de intelectuales y realizaban proclamas concediéndose importancia.⁴⁵ Y el culto a la personalidad del director desde la llegada de la *teoría del autor* se ha cimentado en los manifiestos de los cineastas acerca de su producción, así como en las entrevistas. Y encontramos aquí, sin duda, otras dos razones fundamentales de su desatención por parte de los analistas del medio filmico, pues apenas existen escritos o reflexiones del director donde explicara la intencionalidad de su trabajo, mientras que en lo que atañe a las entrevistas Brown se lo puso muy difícil a sus posibles investigadores.

Si durante su carrera no dudó en ofrecer su punto de vista a los redactores de las revistas de *fans*, a partir de 1950, afectado por las recientes biografías “de escándalos”, se volvió desconfiado y no quería ser entrevistado. Los rumores sobre la homosexualidad de Valentino, Garbo u otros intérpretes, los relatos íntimos no autorizados que destapaban aspectos tabúes de la vida de las estrellas o el tipo de prensa sensacionalista que comenzó a aparecer en Norteamérica a partir de los años 50, frenaron en seco la concesión de entrevistas por parte de Brown. Según Young, “Estaba visiblemente preocupado, casi hasta el límite de la paranoia, sobre la posibilidad de que pudiese escribirse una biografía sobre él”.⁴⁶ Y durante los diez años que siguieron a su retiro del cine, el director sencillamente rechazó cualquier tipo de encuentro, visita o entrevista. Época que coincide, significativamente, con el auge y desarrollo de la *teoría del autor*. Y así, mientras el resto de sus contemporáneos se prestaban gustosamente a mantener largas

⁴⁵ Curiosamente, su mentor, Maurice Tourneur, andaba precisamente por esa línea, pero para Brown la diferencia era obvia, pues siempre le consideró y se refirió a él como un verdadero artista (Ver, por ejemplo: Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 5. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 140).

⁴⁶ “He was apparently concerned, almost to the point to paranoia, about the possibility that a biography might be written about him” (Gwenda Young, 2001, 53. Documento en The Clarence Brown Collection).

conferencias sobre sus contribuciones al arte cinematográfico –piénsese en George Cukor, por ejemplo–, Brown permanecía en silencio.

A partir de 1963 su aislamiento paulatinamente dejó de ser tal cosa y Brown, de hecho, terminó por abrir las puertas a numerosos historiadores y escritores interesados en su pasado como director. Pero, pese a ello, hoy sigue sosteniéndose la creencia de que Clarence Brown apenas concedió entrevistas ni vertió declaraciones después del abandono de su oficio en 1953. Y si esto ocurre es por una razón, que sí contribuye a explicar la ausencia de motivaciones historiográficas sobre su obra. Y es que ninguna de sus entrevistas, de las muchas que concedió con posterioridad, se ha traducido en un *libro de entrevistas* o de *conversaciones* con el director. Algunas son inéditas, nunca publicadas, otras de difícil acceso, y las más asequibles deben entresacarse de las publicaciones periódicas donde aparecieron en su día.⁴⁷

Respecto a lo segundo, al estudio de los géneros cinematográficos, éste también halla cierta dificultad a la hora de ajustarse a la obra cinematográfica de Clarence Brown. Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, por ejemplo, afirmaron: “Brown volvió la espalda a algunos de los grandes géneros del cine norteamericano: la comedia musical, el *western*, el film negro, la aventura guerrera. Su filmografía no es la de un cineasta que ha tocado todos los géneros, y mucho menos la de un aventurero”.⁴⁸

Dicha aserción, sin embargo, precisa ser debidamente matizada. Brown sí cultivó la aventura –*The Last of the Mohicans* (1920), *The Eagle* (1925), *The Trail of '98* (1928)– y muchos otros géneros como el histórico –*The Gorgeous Hussy* (1936), *Conquest* (1937), *Plymouth Adventure* (1952). En su filmografía encontramos también *biopics* –*Edison*, *The Man* (1940), *Song of Love* (1947)–, comedias –de nuevo *The Eagle*, *Kiki* (1926), *Navy Blues* (1929), *Wife vs. Secretary* (1936), *Love on the Run* (1936), dirigida oficialmente por W. S. Van Dyke, *Come Live With Me* (1941), *They Met in Bombay* (1941), *Idiot's Delight* (1939)–, historias de misterio y asesinato –*The Acquittal* (1923), *The Goose Woman* (1925), *Intruder in the Dust* (1949)– y películas de acción –*Night Flight* (1933), *To Please a Lady* (1950). Como la mayor parte de los directores clásicos norteamericanos posee varias incursiones en la temática oriental o de corte exótico –*The Son-Daughter* (1932), *The Rains Came* (1939)– e incluso films que

⁴⁷ Este tema será ampliamente desarrollado en la Primera Parte, cap. «I. Biofilmografía comentada», pp. 2-19.

⁴⁸ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 372.

rozan de cerca el género fantástico, en su vertiente milagrosa o espiritual –*The Great Redeemer* (1920), *The Light in the Dark* (1922), *Angels in the Outfield* (1951).

¿Qué es lo que lleva entonces a estos historiadores a afirmar que Clarence Brown desarrolló su carrera al margen de los grandes géneros del cine norteamericano? Las respuestas son varias y se relacionan con los géneros que esencialmente trató el cineasta: el melodrama y la Americana.

El melodrama integra sin lugar a dudas la mayor parte de su producción. Es más, muchos de los géneros sobre estas líneas mencionados aparecen en su filmografía como telón de fondo, en segundo término y supeditados al melodrama. Y la predisposición de Brown fue siempre hacia el melodrama romántico. Todas sus películas de Universal comparten esta tendencia –*The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925) y *The Goose Woman* (1925)–, a pesar de pertenecer a distintos tipos de melodrama y de incorporar otras temáticas. Y lo mismo sucede con sus siete colaboraciones con Greta Garbo y sus otras siete con Joan Crawford, todas inscritas en el género romántico. Relaciones amorosas entrecruzadas e historias de fuertes protagonistas femeninas fueron una constante dominante de su corpus filmico hasta 1935.

Ese año supuso un punto de inflexión en su trayectoria. Consiguió llevar a la pantalla *Ah, Wilderness!* (1935) y a partir de entonces su carrera tomó un rumbo diferente, cada vez con más frecuencia orientada hacia el género Americana. Este nuevo ciclo creativo tuvo su continuidad en *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949). Un conjunto de obras absolutamente personales y originales, que nada tienen que ver con las producciones de Americana de otros directores, tales como John Ford o Henry King, sus otros máximos representantes. No exentas de tintes autobiográficos, las películas de Brown vinculadas al género son historias familiares, establecidas en localizaciones rurales o pequeñas comunidades y rodadas, en mayor o menor medida, y algunas íntegramente, en exteriores naturales, lejos de los estudios de Metro-Goldwyn-Mayer. Además se centran invariablemente en los problemas paterno-filiales e inciden en el crecimiento, la transformación y el tránsito, ya sea de la edad infantil a la adolescencia –*The Human Comedy*, *National Velvet*, *The Yearling*– o de la adolescencia a una juventud más madura –*Ah, Wilderness!*, *Of Human Hearts*, *Intruder in the Dust*. Y, por supuesto, sus protagonistas son siempre personajes de esas edades, niños o adolescentes.

En consecuencia, a la pregunta previamente formulada habría que responder que no se trata de un rechazo de Brown de los géneros del cine norteamericano, sino que en su filmografía no puede encontrarse ni uno solo título que se corresponda con los géneros que mayor seguimiento historiográfico han cosechado: *western*, cine negro, *gangsters*, terror, bélico, musical.⁴⁹

Aun así, tanto en lo que atañe al melodrama como a la Americana, éstas tampoco son razones contundentes que expliquen el abandono del director por parte de los historiadores del cine. Repárese, por ejemplo, en Frank Borzage o John M. Stahl, estandartes del melodrama romántico, o en los ya aludidos John Ford o Henry King, como exponentes de la Americana, y se advertirá que todos han sido rememorados y sobre ellos se han realizado abundantes reflexiones.

Sin ánimo desdeñar ninguna de las causas aquí relacionadas, y considerándolas todas por adición como resultantes de un todo, pasamos, pues, a evaluar con mayor detenimiento el factor temático, que a nuestro modo de ver posee una importancia trascendental en la cuestión que intentamos esclarecer.

Como avanzábamos, desde hace décadas el criterio de aproximación dominante hacia el estudio del legado de los realizadores se ha llevado a cabo principalmente a través de la *teoría del autor* y ésta se apoya mayoritariamente en el descubrimiento, búsqueda y hallazgo de determinados fondos temáticos que se repiten de forma intermitente en una misma obra filmica.

Y con relación a esto, y al descuido historiográfico del que ha sido objeto el cineasta, expresaba la Dra. Gwenda Young: “La versatilidad de Brown, una virtud que le marcó puntos a favor a los ojos del sistema de estudios, también puede haber contribuido a la falta de un enfoque crítico sobre su trabajo. Es difícil señalar temas y personajes tipo que distingan sus películas...”⁵⁰

⁴⁹ Lo más parecido que hizo Brown a una película de *gangsters* fue *A Free Soul* (1931), y se trata de un melodrama romántico con Norma Shearer, no exento de triángulo amoroso. No tiene films bélicos como tales y sus films relacionados con la II Guerra Mundial –*Idiot’s Delight* (1939), *The Human Comedy* (1943) y *The White Cliffs of Dover* (1944)– se sitúan en la retaguardia o en el *home front*. Y en su filmografía ciertamente no hay *westerns*, cine negro, terror ni musical.

⁵⁰ “Brown’s versatility, a virtue that marked him as an asset in the eyes of the studio system, may also have contributed to the lack of critical focus on his work. It is difficult to single out themes and character types that distinguish his films...” (Gwenda Young, 2001, 54. Documento en The Clarence Brown Collection).

Algo que ya había sido afirmado con anterioridad por Harry Haun: “Los *auteristas* que pueden descubrir las huellas de John Ford en 40 lugares, francamente se ven en apuros para encontrar una sola una unidad temática que hilvane el corpus del trabajo de Brown”.⁵¹ Haun señalaba sus films con Garbo y otras estrellas femeninas, sus películas con niños y producciones de acción como *Night Flight*, y proseguía: “Ponlas todas juntas, y significaran para los *auteristas* un quebradero de cabeza –una enloquecedora falta de repetición...”⁵²

Como acabamos de exponer y tendremos oportunidad de desarrollar a lo largo de esta Tesis Doctoral, en realidad esto no es así. Y no sólo nos referimos a sus melodramas románticos con fuertes y complejos personajes femeninos o a sus creaciones de Americana, sino que sus películas de Universal, por ejemplo, suponen una continua concatenación y evolución de un conjunto de elementos temáticos que Brown incorporó y desarrolló de unas producciones a otras, reelaborando, mejorando y trabajando siempre sobre los mismos temas. Pero además existen otros fondos argumentales tales como la homosexualidad y el alcoholismo que recorren toda su filmografía desde sus obras más tempranas.

¿Por qué entonces los autores afirman lo contrario? ¿No será que ninguno se ha molestado en buscar esos fondos temáticos, que nadie ha estudiado las películas detenidamente y con una intencionalidad analítica seria?

Pese a esa incidencia sobre los mismos temas y a las conexiones argumentales que presentan numerosas de sus películas, juzgamos que el criterio temático no es el único válido o el más apropiado para el estudio del cine de Clarence Brown y, por ello, no es el que hemos utilizado en esta Tesis Doctoral. Aunque esto es algo que trataremos en el siguiente punto, consagrado a la Metodología.

La desatención del director se debe a una combinación de factores, ya comentados. Pero, en conclusión, nuestra estimación es que Brown en esencia ha resultado un tema poco atractivo y difícil para los historiadores del cine, que por eso lo han relegado.

Poco atrayente por su condición de privilegiado, antes y después de su llegada a Metro-Goldwyn-Mayer, sin olvidar su larga permanencia de 27 años en el estudio, el menos arriesgado y comprometido de Hollywood. Su éxito comercial, su anexión al *star*

⁵¹ “Auteurs who can spot John Ford’s footprints at 40 places are frankly hardpressed to find a single thematic thread that binds the body of Brown’s work.” (Harry Haun, 1973, Q26).

⁵² “Put them all together, they spell an auteurs headache –a maddening lack of repetition...” (*ibid.*).

system y a los grandes presupuestos tampoco han ayudado. El hecho de que se convirtiera en el mejor amigo de Louis B. Mayer y en su director por antonomasia le han restado puntos en todos los sentidos, suscitando todo tipo de aprensiones acerca de su figura y de su cine.⁵³ Y luego está ese sobrenombre al que permanentemente se ha visto asociado de “Director favorito de Greta Garbo”.

Pero ésta es una visión enormemente sesgada de su carrera y su figura como cineasta, que como el lector advertirá se circunscribe sólo a su etapa Metro-Goldwyn-Mayer y a su vinculación en exclusiva con esta productora. Desgraciadamente, es la visión más amplia y generalizada que se tiene sobre él. Los críticos e historiadores cinematográficos han tomado como referencia su periodo Metro-Goldwyn-Mayer y, considerándolo (de forma injusta además) como un bloque unitario, apenas variable y carente de interés, han aplicado los particulares de este periodo a su obra completa.

Y con tal deseo expreso surge también esta Tesis Doctoral, con la de dar a conocer al “otro Brown” y demostrar que él fue mucho más que el “Director favorito de Greta Garbo” o que un *company man* al servicio de los grandes presupuestos de Joseph M. Schenck, Metro-Goldwyn-Mayer y sus estrellas contratadas. Estudiamos por ello la totalidad de su producción, pero con un énfasis mayor en sus películas iniciales y sus producciones más modestas en Universal Pictures, que son las más desconocidas. Sin embargo, y como desarrollaremos seguidamente en la Metodología, no las hemos escogido únicamente por esa razón, por su condición de películas olvidadas, raras veces mencionadas o recónditas, sino por muchos otros motivos, entre ellos, como comentaba Kevin Brownlow cuando decía que sólo por esos dramas silentes Brown merecía la inmortalidad, porque son largometrajes de gran calidad, que merecen ser conocidos y valorados. Al mismo tiempo desde una perspectiva estilística explican buena parte de la carrera posterior del cineasta. Y de igual forma deben ser puestos en consonancia con el resto de su producción, algo que jamás se ha hecho.

Decíamos también que, aparte de poco sugerente por causa de prejuicios preexistentes, Brown tampoco ha sido escogido como tema de estudio debido a la dificultad que implica aproximarse a su producción. No existen pautas a partir de las cuales comenzar a desenmarañar la enigmática enredadera que supone su trayectoria

⁵³ Téngase en cuenta además que políticamente Brown era ultraconservador, uno de los miembros fundadores de The Motion Picture Alliance for the Preservation of America Ideals (MPA) (Alianza Cinematográfica para la Conservación de los Ideales Americanos).

filmica, llena de aparentes contradicciones. Y Brown tampoco fue un *auteur* en el sentido autoconsciente del término. El acceso increíblemente restringido a sus entrevistas, algunas de las más extensas e interesantes todavía inéditas, y la ausencia casi absoluta de manifiestos o escritos del cineasta sobre su trabajo innegablemente han sido determinantes a este respecto.

Finalmente, opinamos que el siguiente juicio del director Henry Hathaway termina de arrojar luz sobre el asunto: “Clarence Brown fue siempre un director innovador. Pero no será recordado porque nunca fue un hombre político”.⁵⁴ Al hablar de Brown en tales términos, estamos convencidos de que Hathaway se refería a lo mismo que nos contestó Claude Jarman, Jr., en la entrevista que le formulamos junto a Kevin Brownlow en Londres en 2011 cuando le preguntamos si pensaba que Clarence Brown había realizado *Intruder in the Dust* (1949) con la intención de ganar el Oscar de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) (Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood). Y el actor protagonista de *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust*, ganador de un Oscar por la primera, nos contestó: “No creo que trabajara jamás con esa idea... y nunca recibió uno. Y creo que fue porque realmente no era una persona muy popular”.⁵⁵

Así es, en contra de lo afirmado por numerosos historiadores Clarence Brown no fue nunca un director popular. Fue prestigioso y reconocido en los estudios donde trabajó y especialmente en Metro-Goldwyn-Mayer, así como muy reputado entre sus colegas de profesión, pero su nombre jamás trascendió al gran público, siendo ésta, por supuesto, otra de las razones que explican su olvido.

Y esto nos lleva al único motivo por el que Clarence Brown sí figura en listados, enciclopedias generales sobre cine y similares. Es el cineasta que en más ocasiones ha sido nominado al Oscar en la categoría de Mejor Director –seis en total– y nunca ha obtenido el galardón.⁵⁶ Le siguen de cerca King Vidor y Alfred Hitchcock, cada uno con

⁵⁴ “Clarence Brown was always an innovative director. But he won’t be remembered because he was never a politician.” (Rudy Behlmer [ed.], 2001, 35).

⁵⁵ “I don’t think he ever worked with the idea of that... and he never received one. And I think it was because he really was not a very popular person.” (Entrevista inédita a Claude Jarman, Jr., por Kevin Brownlow y Carmen Guiralt Gomar en Londres, 5 de agosto de 2011. Transcripción desde cinta magnetofónica realizada y proporcionada por Gwenda Young, p. 13).

⁵⁶ Clarence Brown fue nominado como Mejor Director por los siguientes largometrajes: *Anna Christie* (1930), *Romance* (1930), *A Free Soul* (1931), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (1946). También fue nominado como productor por *The Human Comedy*.

cinco nominaciones, aunque ambos fueron recompensados con un Oscar honorífico, que a Brown no le fue concedido. Asimismo, conviene recordar que hasta 2007 Martin Scorsese le superó con siete candidaturas, pero en ese año recibió el premio. A día de hoy, por lo tanto, Clarence Brown es el máximo perdedor. Lamentablemente, sólo por eso se le recuerda, aparte de su asociación con Garbo.

METODOLOGÍA

Mencionábamos en la Introducción que esta Tesis Doctoral tiene como primer objetivo el estudio de la obra cinematográfica de Clarence Brown dentro del marco contextual del cine clásico norteamericano. Con ello pretendemos retirar a Brown la etiqueta invisible de “Director desconocido” que lleva puesta desde hace décadas y suplir el alarmante vacío que su omisión supone en la Historia del Cine, algo que reputados críticos e historiadores han señalado.

Expresábamos también que aspiramos a eliminar muchas de las ideas preconcebidas y erróneas que se tienen sobre su producción y su figura como realizador, demostrando que Clarence Brown fue mucho más que el “Director favorito de Greta Garbo” o que un realizador “Leal a Metro-Goldwyn-Mayer” y su *star system*, puesto que su obra es mucho más rica y extensa.

Lo cierto es que historiografía precedente ha realizado una permanente asociación del director con los particulares que implican sus periodos con Joseph M. Schenck y, sobre todo, Metro-Goldwyn-Mayer, es decir: sujeción al sistema de estudios hollywoodiense, altos presupuestos en proyectos de envergadura y vehículos al servicio de las grandes estrellas –Valentino, Garbo, Gable, Shearer, Crawford, etc. Y esto es así hasta el punto de que incluso los responsables de algunos de los mejores monográficos que se han publicado sobre el director obvian por completo que antes de su adhesión a las grandes firmas Brown poseía un importante y largo recorrido profesional, que ni siquiera arranca en Hollywood, sino en Fort Lee, New Jersey, en 1915, antes del nacimiento del *studio system* y de que la industria cinematográfica estadounidense estuviese definitivamente establecida en California. De esta época de su carrera, como se verá, no existe ni siquiera una filmografía al respecto; se ignora en qué películas de Maurice Tourneur participó y en cuáles no, por no hablar de sus distintos cometidos en estos films, que nunca se han tenido en cuenta.

En suma, sus lujosas y *glamourosas* cintas para Joseph M. Schenck y Metro-Goldwyn-Mayer han provocado que toda la primera parte de su carrera esté sepultada. Una época fundamental de su cinematografía, que en la actualidad es absolutamente desconocida: su periodo de aprendizaje con Maurice Tourneur (1915-1921), sus primeras películas en solitario (1922-1923) y sus modestas producciones en Universal Pictures (1923-1925). Y decimos que ésta es una parte esencial de su trayectoria porque

fue precisamente en estos años cuando Brown forjó, desarrolló y consolidó su estilo cinematográfico.

Como avanzamos también en la Introducción, el enfoque temático y/o argumental no es el que hemos escogido en esta Tesis Doctoral para estudiar la obra de Clarence Brown. En modo alguno lo desdeñamos, y de hecho será abordado en determinados momentos de esta investigación, pero no creemos que sea el más idóneo ni el que más se ajuste a su perfil como realizador, esencialmente por dos motivos.

De un lado, porque Brown desempeñó casi todos sus trabajos oficiales como director en el *studio system* de Hollywood y realizó fundamentalmente, salvo puntuales y contadas excepciones, películas “de encargo”, asignadas por los estudios donde trabajó. En consecuencia, las claves de su trabajo, el mérito y originalidad de su obra no se localizan por lo general en los materiales que llevó a la pantalla o en los argumentos de sus films.

De otro, porque Brown fue esencialmente un director visual, obsesionado con la técnica y los aspectos plásticos y compositivos de la imagen cinematográfica, algo del todo lógico ya que llevó a cabo su formación con uno grandes pictorialistas de la era silente, Maurice Tourneur. Esto explica que la rúbrica personal de Clarence Brown sea del todo perceptible a través de su distintivo estilo cinematográfico, que recorre toda su filmografía, tanto “silente” como “sonora”. Y es por ello que nos centramos en los aspectos relacionados con su estilo filmico.

Su entrenamiento de seis años junto al director francés determinó que al inicio de su carrera Brown otorgara a su propia cinematografía unos valores muy parecidos a los de Tourneur. Pero Brown pronto logró configurar un estilo visual personal y original, plenamente reconocible y diferenciado del de su maestro, aunque el sustrato de Tourneur siempre permaneció. Un estilo filmico que en torno a 1924-1925, durante sus últimos films en Universal Pictures, estaba ya plenamente cimentado y el director mantendría al paso de los años. Y éstas son las cuestiones que centran principalmente nuestra atención. Estudiamos la evolución del estilo cinematográfico de Clarence Brown desde sus comienzos, cuando éste era todavía muy dependiente del de Tourneur, hasta su consolidación y definición estilística en Universal Pictures. Para lo cual proponemos el análisis pormenorizado de dos films: *The Light in the Dark* (1922) y *Smouldering Fires* (1925), cada uno de ellos como ejemplo filmico representativo del periodo estilístico al que pertenecen, los Inicios (1915-1923) y la Consolidación (1923-1925) respectivamente.

Consideramos que la esencia filmica del cineasta, el germen de toda su obra posterior y los fundamentos de su estilo cinematográfico global se localizan en estas primeras etapas de su cinematografía. Por ello, tras el análisis individual de las películas, estudiamos el periodo completo donde se inscriben y seguidamente demostramos una continuidad estilística entre los largometrajes de estos años y su producción ulterior.

Pasamos, pues, a comentar las partes estructurales básicas de esta Tesis Doctoral, que son tres, y a dar cuenta de los procedimientos metodológicos empleados para lograr los objetivos planteados y otros que a continuación señalamos.

La «Primera Parte: Estudio preliminar sobre la vida y obra de Clarence Brown» está organizada en dos capítulos: «I. Biofilmografía comentada» y «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad»

El capítulo «I. Biofilmografía comentada» consiste en una exposición completa de la carrera y la vida de Clarence Brown. Y las razones que fundamentan la investigación en torno a su vida personal son dos. En primer lugar, porque apenas nada se conoce de él al margen de su profesión e incluso aspectos muy elementales, como el número de veces que se casó o si tuvo descendientes, permanecen oscuros, siendo a menudo ignorados cuando no confundidos por los historiadores. En segundo, porque además sus vivencias personales tuvieron una incidencia significativa en su cine, algo que demostraremos hacia el final del capítulo. Al inicio del mismo esclarecemos también algunas concepciones erróneas sobre la negativa del director a conceder entrevistas, situación que en realidad sólo se circunscribió a una etapa de su vida, desde 1953 hasta 1963. Seguidamente aportamos una cronología de los hechos más relevantes de la vida y obra de Clarence Brown. Y en último lugar desarrollamos aspectos de tipo político, biográfico y biográfico-cinematográfico que por su extensión sólo han sido citados en la cronología previa: aclaramos su posición durante la época de la House Un-American Activities Committee (HUAC) (Comisión del Congreso sobre Actividades Antiamericanas) o “Caza de Brujas”; desmentimos a todos aquellos autores que sostienen que la vida personal del director nunca se reflejó en su cinematografía; y con relación al apelativo de “Director favorito de Greta Garbo” demostramos que en realidad éste ni siquiera hace honor a la verdad.

El capítulo «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad» expone el modo en que la crítica contemporánea juzgó la obra del director mientras estuvo en

activo y cómo ha sido valorada ésta posteriormente por la historiografía. El criterio escogido para articular los textos ha sido cronológico. De este modo, comenzamos con la crítica y simultaneamos a partir de 1930 con la historiografía. Abandonamos la crítica a partir de 1952, con el fin de carrera de Brown como realizador, y continuamos exclusivamente con la bibliografía. Aclaramos que este capítulo no está destinado a detallar cómo fueron acogidas todas y cada una de las películas del director, sino a ofrecer una visión global de la estimación de su obra y su figura como cineasta a lo largo de las décadas.

La «Segunda Parte: Primeros años de la cinematografía de Clarence Brown (1915-1925)» está dividida en tres capítulos: «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1918)», «II. Hollywood (1919-1923)» y «III. Universal Pictures (1923-1925)».

En ellos se proporciona el marco contextual histórico de los periodos estilísticos de la Tercera Parte, correspondiéndose los dos primeros capítulos con los Inicios (1915-1923) y el tercero con la Consolidación (1923-1925), pues sólo si se conocen las circunstancias históricas y de producción en que se gestaron las películas pueden analizarse éstas de forma correcta y completa. Es más, consideramos que las condiciones industriales determinan el estilo de los films en todo momento. Un ejemplo: que Universal Pictures fuese una productora consagrada a los bajos presupuestos en la época en que Clarence Brown trabajó allí influye de manera inequívoca en la textura y factura global de las películas y en el estilo filmico del director en ellas.

En estos tres capítulos que conforman la Segunda Parte llevamos a cabo la documentación histórica de las películas y procedemos a su comentario crítico siempre que se han conservado.

En los dos capítulos iniciales, «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1918)» y «II. Hollywood (1919-1923)», la trayectoria de Clarence Brown se documenta a través de la Maurice Tourneur y del tránsito de ambos por distintas compañías y estudios cinematográficos. De ahí la subdivisión del primer capítulo en diferentes secciones, en cuyos epígrafes constan el nombre de la firma productora seguido por el de la distribuidora.

Para documentar los largometrajes se han utilizado diversos y numerosos recursos: entrevistas al director, muchas de ellas inéditas; entrevistas y correspondencia de otros miembros del equipo de rodaje de los films con diversos historiadores; nuestra propia correspondencia con historiadores y restauradores cinematográficos; fuentes coetáneas a la realización de los films –fotografías tomadas durante los rodajes;

periódicos y revistas del periodo: *Moving Picture World*, *Photoplay*, *Motion Picture Classic*, *Variety*, *New York Times*, *Los Angeles Times*, etc.– y textos de carácter historiográfico. En el capítulo «III. Universal Pictures (1923-1925)» el uso de estos últimos es más escaso, ya que hay poca bibliografía a disposición. De hecho, cuando se escribieron la mayoría de artículos retrospectivos sobre Clarence Brown varias de estas cintas estaban todavía perdidas –*The Signal Tower* (1924) y *Butterfly* (1924), segunda y tercera del director en el estudio respectivamente, no aparecieron hasta 1987; y *The Acquittal* (1923), su inaugural en la compañía, no lo hizo hasta 2002.

Con relación a *The Light in the Dark* (1922) y *Smouldering Fires* (1925), films escogidos como ejemplos representativos a analizar, en la Segunda Parte hemos sido breves, puesto que todas sus circunstancias específicas de producción serán tratadas en la Tercera Parte, en apartados respectivos de cada capítulo consagrados a la «Historia del film».

Los dos primeros capítulos, «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1918)» y «II. Hollywood (1919-1923)», persiguen también otros objetivos.

Antes de desarrollarlos, sin embargo, creemos oportuno explicar que comprenden mayoritariamente el aprendizaje de seis años de Clarence Brown junto a Maurice Tourneur y que su división en dos capítulos independientes viene determinada por la interrupción que supuso la partida de Brown con motivo de su incorporación al ejército norteamericano durante la I Guerra Mundial y que implicó a su vez un cambio de escenario, ya que al regresar él volvió a unirse a Tourneur, pero no en Fort Lee, sino en Hollywood.

Aparte de lo expuesto previamente, ambos capítulos tienen como cometido principal reconstruir y proporcionar una filmografía fehaciente de Clarence Brown en estos años, los más desconocidos de su trayectoria. Y es que, como hemos adelantado, ni tan siquiera se conoce en qué películas del director francés tomó parte. Nadie hasta la fecha se ha molestado en averiguarlo.

Desde que comenzó a trabajar con Tourneur en 1915, y hasta su separación en 1921, Brown intervino exclusivamente en sus películas, nunca en las de otro director. Sin embargo, la bibliografía preexistente no ha tenido en cuenta (o lo ha hecho de forma equivocada) que Brown abandonó temporalmente su oficio en el cine durante la I Guerra Mundial y, por lo tanto, existen determinados films de Maurice Tourneur en los que no participó. El modo en que las fuentes documentales han abordado esta cuestión es diverso: la mayoría, puesto que pasan completamente por alto esta época de su

filmografía, nada mencionan en ningún sentido; otras le disponen invariablemente como activo en todas las películas de Tourneur desde 1915 hasta 1921, sin contemplar su ausencia por causa de la contienda bélica; y las hay, como *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI), que toman como referencia la fecha de entrada de los Estados Unidos en el conflicto armado –2 de abril de 1917– y le descartan como participante en todos los films de Maurice Tourneur estrenados desde ese momento, sin reparar, por ejemplo, en que algunos de los largometrajes, aunque se distribuyeron a partir de esa fecha, habían sido rodados con anterioridad. En consecuencia, las equivocaciones y omisiones son numerosas. Eso al margen de que Brown no se marchó en abril de 1917 ni inmediatamente después.

Así pues, estos capítulos tienen como prioridad establecer una filmografía fehaciente de Clarence Brown durante sus primeros años en el oficio cinematográfico, tarea que al mismo tiempo lleva implícita la de fijar cuál fue su primera contribución a la industria cinematográfica norteamericana junto a Tourneur, otra área de confusión entre la historiografía precedente. Para asentar estas cuestiones las entrevistas inéditas al director han sido determinantes, las cuales siempre que ha sido posible se han cotejado con testimonios de otros integrantes del equipo de rodaje de Tourneur y con fotografías de producción de los films, que atestiguan la presencia de Brown trabajado durante los rodajes.

Al igual que no existe una filmografía de Clarence Brown durante su periodo de formación con Tourneur menos aún se han examinado nunca sus diferentes asignaciones en estos films. Brown trabajó como ayudante de dirección, montador, director de segunda unidad en exteriores y escritor de rótulos en las películas de éste, pero no asumió todas las tareas desde el primer momento, sino que se inició como ayudante y poco a poco fue ampliando sus competencias hasta terminar rodando por su cuenta grandes porciones de metraje de los films de Tourneur. Por lo tanto, otro de los objetivos de estos capítulos es el de discernir y delimitar cronológicamente las funciones de Clarence Brown en estos largometrajes.

Estos dos primeros capítulos también tienen por finalidad el estudio del estilo fílmico de Maurice Tourneur, para así con posterioridad, en la Tercera Parte, poder reconocer y evaluar la influencia del director francés en la obra de Clarence Brown y distinguir los elementos y dispositivos heredados del maestro de los plenamente distintivos del director.

La «Tercera Parte: Análisis de los films» se presenta en dos capítulos: «I. Inicios: La herencia estética de Tourneur y los primeros pasos en solitario (1915-1923)» y «II. Consolidación: definición estilística en Universal Pictures (1923-1925)». En cada uno de ellos, como hemos dicho, se ha escogido un film a analizar como ejemplo representativo del periodo: *The Light in the Dark* (1922), como exponente de los Inicios, y *Smouldering Fires* (1925), de la Consolidación.

En lo que atañe al análisis de las películas, éstas han sido estudiadas de forma minuciosa a través del microanálisis o desglose minucioso del film plano a plano, a fin de atender a todos y cada uno de los mecanismos que lo conforman, para alcanzar después, tras la recomposición, una comprensión absoluta del largometraje.

Consideramos a la película como una fuente de información primaria, que contiene mayor número de información que cualquier otra fuente, pero ésta no siempre “habla” por sí sola; posee una información cifrada que muchas veces sólo puede ser interpretada correctamente a la luz de las fuentes documentales. De ahí la importancia que hemos concedido en ambos capítulos a los apartados relativos a «Historia del film», donde hemos otorgado prioridad a la documentación histórica contemporánea a la gestación de las películas –correspondencia, guiones originales cuando se han conservado, entrevistas, notas de prensa sobre la producción, etc.–, sin desestimar la bibliografía o textos de carácter historiográfico.

Tómese como ejemplo de la importancia de la documentación histórica en el análisis *The Light in the Dark*, un film lleno de connotaciones místicas, religiosas, medievales, anticomunistas y antisemitas, que de ninguna manera puede ser entendido sin el conocimiento de la figura de su co-guionista y autor de la historia original, William Dudley Pelley, uno de los principales líderes del nazismo en Norteamérica. Y, por supuesto, tales factores históricos y de producción tienen una incidencia directa en el estilo del largometraje y en particular en el desplegado por Brown en los pasajes medievales.

El último apartado de cada capítulo, «Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», como su nombre indica consiste en un estudio global de cada etapa y, asimismo, establece las relaciones y vinculaciones estilísticas de las películas de estos años con la obra ulterior del cineasta. Conexiones que únicamente han podido verificarse mediante el estudio del resto de su producción completa y posterior confrontación con los films de estas partes iniciales de su filmografía. Labor que nos ha

llevado a determinar que Clarence Brown constituyó los rasgos esenciales de su estilo cinematográfico durante el tiempo en que desarrolló su profesión en Universal Pictures.

Finalmente, creemos conveniente hablar de la elección de las películas a analizar. Y de entrada queremos indicar que ambos títulos se presentaron como axiomáticos desde el principio, como a continuación explicamos. Pero también resultaron elecciones increíblemente afortunadas, por causas que en algunos casos descubrimos *a posteriori*.

Con respecto al capítulo «I. Inicios: La herencia estética de Tourneur y los primeros pasos en solitario (1915-1923)», este primer periodo se halla integrado en orden cronológico por los siguientes films: *The Great Redeemer* (1920), el debut de Clarence Brown como director, que Tourneur supervisó, una película perdida; *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921), ambas co-realizadas junto a Tourneur; *The Light in the Dark* (1922); y *Don't Marry for Money* (1923), otra película desaparecida, la segunda y última que no se ha conservado del corpus filmico de Brown.

The Light in the Dark es, por lo tanto, el único testimonio conservado y no co-dirigido de esta época. Y, por supuesto, no era nuestra intención analizar una película co-dirigida, no sólo porque no pretendíamos entrar en cuestiones de autoría, sino porque no es ése el propósito con el que se analiza el film. Se trataba de escoger uno de los primeros ejemplos íntegramente dirigidos por el realizador para así distinguir la impronta de Tourneur y al mismo tiempo verificar los componentes filmicos exclusivos del cine de Clarence Brown que ya están presentes en esta época tan temprana de su cinematografía.

Pero a esta elección “impuesta” se sumaron muchas otras conveniencias, pues *The Light in the Dark* fue el primer esfuerzo en solitario de Clarence Brown en la dirección, sin supervisión, y al mismo tiempo la única película de toda su filmografía en la que compartió los créditos por la escritura del guión.

La sola conservación íntegra de esta desconocida película de 1922 se constituye como un hecho insólito y extraordinariamente afortunado para el estudio de los primeros años de la trayectoria de Clarence Brown por muchos otros motivos.¹

Es, para empezar, una producción independiente, realizada al margen de las grandes firmas y que ni siquiera se filmó en Hollywood, sino en Fort Lee, New Jersey,

¹ Adelantamos, sin embargo, que la película original se ha perdido, y a día de hoy lo que se conservan son dos copias secundarias o negativos de seguridad, uno de ellos completo.

en el Paragon Studio, adonde Brown se trasladó *ex profeso*, puesto que entonces ya estaba definitivamente establecido en California. Se instaura, por ello, como una muestra del trabajo de Brown más allá del *studio system* hollywoodiense, para el que el cineasta, es cierto, realizó la mayor parte de sus realizaciones, pero no todas. El film, por influencia estética de Tourneur y por la temática extraña que presenta, posee innegables conexiones con la vanguardia cinematográfica norteamericana, otra particularidad de la obra de Clarence Brown que se conoce muy poco. Fue a su vez el primer largometraje comercial que incluyó una parte realizada con un proceso experimental Two-Color Kodachrome y constata el trabajo de Brown con el color desde sus primeros tiempos, algo que también suele olvidarse debido a que casi toda su producción “sonora” fue en blanco y negro. Paralelamente, conviene registrar que *The Light in the Dark* fue también la primera asignación como guionista del ya mencionado William Dudley Pelley y la película supone un despliegue sin precedentes de todos sus planteamientos ideológicos de índole radical con evidentes postulados nazis. Más hacia delante continuaremos aportando otras particularidades interesantes vinculadas con la cinta.

Con relación al capítulo «II. Consolidación: definición estilística en Universal Pictures (1923-1925)», son cinco los films que forman este periodo: *The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925) y *The Goose Woman* (1925).

Y la elección de *Smouldering Fires* se convirtió en inequívoca desde el primer momento por la conservación de su guión, prácticamente el único del conjunto que ha llegado hasta nosotros.² Está localizado en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, institución que tuvo la gentileza de proporcionarnos una copia.³ Desde luego, la permanencia del guión resulta esencial para el análisis del film, pues a través de la confrontación del texto, escrito por otros autores, con la película finalizada podemos apreciar las verdaderas y genuinas aportaciones de

² El guión de *The Acquittal* también ha sobrevivido, lo que no ha perdurado en este caso es la película completa, que está fragmentada. El resto de guiones de los films de Clarence Brown en Universal no se conservan. El guión de *The Light in the Dark* tampoco ha subsistido, razón por la que no hemos podido solicitarlo ni utilizarlo en el análisis.

³ Guión de *Smouldering Fires* (1924), por Sada Cowan y Howard Higgin. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie I: Scripts, caja 1, A).

Brown al largometraje: movimientos de cámara, recursos expresivos, montaje, narrativa, mensaje, significado global de la obra, etc.

Como en el caso anterior, esta elección “obligada” fue también enormemente afortunada, pues *Smouldering Fires* es uno de los trabajos más maduros, completos y logrados de Clarence Brown en Universal. Y no sólo eso, sino que por su profundidad psicológica, cohesión dramática y depuración estilística se instaure como una de las películas de mayor calidad de toda su filmografía.

Como avanzábamos, *The Light in the Dark* y *Smouldering Fires* se revelaron como auténticas cajas de sorpresas, pues las dos comparten la particularidad de que de ellas se han conservado varias copias distintas y en los dos casos las versiones disponibles en el mercado y que se hallan a disposición del público son las fragmentadas y menos adecuadas.

Respecto a *The Light in the Dark*, dos son las copias que se conservan del largometraje, ambas segundos negativos o copias de seguridad. Una está completa, pero la otra se presenta severamente mutilada y abreviada –a 33’ de un original de aproximadamente 68’– y ésta es precisamente la versión que se ha distribuido comercialmente, tanto en VHS como en DVD. La versión íntegra, perteneciente a George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York, y restaurada en 2001 por esta institución, no se ha comercializado.

De *Smouldering Fires* son muchas más las copias que se conservan, pero la única que ha sido editada, de nuevo tanto en VHS como en DVD, se corresponde con un negativo secundario o copia de seguridad destinado a la explotación comercial del film en Gran Bretaña y constituido, por lo tanto, como era costumbre en la época para las copias extranjeras, a partir de tomas reserva y descartes del original. Así pues, esta versión contiene interpretaciones que son distintas, no presenta el montaje final ni las tomas consideradas por Brown como definitivas y, lo que es más, acusa la pérdida de determinados planos de imagen y ostenta incluso secuencias mutiladas.

Teniendo en cuenta que en ambos casos las copias que circulan son las fragmentadas y dañadas y que las versiones íntegras o más próximas a los originales no son accesibles, tanto en el capítulo relativo a *The Light in the Dark* como en el de *Smouldering Fires* hemos realizado un estudio comparativo completo y exhaustivo entre las copias con el fin de señalar las carencias más acusadas de las versiones editadas comercialmente, ya que éstas son las únicas cuyo visionado es factible para el gran público en la actualidad. Labor que sólo ha sido posible gracias a la ayuda prestada

por George Eastman House / IMP, institución que tuvo la cortesía de prestarnos la versión íntegra e inédita de *The Light in the Dark*, y a Kevin Brownlow, quien nos cedió desde su colección particular la mejor versión que se existe de *Smouldering Fires*, un duplicado exacto en 16 mm. de la película original estrenada en su día Norteamérica.

PRIMERA PARTE:
Estudio preliminar sobre la vida y obra
de Clarence Brown

BIOFILMOGRAFÍA COMENTADA

Cuando se realiza una disertación formal sobre la obra de un artista, por lo general sólo suelen incluirse los datos biográficos esenciales y/o relacionados estrictamente con su trayectoria profesional. Por las causas que a continuación desarrollamos, este apartado sobre la biofilmografía de Clarence Brown difiere de esta tendencia comúnmente aceptada, ampliando en la medida de lo posible la documentación concerniente a la vida del director, ya que ésta es extremadamente exigua, cuando no contradictoria.

Clarence Brown fue un celoso guardián de su privacidad. Nunca escribió su autobiografía y pasó parte de su vida, sus últimos años, obsesionado con la idea de que en cualquier momento pudiera salir a la luz un libro sobre él.¹

En 1973 dio las claves por las cuales no estaba dispuesto a publicar sus memorias: “Ésa es la causa por la que nunca he tratado de realizar una autobiografía... Son los libros que sirven suciedad sobre Hollywood lo que vende, y no me entregaré a eso. Yo mismo no era un ángel...”² Desdeñaba por completo ese tipo de obras y arremetió contra críticos y colegas

¹ A finales de los años 30 sí se publicaron cuatro autobiográficos escritos por él en varias revistas inglesas, pero éstos no sólo omitían todo tipo de referencias personales y se centraban en lo cinematográfico, sino que en realidad se trataban del mismo artículo: “I Remember”, aparecido en el n° 508A –especial de verano de 1938– de *Film Weekly* (Clarence Brown, 1938, 47-48). Al año siguiente, con la absorción de la revista por parte de *Picturegoer*, volvió a salir a la luz, pero esta vez subdividido en tres entregas (Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 6-7; Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10-11, 36; Clarence Brown, 20 de mayo de 1939, 10-11). Los tres artículos de *Picturegoer* son ligeramente más amplios que el original “I Remember”, lo cual sugiere que este último, el texto matriz, habría sido reducido por la revista la primera vez, y transcrito íntegro posteriormente, cuando fue seccionado. De ahí que generalmente citemos los tres textos independientes de *Picturegoer*, puesto que son más amplios.

² “That’s why I’ve never tackled an autobiography... It’s the dirt-dishing books about Hollywood that sell, and I won’t indulge in that. I was no angel myself...” (Harry Haun, 1973, Q26). Jamás ningún escándalo fue publicado sobre Brown por la prensa de la época, a excepción de un artículo impulsado por Walter Winchell que aseguraba que el director había amasado seis millones de dólares durante sus años de Hollywood y motivó que la hacienda pública se abalanzase sobre él (Hildy Crawford, 1964, 12. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection.). Al margen de este proceso, Brown tuvo siempre una reputación impecable dentro y fuera de Hollywood. Abstemio y extremadamente formal,

de profesión que se habían prestado a seguir la tónica general de derrumbar antiguos mitos de Hollywood: “Lo que más odio es el chismorreo enmascarado como 'historia del cine'. Nunca podré perdonar a Bosley Crowther por lo que le hizo a Louis B. Mayer, y ese libro de Frank Capra era una manera asquerosa de vengarse”.³ Su opinión en cuanto a qué detalles del viejo Hollywood debían nombrarse, y cuáles no, estaba clara; sólo “lo bueno” era susceptible de ser contado: “Evidentemente, toda película tiene su cuota de conflictos –va con el oficio– de modo que ¿por qué explotarlo? ¿Por qué demoler algo que has estado años construyendo? En aquellos días, no nos dedicábamos simplemente a hacer películas. Hacíamos mitos y merecen ser preservados”.⁴ Suponemos que el hecho de que colaboradores del pasado como Hedy Lamarr le mencionaran en memorias tachadas de “escandalosas”, y en este caso en particular clasificadas como de corte erótico, debió desagradarle en lo más profundo, propiciando, en buena medida, su negativa a dar manifestaciones durante diez años.⁵

Sin embargo, no es cierto, como con frecuencia se ha afirmado y ya hemos adelantado en la Introducción, que Clarence Brown apenas concediera entrevistas. Una creencia ampliamente generalizada y errónea es aquella que insiste en que, si bien el

según las descripciones de sus contemporáneos, suponemos, por ello, que cuando se desmarcaba a sí mismo de haberse comportado como un ángel debía referirse, precisamente, a aquello que siempre intentó ocultar y sobre lo que evitó hablar, sus tres matrimonios anteriores al cuarto y definitivo, y un nacimiento de una hija del que apenas ha podido encontrarse información. Estos temas, si bien se incluyen en la cronología posterior, serán desarrollados en la parte final del presente capítulo, ver pp. 66-101.

³ “My pet hate is gossip disguised as 'film history'. I can never forgive Bosley Crowther for what he did to Louis B. Mayer, and Frank Capra book was a lousy way to get revenge.” (Harry Haun, 1973, Q26). Brown se refería a la biografía que el crítico del *New York Times* Bosley Crowther escribió sobre Mayer: *Hollywood Rajah: The Life and Times of Louis B. Mayer* (véase: Bosley Crowther, 1961 [1960]). Y cuando aludía de forma despectiva al libro de Frank Capra, resulta difícil saber exactamente a cuál se refería de los muchos que ya se habían publicado sobre Capra en esas fechas, ya que creemos prácticamente imposible que estuviera hablando de la propia autobiografía del director: *The Name Above the Tittle* (véase: Frank Capra, 1999 [1971]), puesto que él y Frank Capra eran íntimos amigos.

⁴ “Sure, every picture has its quota of conflicts –it goes with the territory– so why exploit it? Why tear down something you’re spent years building up? In those days, we didn’t just make movies. We made myths, and they deserve to be preserved.” (Harry Haun, 1973, Q26).

⁵ Cuando en 1966 la actriz Hedy Lamarr publicó su autobiografía *Ecstasy and Me* (Hedy Lamarr, 1968 [1966]) toda la comunidad cinematográfica de Hollywood se sintió terriblemente ofendida. Los sectores más puritanos irrevocablemente dieron la espalda a la actriz, quien a partir de ese momento no consiguió volver a trabajar, ni siquiera en papeles secundarios. Clarence Brown aparecía citado en varias ocasiones en estas memorias tachadas de “vergonzosas”, aunque, eso sí, en los términos más respetuosos.

director no fue prolífico en hacer declaraciones durante su vida artística, éstas pasaron a ser puntuales, aisladas y muy escasas a partir de su retiro del cine en 1953.

Mientras que en páginas sucesivas se examinarán las distintas relaciones del realizador con la prensa a lo largo de su carrera, de momento trataremos de demostrar la falta de exactitud de ese tipo de afirmaciones al respecto de la inaccesibilidad de Brown durante su etapa final.

Efectivamente, desde 1953 hasta 1963 tajante y simplemente Brown se negó a hablar. Pero a partir de este último año se tornó más flexible. Gradualmente fue perdiendo el miedo a ser calumniado, y si al principio únicamente aceptó conferenciar con unos pocos a los que conocía de antemano, sin riesgo a que le formularan preguntas inconvenientes, terminaría por recibir a todo tipo de personas interesadas en su profesión: historiadores, críticos, columnistas e incluso biógrafos.

Tras un anonimato voluntario de diez años, Brown concedió su primera entrevista a Hildy Crawford para una revista de sociedad próxima a su residencia de Indian Wells, California, que apareció publicada en enero de 1964 en *Palm Springs Life*, "Clarence Brown: Hollywood Great, Desert Pioneer".⁶

Al año siguiente, finalmente, el director se decidió a acceder a los requerimientos de Kevin Brownlow, quien, para su desespero, llevaba intentando ponerse en contacto con él desde 1959, algo a lo que Brown se negaba.⁷ El primer encuentro entre ambos tuvo lugar en París en septiembre de 1965 y apareció parcialmente publicado en 1968, adoptando la forma de un capítulo en el libro de entrevistas de Brownlow *The Parade's Gone By...*⁸

⁶ Hildy Crawford, *op. cit.*, 10-14, 16-17. Documento en The Clarence Brown Collection; Distendido, personal y muy relacionado con el anecdotario, este texto, transcrito por Crawford desde la visita a Brown en su propia casa, constituye, sin duda, el documento más gráfico y explicativo acerca de las actividades y modo de vida que llevó Brown una vez estuvo alejado del cine.

⁷ Las circunstancias por las que Brown consintió en entrevistarse al fin con Kevin Brownlow se relatan en el siguiente capítulo, «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», ver pp. 168-169.

⁸ Kevin Brownlow, 1968, 136-153; Damos las gracias a Kevin Brownlow por proporcionarnos gran parte de la entrevista original, mucho más extensa y en gran parte inédita, así como las siguientes realizadas por él y no publicadas, que en seguida procederemos a relacionar. Al respecto de la presente, ver en «Fuentes documentales», sec. «Bibliografía», Documentos inéditos en The Kevin Brownlow Collection, Londres, (U.K.): Entrevista a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre de 1965. Transcripción parcial desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor. De entrada, queremos aclarar que durante el transcurso de esta Tesis Doctoral generalmente citaremos esta última entrevista, por ser el texto matriz

Superado el pánico inicial, pues es casi seguro que Brown conocía a la redactora de *Palm Springs Life* y, por consiguiente, la de Brownlow debe ser considerada la primera entrevista concedida a un “extraño”, a este primer coloquio siguieron muchos otros, y transcurrido tan solo un año Brown volvía a reunirse con Brownlow en octubre de 1966 en París. Esta entrevista no ha sido publicada, pertenece a The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido.⁹

Tras la publicación de *The Parade's Gone By...* y las enormes alabanzas críticas que cosechó, en 1969 Clarence Brown se citaba de nuevo con Kevin Brownlow en Hollywood, acompañado en esta ocasión de Donald Knox. Un encuentro que los historiadores pretendían y consiguieron immortalizar en celuloide.¹⁰ A diferencia de las dos veces anteriores de París –que Brownlow había registrado en cinta magnetofónica sin el conocimiento del cineasta, quien había advertido que no quería ser grabado–, esta vez Brown, mucho más relajado y con confianza plena en su entrevistador, decidió ignorar el hecho de que estaba siendo filmado y continuó con la entrevista como si nada supiera, de acuerdo con Kevin Brownlow contento de cooperar en el fondo.¹¹ Aparte de su contenido –Brown accedía ahora a contestar preguntas que anteriormente se había negado en rotundo–, el hecho de que no interrumpiera la sesión al notar que estaba

y original, e indicaremos su correspondencia en *The Parade's Gone By...* en caso de que la haya. No obstante, cuando consideremos que el material publicado resulta preferente por ser más claro aludiremos directamente a él, pues téngase en cuenta que la transcripción es el resultado de una grabación que recoge tal cual las palabras del director, expresándose verbalmente.

⁹ Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, octubre 1966, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor, 2 pp.

¹⁰ Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow; Dado que la presente entrevista nos fue suministrada de manera fragmentaria, en ocasiones la citaremos a través de sus otros medios de difusión parcial, que son, además de los documentales *Hollywood: A Celebration of the American Silent Film* (1980) y *Garbo* (2005), en breve explicitados, el programa impreso del homenaje a Brown por parte del Directors Guild of America (DGA), (Sindicato de Directores de América) (ver: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 6. Documento en The Clarence Brown Collection). Su publicación en dicho programa responde a que durante el homenaje, presentado en el DGA Theatre de Hollywood, éstas fueron las palabras del director que se escucharon mientras se visionaban segmentos escogidos de sus films.

¹¹ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 22/11/2008.

siendo filmado vendría a confirmar su mayor tolerancia en lo relativo a las entrevistas en general.

Aunque el material tampoco ha sido íntegramente divulgado, una breve porción del mismo se incluyó en *Hollywood: A Celebration of the American Silent Film* (1980), documental de 13 series sobre la era “muda” de Hollywood realizado por Kevin Brownlow junto con David Gill para la Thames Televisión, que con posterioridad se editó en formato VHS.¹² Y fragmentos más extensos de la entrevista original fueron incorporados por Brownlow al documental *Garbo* (2005), que dirigió junto a Christopher Bird.¹³

En 1968, según Oscar A. Rimoldi, Clarence Brown contestó a algunas preguntas formuladas por los estudiantes de cine de su antigua facultad, The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, y al año siguiente a un público congregado en el British Film Institute (BFI), Londres. El autor citó multitud fragmentos de esas declaraciones en los dos ensayos que escribió sobre el director en 1990, pero sin proporcionar datos o fechas más precisas sobre los eventos.¹⁴

Entretanto Brown ya había consentido en parlamentar con nuevos y desconocidos investigadores. En 1972 fue visitado por el editor y crítico cinematográfico de *The Nashville Tennessean Sunday Magazine* Harry Haun en su bungalow de Indian Wells, California, y su prolongada conversación se tradujo en las páginas de esta publicación local cercana al lugar donde había crecido: “The UT Grad Who Engineered Dreams”.¹⁵

El 24 de febrero de 1972 Regina K. Fadiman le entrevistó personalmente para la documentación de su libro *Faulkner's Intruder in the Dust: Novel into Film. The Screenplay by Ben Maddow As Adapted for Film by Clarence Brown*, que sería editado seis años más tarde, en 1978, por The University of Tennessee. Y en su prefacio, la autora daba las gracias a Clarence Brown, antes que cualquier otro personaje de los

¹² De 60' cada una de las series, la entrevista a Clarence Brown está en el volumen 12, *Star Treatment*. Ver en «Fuentes audiovisuales», sec. «Otros materiales audiovisuales».

¹³ En numerosas ocasiones emitido por el canal TCM (Turner Classic Movies), este documental, asimismo, se incluyó en el *pack* de DVDs que en 2005 se dedicó a Greta Garbo con motivo del centenario de su nacimiento: *Garbo – The Signature Collection*. Ver en «Fuentes audiovisuales», sec. «Otros materiales audiovisuales».

¹⁴ Oscar A. Rimoldi, agosto-septiembre 1990, 418-423; Oscar A. Rimoldi, octubre 1990, 450-457.

¹⁵ Harry Haun, 1972, 5-8. Documento en The Clarence Brown Collection.

muchos directamente relacionados que colaboraron aportando su testimonio, “... por su interés y estímulo, y por sus extremadamente valiosos puntos de vista e información...”¹⁶

Al año siguiente Brown procedió a un nuevo encuentro con Harry Haun: “MGM’s Brown: 60 Years the Company Man”, que apareció en *Los Angeles Times* el 14 de octubre de 1973.¹⁷

Existe, también, una entrevista anónima y no publicada a Clarence Brown en ese mismo año, con fecha de 26 de mayo de 1973, cuya transcripción desde un soporte electromagnético no identificado nos fue proporcionada por The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee.¹⁸ Pudo haber sido efectuada en esas mismas instalaciones, puesto que de su contenido se desprende fue realizada en una institución no especialmente relacionada con el ámbito cinematográfico. Ignoramos, por otro lado, si Brown fue avisado, o no, de que estaba siendo grabado y todo parece indicar que no.

Brown también respondió afirmativamente a la petición de Tay Garnett, su ex compañero director de Metro-Goldwyn-Mayer. Esto sucedió en un momento indeterminado comprendido entre 1973 y 1977, cuando Brown contestó por escrito a un formulario de 23 preguntas que le fue enviado por Garnett. El cuestionario fue remitido a muchos otros directores, de los cuales, además de Brown, otros cuarenta y uno respondieron. El objetivo de Garnett era la publicación de un libro, pero dichas expectativas se vieron frustradas. A la muerte de Garnett en 1977 el proyecto, inacabado, se vio paralizado y la obra no apareció en su idioma original hasta 1996. En ese año al título concebido por su impulsor, *Learn from the Masters*, se le antepuso la apostilla *Directing* y en la actualidad puede encontrarse bajo la denominación completa de *Directing: Learn from the Masters*.¹⁹ Una versión de los manuscritos originales había sido traducida al francés y publicada en 1981 con el encabezamiento de *Portraits de cinéastes. Un siècle de cinéma: raconté par 42 metteurs en scène du monde entier*.²⁰

¹⁶ “Clarence Brown for his interest and encouragement, and for extremely valuable insights and information...” (Regina K. Fadiman, *op. cit.*, ix).

¹⁷ Harry Haun, 1973, Q26, Q36.

¹⁸ Entrevista inédita y anónima a Clarence Brown, 26 de mayo de 1973. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por The Clarence Brown Collection, 3 pp.

¹⁹ Tay Garnett, 1996, 12-20.

²⁰ Tay Garnett, 1981, 28-39. En esta ocasión hemos decidido remitirnos a las dos obras, a la publicada en Francia por tratarse de la primera edición, y a la anglosajona por ser el inglés el idioma en que fueron escritos la mayoría de los manuscritos originales y el de Brown en particular.

En septiembre de 1974, Brown se citaba con Patrick McGilligan y Debra Weiner en el Beverly Wilshire Hotel, Beverly Hills, Los Ángeles, California. Este diálogo, “Clarence Brown at 85”, fue publicado en *Focus on Film* en el invierno de 1975-1976.²¹ A excepción del libro de Brownlow, ésta fue la primera entrevista al director que asomó en una publicación cinematográfica especializada ya que las anteriores, o bien no fueron publicadas, lo hicieron años más tarde o se difundieron en periódicos y revistas generales y/o locales.

Y sólo transcurrió un año hasta la siguiente reunión, con Scott Eyman, en la residencia del director en Beverly Hills, en septiembre de 1975. No obstante, el texto, “Clarence Brown: Garbo and Beyond”, tardaría tres años en aparecer. Lo hizo en la primavera de 1978 en el número especial de *Velvet Light Trap* dedicado a MGM.²²

En 1977 tenemos noticia de otra entrevista que no ha podido ser identificada. La menciona y cita extractos de la misma Ted Thackrey, Jr., en *Los Angeles Times*, en la reseña necrológica que realizó al fallecer el director en 1987, pero no proporciona información sobre el entrevistador ni la publicación en que apareció.²³

Otras entrevistas de las que no han podido determinarse lugares y fechas son las de Leatrice Gilbert Fountain, David Heymann y Kevin Brownlow.

Leatrice Gilbert Fountain, la hija de John Gilbert, entrevistó a Clarence Brown con motivo de la biografía que escribió sobre su padre junto a John R. Maxim: *Dark Star*.²⁴ Aunque el libro se publicó en 1985, dos años antes de la muerte de Brown, la autora no proporcionaba ningún dato sobre cuándo entrevistó al director.

David Heymann, autor de *Liz. An Intimate Biography of Elizabeth Taylor* daba las gracias a Clarence Brown en repetidas ocasiones por haber accedido a ser entrevistado. La primera edición del libro data de 1995, ocho años después de la muerte del director, y su autor tampoco indica ni cuándo ni dónde le entrevistó, y ni siquiera aclara si se trató de un encuentro personal o si Brown respondió a preguntas formuladas

²¹ Patrick McGilligan y Debra Weiner, 1975-1976, 30-33.

²² Scott Eyman, 1978, 19-23.

²³ Ted Thackrey, Jr., 1987, 3.

²⁴ Leatrice Gilbert Fountain y John R. Maxim, 1985; Brown también conocía a la hija de John Gilbert de los viejos tiempos en MGM. Cuando Leatrice contaba con 13 años y se hacía llamar Leatrice Joy Gilbert, él le había facilitado su debut cinematográfico otorgándole un papel en *Of Human Hearts* (1938). Después hizo muy pocas películas.

por escrito, las dos opciones que nombraba sin realizar distinciones en la sección de agradecimientos de su obra.²⁵

Kevin Brownlow nos constató la existencia de otra entrevista inédita, que no pudo localizar y de la cual no recordaba la fecha tampoco. De acuerdo con el historiador, fue realizada en el transcurso de una visita que realizó a Clarence Brown en su casa de Indian Wells, California.²⁶

Por último, mencionar que Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en *50 Ans de Cinéma Américain* citan unas declaraciones del director a Andrew Sarris en 1961 que no han podido ser ni confirmadas ni localizadas.²⁷

Desde el momento en que la mayor parte de las entrevistas aquí enumeradas no aparecen en las bases de datos de información bibliográfica consultadas –*International Index to Film Periodicals* (FIAF), *Film Index Internacional* (BFI), etc.– y han sido obtenidas por los medios más diversos, es posible que, como sucede con la anterior de 1977 aludida por Ted Thackrey, Jr., en *Los Angeles Times*, cuyo hallazgo por nuestra parte fue absolutamente fortuito, existan otras fechadas con posterioridad a 1953 que no hayamos podido consignar.

En cualquier caso, el mero recuento de todos los testimonios aludidos sobre estas líneas que registran entrevistas a Clarence Brown desde la conclusión de su actividad cinematográfica hasta su muerte en 1987 evidencia que éstas, ni son tan escasas como a menudo se ha dicho, ni se reducen exclusivamente a escritores de prestigio o personajes exclusivos previamente recomendados, como se ha dado en remarcar.

²⁵ David Heymann, 1996 (1995), 447, 505.

²⁶ Brown estaba en compañía de su amigo Sidney Franklin, quien también fue entrevistado por el historiador en la misma sesión (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 04/12/2008; 06/12/2008).

²⁷ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 371; Se ha procedido a una revisión exhaustiva de la bibliografía que Tavernier y Coursodon dan al final de su obra y las referencias a Sarris han sido cuidadosamente examinadas sin encontrarse nada en ellas a propósito de Clarence Brown. Asimismo, se han consultado otros libros de entrevistas de Andrew Sarris y no se ha podido localizar esta fuente. En caso de no tratarse de una errata, dicha entrevista sería anterior a la de Hildy Crawford y no habría sido la autora la primera en conseguir unas manifestaciones de Clarence Brown.

¿Por qué entonces sigue sosteniéndose que son muy pocas las entrevistas concedidas por Clarence Brown tras el abandono de su oficio?

De un lado, lo dicho en la Introducción, el acceso a muchas de ellas es restringido, siendo algunas todavía inéditas. Además, ninguna de las publicadas ha visto la luz bajo la forma de un *libro de entrevistas* o de *conversaciones con el director*, como ha ocurrido con tantos otros cineastas que poseen una o varias obras de este tipo. Y tan solo una ha sido objeto de una segunda reimpresión.²⁸

De otro, la reclusión del director y su negativa categórica a dar declaraciones durante diez años ha fomentado esa reputación en torno a su figura. Ciertamente que finalizada esa etapa Brown tampoco se volvió un personaje extrovertido de la noche a la mañana. Como dice Haun, esquivaba las entrevistas siempre que podía,²⁹ muchas veces ya conocía a aquellos con los que se citaba y en otras prefería repetir entrevistador. Pero a partir de una determinada época, como se ha podido comprobar, accedió a conferenciar con toda clase de investigadores. Aun así, es la imagen anterior la que ha permanecido.

Sin embargo, a nuestro parecer, una razón fundamental mantiene esta creencia. Y es que Brown en todas sus entrevistas posteriores a 1953 viene a decir lo mismo, cuenta las mismas historias una y otra vez. Todas sus declaraciones son prácticamente iguales, constituidas por determinados pasajes, no muy cuantiosos, que aparecen intermitentemente en ellas: cómo se introdujo en el oficio del cine en 1915 y llegó a ser contratado por Maurice Tourneur (es el relato que más se repite); cómo llegó a trabajar para MGM; su experiencia sumamente grata en Twentieth Century-Fox; cómo se aproximaba a la dirección de Garbo; y poco más. De modo que, aunque cualquiera de estas entrevistas es mucho más extensa que los cuestionarios formulados al cineasta mientras estuvo en activo, este material en conjunto resulta muy poco revelador. Es más, el hecho de que las frases de Brown sean a veces textuales y sus respuestas idénticas, aunque no así las preguntas que le formulan, apunta a una reiteración tan absoluta que difícilmente puede deberse a la casualidad y descubre, cuando menos, un

²⁸ La entrevista de Patrick McGilligan y Debra Weiner a Clarence Brown en 1974, reimpressa en *Film Crazy: Interviews with Hollywood Legends*: Patrick McGilligan, 2000, 55-62.

²⁹ Harry Haun, 1973, Q26.

cuidadoso estudio por parte del director acerca de qué acontecimientos estaba dispuesto a contar y cuáles prefería dejar al margen.³⁰

En realidad, un vigoroso Brown de 79 años filmado por Kevin Brownlow y Donald Knox hablando enérgicamente con una firmeza y autoridad sorprendentes para tal avanzada edad, nos da idea de cómo pudo engañar durante tanto tiempo a todos sus entrevistadores contado una y otra vez lo mismo, fragmentos que siempre había relatado en alguna ocasión anterior y a los que añadía poquísimas novedades o ninguna. Respalda nuestra teoría a este respecto Harry Haun, cuando tras entrevistar a Brown en 1973 dijo: “Brown confiesa que su remembranza selectiva es deliberada”.³¹ Un repertorio, como a continuación seguiremos demostrando, increíblemente estudiado.

En 1973 Brown obsequió a su antigua universidad con una gran cantidad de papeles profesionales de su carrera –recortes de prensa, guiones, manuscritos, fotografías, correspondencia, etc.–, que en la actualidad se conservan en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, pero el material había sido cuidadosamente seleccionado; Brown excluyó cualquier escrito que pudiera aludir a su vida fuera del cine. En 1987, tras su muerte, su viuda Marian Ruth Spies-Brown transfirió a la universidad el resto de documentos que todavía quedaban, y, de nuevo, sólo datos personales muy puntuales pudieron extraerse de forma socavada de esta segunda entrega. Para William K. Everson “Probablemente ninguna carrera completa de otro director está tan totalmente documentada en un archivo”.³² Resulta paradójico, por lo tanto, que esta exhaustiva documentación se ciña casi exclusivamente al terreno profesional, eludiendo todo tipo de detalles extracinematográficos. En consecuencia, ni siquiera en The University of Tennessee se tiene absoluta certeza de algunos puntos fundamentales de la vida de Clarence Brown que son de sobra conocidos en otros personajes que poseen una colección de este tipo y están, por lo general, absolutamente contrastados en el caso de la mayoría de directores de cine. De hecho, afirma la Dra. Gwenda Young,

³⁰ Si las referencias a Maurice Tourneur son rutinariamente análogas, para ser más exactos confróntense, por ejemplo, las declaraciones de Clarence Brown a Harry Haun (1972, 5-8. Documento en The Clarence Brown Collection) con las ofrecidas a Scott Eyman (1978, 19-23) y se observará cómo los pasajes relativos a *A Woman of Affairs* (1928), *Night Flight* (1933) y Joan Crawford son prácticamente exactos al pie de la letra en ambas entrevistas.

³¹ Harry Haun, 1973, Q26.

³² “Probably no other director’s complete career is so totally documented in any archive.” (William K. Everson, 1973, 581).

quien ha estudiado los ficheros intentando reconstruir la biografía e infancia de Brown en Knoxville, que “... es difícil determinar mucho sobre la vida de Brown fuera de su carrera. Incluso la más simple de las preguntas, como el número de veces que se casó y si tuvo hijos supervivientes, permanece difícil de responder”.³³

Por todo ello, se ha juzgado oportuno incluir el mayor número de datos biográficos posibles de Clarence Brown en esta investigación, a fin de proporcionar una reconstrucción lo más argumentada posible de la vida del director, puesto que, aun así, éstos continúan siendo escasos y probablemente menos cuantiosos que los habidos en las llamadas biografías rigurosamente profesionales o resumidas. De ahí que uno de los objetivos de este capítulo sea el de enmendar errores y suplir algunos de los vacíos de la historiografía precedente. Y, por tanto, en la medida en que podamos, con los datos de que disponemos, intentaremos poner en orden tanto cuestiones referidas a la vida del cineasta como relacionadas con su filmografía. Ello al margen de que, como veremos hacia el final de este mismo capítulo, buena parte de la vida personal de Clarence Brown tuvo una plasmación directa en su cinematografía.

Nuestra compilación, extraída de las más diversas fuentes, debe mucho sin embargo a la ayuda prestada por The University of Tennessee, al facilitarnos el acceso a los archivos de las distintas colecciones que componen The Clarence Brown Collection, sobre todo a los *scrapbooks* o álbumes de recortes, de donde proceden muchos de los documentos contemporáneos y entrevistas a Clarence Brown de la década de 1920.³⁴ La revisión de este material, nunca reimpresso ni examinado posteriormente por la historiografía, ha proporcionado buena parte de nuestro enfoque, sobre todo en aquello que concierne a la inaccesibilidad del director para con la prensa, tema que a continuación desarrollamos y del que, tras el estudio de éstas y otras fuentes coetáneas, nos distanciamos de las opiniones expresadas hasta la fecha por investigadores precedentes.

³³ “... it is difficult to ascertain much about Brown’s life outside of his career. Even the simplest of questions, such as the number of times he was married and whether he had surviving children, remains difficult to answer.” (Gwenda Young, 2001, 54-56. Documento en The Clarence Brown Collection). Creemos conveniente adelantar que nuestra investigación ha podido constatar el número de veces que Clarence Brown estuvo casado –cuatro en total– y también que tuvo una hija, Adrienne, nacida en 1917, hecho que muchos historiadores ponen en duda, la mayoría desconoce y sobre el que otros especulan sin atreverse a asegurar. Sin embargo, como dice Young, nada ha podido saberse de ella en el futuro (Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011).

³⁴ MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17.

Ahora bien, antes de proceder a la sistematización de los elementos distintivos de la biografía y filmografía de Clarence Brown, es necesario puntualizar algunos aspectos acerca de esa absoluta privacidad y deseo de mantener en el más absoluto anonimato su vida privada, que, aunque real, no siempre existió, como atestiguan las fuentes examinadas y en especial las más lejanas cronológicamente. Y es que nada tiene que ver el Brown de los años 20, en todo momento dispuesto a colaborar con la prensa y ofrecer sus puntos de vista, con el consagrado director de MGM de los años 30 y 40, cortés, pero ya mucho más reservado. Y luego está el Brown al que hemos aludido anteriormente, el posterior a su retiro del cine.

Dicha reclusión paulatina, y rechazo absoluto desde 1953 y los diez años ulteriores, sólo puede entenderse a la luz de varios acontecimientos. De acuerdo con Kevin Brownlow su inmensa fortuna tuvo mucho que ver en su inaccesibilidad –enormemente desconfiado Brown temía que se aproximasen a él para aprovecharse o hacerle peticiones de tipo económico³⁵ (y en esto no le faltaba razón, pues acabó donando en vida 1\$ millón a The University of Tennessee). Sin duda, durante su carrera entendió que sus relaciones con la prensa formaban parte de su trabajo, y acabado éste, lo hizo también su conexión con los medios. Pero aún hay más.

Existe una extraordinaria cooperación de Brown con los columnistas de los años 20 que llama enormemente la atención. En esos años concedía entrevistas continuamente, hablaba de su vida privada, ofrecía sus opiniones e incluso escribía artículos sobre los temas más insignificantes.³⁶

La razón de ser de tal derroche de sociabilidad no era otra que la promoción. En torno a 1924-25 nos encontramos ante un Brown joven ligado contractualmente a

³⁵ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 26/11/2008.

³⁶ Hemos localizado alrededor de casi cincuenta entrevistas a Clarence Brown en la década de 1920. De otro lado, las únicas declaraciones explícitas y de considerable extensión a propósito de su hija Adrienne pertenecen también a este periodo. Y en lo que respecta a los textos elaborados por él, éstos también son abundantes; si entre septiembre y octubre de 1925 escribió cuatro entregas para la revista *Hollywood Filmograph* sobre “‘True Life’ Tales / History” que aún pueden tener cierta significación fílmica porque son historias que encontró mientras buscaba el argumento de su próxima producción (Clarence Brown, 26 de septiembre de 1925; Clarence Brown, 3 de octubre de 1925; Clarence Brown, 10 de octubre de 1925; Clarence Brown, 17 de octubre de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection), luego hay otros que se refieren a los temas más fútiles y alejados del fenómeno cinematográfico, como un artículo en particular que trata sobre el problema del tráfico en la ciudad de Los Ángeles (Clarence Brown, 28 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

Universal Pictures, una productora que confería presupuestos muy limitados a la mayoría de sus películas y sólo se concentraba en lanzar dos o tres de envergadura al año, ninguna de las cuales jamás se le confió, a pesar de que todas sus producciones en el estudio fueron Super-Jewels o Jewels.³⁷ Los deseos de Brown por impulsar su carrera y darse a conocer dentro de la Industria con el fin de llegar a ser contratado por otra compañía más potente económicamente explican esta colaboración inusitada con los periodistas, así como también que a finales de 1925 contratara al famoso publicista Russell J. Birdwell para llevar a cabo la explotación comercial de su carrera.³⁸

A comienzos de 1925 Brown consiguió su objetivo al ser contratado por Joseph M. Schenck para dirigir a dos de las estrellas más importantes de la cinematografía de los últimos años: Rudolph Valentino y, al año siguiente, Norma Talmadge. Con sus metas cumplidas y cómodamente establecido en Metro-Goldwyn-Mayer, desde marzo de 1926, a partir de ese momento comenzó a desvanecerse la predisposición anterior.

El importante cambio de actitud de Brown para con la prensa desde la década de 1920 a la de 1930 se percibe fácilmente a través de la comparación de los textos de ambos periodos, pero inclusive puede advertirse en los comentarios de sus entrevistadores, que así lo señalan.³⁹

³⁷ Las Super-Jewel o Jewel Productions eran los productos ocasionales de prestigio de Universal Pictures. De las cinco realizadas por Brown en Universal, la de mayor presupuesto, promoción y publicidad fue sin duda *The Goose Woman* (1925), pero ni mucho menos comparable a *The Phantom of the Opera* (*El fantasma de la ópera*, 1925), de Rupert Julian, la principal apuesta del estudio para ese año.

³⁸ Célebre en esos años por haber proyectado la imagen de Mary Pickford, Russell Juárez Birdwell, después Russell Birdwell, incrementaría más aún su fama en las décadas siguientes ejerciendo como agente de prensa para David O'Selznick y su campaña en torno a la búsqueda de la protagonista de *Gone With the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939), de Victor Fleming.

³⁹ En 1925 Albert Dorris se desplazó *ex profeso* a Universal City para entrevistar al director y posteriormente escribió: "Brown es terrible para interrogar con el propósito de obtener datos para un artículo de periódico. Se muestra bastante inclinado a hablar, y es extremadamente agradable..." ("Brown is a terror to interrogate for newspaper story purposes. He is willing enough to talk, and exceedingly pleasant...": Albert Dorris, *op. cit.* Documento en The Clarence Brown Collection). Mientras que en 1928, cuando el director llevaba dos años en MGM, Jim Tully hablaba ya de una reticencia en el habla y una reserva en su actitud que daban la impresión de austeridad (Jim Tully, 1928, 106. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection). Y conforme nos adentramos en la década de 1930 los comentarios de este tipo se repiten. En 1932, por ejemplo, Stuart Jackson opinaba que Brown poseía un estilo directo en su forma de hablar que disipaba muchos mitos (Stuart Jackson, 1932, 8; Entrevista en Londres para *Film Weekly*). Y más explícito todavía fue W. H. Mooring cuando en 1935 juzgó las

De ahí que las declaraciones del director de los años 20 sean las más significativas. No sólo por su abundancia, sino porque poseen una espontaneidad y una sinceridad que no volverá a encontrarse. Pero también por un hecho paralelo relacionado con el contexto histórico de la Industria que influye directamente en ellas. Y es el protagonismo que tuvo en la década de 1920 la figura del director. Por esta causa Brown es el sujeto de la mayor parte de estas crónicas, donde con frecuencia se le formularon cuestiones vinculadas con su cinematografía, sobre los guiones de sus películas, construcción de las historias, equipo de rodaje, etc.

1. Publicidad de Clarence Brown usando una cámara Bell & Howell Filmo *amateur* (c. 1937).

En los años 30, por el contrario, no sólo se dio la circunstancia de que los anhelos de fama del director habían cesado, sino que las entrevistas de esta década por lo general estaban consagradas a las estrellas, único tema a propósito del cual era interrogado. Aun así, Brown recibió cortésmente a los redactores de las revistas *fans* y la mayoría de ellos hacen mención de su paciencia y amabilidad.⁴⁰ El entusiasmo del decenio precedente ha desaparecido, pero todavía no su accesibilidad. De hecho, una

contestaciones de Brown como frías y sinceras (W. H. Mooring, 1935, 8; Entrevista en Hollywood para *Film Weekly*).

⁴⁰ Véanse, por ejemplo: Julia Gwin, 1936, 35, 74-75; Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 6-7.

largo de los meses de septiembre y noviembre de 1937 (*ver il. n. 1*). Su prestación inclusive para tales fines publicitarios demuestra que Clarence Brown no fue ni mucho menos un recluso o un personaje esquivo, al menos mientras ejerció su profesión.

Por otro lado, las entrevistas de la década de 1930 aportan siempre datos novedosos e insólitos, sin duda porque se refieren a aspectos muy concretos del periodo, que, con el paso de los años, perdieron importancia para el cineasta. De hecho, nada de lo que en ellas se dice vuelve a repetirse en las habidas a partir de 1953, y de ahí su calidad como testimonio.

Finalmente, la década de 1940 supone una ligera alteración de la situación, ya que nos presenta a un realizador mucho más experimentado en el trato con la prensa, que hacía uso de los medios siempre que los necesitaba, hecho que tuvo lugar en varias ocasiones y en especial con relación a su nueva faceta como productor.

En 1943, por ejemplo, se implicó de lleno en el lanzamiento de *The Human Comedy*, dirigida y producida por él, y no dudó en escribir un artículo sobre la adaptación y el rodaje como parte del número especial que la gaceta de MGM *Lion's Roar* dedicó a la película.⁴¹ Al año siguiente escribió también (supuestamente) de su puño y letra “Wonder Horse”, publicado el 9 de julio de 1944 en *Los Angeles Times*, una extraña anécdota sobre el rodaje de *National Velvet* (1944) en exteriores de Monterrey, que, en esta ocasión, más que servir para promocionar la película en sí misma, ponía de manifiesto su debilidad para con los potenciales actores infantiles.⁴²

Ahora bien, su gestión activa en *Intruder in the Dust* (1949) constituyó un hecho sin precedentes en su carrera. Para conseguir la cooperación de los habitantes de Oxford, Mississippi, donde se rodó la película, Brown realizó numerosos llamamientos a través de los periódicos locales, apariciones personales y todo tipo de actividades más propias de un ejecutivo de MGM que de un realizador. El resultado exitoso de tal experiencia (alrededor de 500 ciudadanos de Oxford trabajaron en el film en papeles secundarios y en calidad de extras) fue condensado en otro texto, publicado en 1950: “How One Man Public Relations Speakers Achieve a Lot”.⁴³ Artículo directamente encaminado a subrayar la importancia de las relaciones públicas de Hollywood para conseguir la participación activa de la población en los rodajes en exteriores reales, así

⁴¹ Clarence Brown, 1943, 1; Remitirse a «Anexo II: Textos escogidos de Clarence Brown».

⁴² Clarence Brown, 1944, F18; Remitirse a Anexo II.

⁴³ Clarence Brown, 1950, 44. Documento en The Clarence Brown Collection; Remitirse a Anexo II.

como para la distribución y venta de las películas en las salas de exhibición de las ciudades más pequeñas.

En 1951, más entusiasmado que nunca con su faceta de productor, escribió en *Films in Review* su contradictorio e insólito texto al que ya nos referimos en la Introducción: “The Producer Must Be Boss: Like All Collective Effort, a Movie Needs an Arbiter”.⁴⁴

Brown no fue, por lo tanto, contrario a las entrevistas ni a colaborar con la prensa durante su carrera, aunque después atravesara una larga etapa en que no quería ser molestado. Esa imagen que se tiene de él como un personaje “frío” y “retraído”⁴⁵ o como “... un fugitivo de Hollywood que raramente concede entrevistas”,⁴⁶ debe reubicarse, pues se ciñe sólo a un periodo determinado: los diez años inmediatamente posteriores a la clausura de su trabajo.

Además, si decíamos al principio que a partir de 1963 el director experimentó una ligera y progresiva apertura, lo cierto es que ésta se incrementó más todavía en sus últimos años. Como se señala en la cronología que adjuntamos a continuación, Brown fue homenajeado por diversas instituciones en la década de 1970 y asistió y colaboró con ilusión en las retrospectivas.

Un proceso en el que influyó notablemente la reanudación del contacto con su antigua facultad. En noviembre de 1970 Brown se emocionó intensamente en los actos de inauguración del teatro que él mismo había impulsado y acabó por llevar su nombre: The Clarence Brown Theatre for the Performing Arts en The University of Tennessee; actos que, para su enorme sorpresa y conmoción, finalizaron con el descubrimiento de un gran monumento de bronce erigido en su honor. Según Ed Boling, administrador de la universidad: “No podría creer que estuviera siendo homenajeado de esa manera. Pensaba que

⁴⁴ Clarence Brown, 1951, 1-3, 45-46; Remitirse a Anexo II.

⁴⁵ Ése es el modo en que Sidney Franklin le describió. El texto completo dice: “Franklin, un amigo de Brown, dijo que le parecía que Brown era 'frío' y 'retraído’” (“Franklin, a friend of Brown, said that he felt Brown was 'cold' and 'withdrawn’”: Gwenda Young, 2001, 54 [n. 6]. Documento en The Clarence Brown Collection). Estas declaraciones emitidas por Franklin llaman enormemente la atención, sobre todo porque Brown, en cambio, en una ocasión dijo que Franklin era “... el amigo más íntimo que tengo en el negocio del cine” (“... the closest friend I have in the picture business”: Kevin Brownlow, 1968, 153).

⁴⁶ “... a fugitive from Hollywood who rarely grants interviews...” (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 30).

todo el mundo se había olvidado de él. Pensaba que las personas no sabían quién era”.⁴⁷ Por su parte, Marian S. Brown manifestó en repetidas ocasiones que la relación de Clarence Brown con The University of Tennessee, la planificación y construcción del teatro, el trato con los estudiantes y personal administrativo, y el festival de cine que la universidad le dedicó tres años más tarde, fue como una segunda vida para él: “Prácticamente le revivió”,⁴⁸ dijo su esposa.

Ahora bien, las notas de los historiadores que asistieron a estas celebraciones y relataron después el comportamiento del director en tales actos, nos dan idea de sólo hasta qué punto se produjo esa especie de “reconciliación” con su fama e ilustran en gran medida el fondo de su personalidad.

Según William K. Everson, que estuvo presente en “The Clarence Brown Film Festival”, celebrado en 1973 en The University of Tennessee, el director asistió a todas las galas inaugurales y proyección de sus films, pero no quiso decir nada en los actos públicos. Tan solo expresó su agradecimiento, y se excusó diciendo que “... todas sus películas habían sido hechas hacía tanto tiempo que él no podía hacer ningún comentario útil”.⁴⁹ Sin embargo, se paseó por el campus y asistió con regularidad a los talleres de Historia del Cine que integraban el festival, donde conversó con los estudiantes y respondió desenfadadamente a sus preguntas. Cuenta Everson que “... en las reuniones informales de estudiantes más pequeñas, y en los almuerzos (y reuniones accidentales con amigos de la infancia) que salpicaron el largo fin de semana, él era una mina de oro de obviamente fidedigna información, respondiendo inmediatamente a cuestiones técnicas considerando planos específicos...”⁵⁰

Joseph McBride informó, asimismo, de que en el prestigioso homenaje que le otorgó el Directors Guild of America en 1977: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America of America Special Projects”, dirigido por Lamont Johnson y Gene Reynolds en el DGA Theatre de

⁴⁷ “He couldn't believe he was being honored in that way. He thought everybody had forgotten about him. He thought people didn't realize who he was.” (Jack Neely, *op. cit.*, 22).

⁴⁸ “It virtually gave him a new lease on life” (Barbara Aston-Wash, 1990, E2; Entrevista a Marian S. Brown en 1990, Beverly Hills, Los Ángeles, para *The Knoxville News-Sentinel*. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

⁴⁹ “... all of his films were made so long ago that he couldn't make any useful comment.” (William K. Everson, 1973, 585).

⁵⁰ “... in the smaller informal gatherings of students, and at the luncheons (and accidental reunions with childhood friends) that punctuated the long weekend, he was a gold-mine of obviously reliable information, immediately responding to technical questions regarding specific shots...” (*ibid.*).

Hollywood, el director, aunque asistió de buena gana, tampoco quiso hablar. Únicamente subió al escenario para recibir un aplauso y su voz, como hemos señalado, tan solo pudo escucharse a través del audio procedente de la entrevista filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en 1969, que acompañó a fragmentos escogidos y proyectados de sus films.⁵¹

Dicho lo cual, y aclarado este tema, pasamos ya a la relación categorizada por años de los hechos biográficos y filmicos de Clarence Brown.

⁵¹ Joseph McBride, 1977, 19.

Cronología Clarence Brown.

1890

Nace Clarence Leon Brown, el 10 de mayo, en Clinton, Massachusetts, U.S.A. En el certificado de nacimiento de Brown, duplicado del 12 de agosto de 1935,⁵² aparece inscrito como Clarence L. Brown, hijo de Larkin H. Brown, natural de Georgia, y Catherine A. Gaw (Catherine Ann Gaw), nacida en Irlanda.⁵³ En la partida de nacimiento, asimismo, se especifica el sexo, el color y si el recién nacido es gemelo –*varón, blanco, no*–, la residencia de los padres –Clinton, Massachusetts– y la ocupación del padre –técnico de telares. Hijo único, Brown es educado de forma protectora en el seno de una familia de clase media, conservadora y de religión baptista.⁵⁴

1901

Cuando Brown cuenta con once años la familia se establece en Knoxville, Tennessee, al serle ofrecido a Larkin H. Brown el puesto de supervisor general de una de las fábricas de algodón más importantes del Sur, la Brookside Cotton Mills. Fijan su residencia en East Anderson, el primer domicilio de hasta un total de cuatro a los que se desplazan en los siguientes siete años.

Ingresa en el Knoxville High School dos cursos por delante de su edad escolar.⁵⁵

⁵² Véase en «Anexo I: Documentos Clarence Brown», copia del certificado de nacimiento de Clarence L. Brown expedido el 12 de agosto de 1935 (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition. Serie I: Papers Documents, caja 1, carpeta 5).

⁵³ En County Down, perteneciente a la provincia del Ulster, en Irlanda del Norte (Jack Neely, *op. cit.*, 17).

⁵⁴ Los datos relativos a la religión de la familia los proporciona Gwenda Young (2001, 56 [n. 8]. Documento en The Clarence Brown Collection). La autora dice haberlos extraído del certificado de nacimiento del director localizado en The Clarence Brown Collection, pero hemos de decir que no figuran en él (cfr. copia del certificado en Anexo I).

⁵⁵ Algunos autores han intentado enlazar el éxito meteórico del director en la industria del cine –desde segundo ayudante de Maurice Tourneur a su ayudante incondicional y posterior privilegiado en MGM– con sus habilidades escolares, considerando que desde sus primeros años demostró dotes de niño prodigio al ascender dos niveles en la escuela secundaria, obtener a los 15 años un permiso especial para entrar en la universidad y graduarse tan solo cinco años más tarde con una doble titulación en ingeniería (ver: Allen Estrin, *op. cit.*, 146). Sin embargo, el propio Brown desmitificó estas afirmaciones al explicar que fue su traslado desde Clinton a Knoxville el que motivó su promoción escolar y su entrada prematura en la

Se inscribe en una escuela de elocución dramática de una vecina de la zona, la Sra. Fogelsong, y muy pronto se convierte en su pupilo estrella. Toma lecciones de poesía durante los siguientes siete años y llega a ser famoso a principios del siglo XX en Knoxville por sus recitaciones públicas de Shakespeare, Longfellow y Poe.⁵⁶

1901-1905

Es alumno del Knoxville High School.

Muestra sus dotes interpretativas en funciones teatrales escolares, con frecuencia en papeles a favor de la liga antialcohólica. Folletos promocionales de esta época conservados en The Clarence Brown Collection anuncian al “Maestro Clarence Leon Brown, animador juvenil, lector dramático, intérprete e imitador”.⁵⁷ Animado por su pastor y su director teatral, se traslada por el estado de Tennessee ganando varias medallas y condecoraciones en competiciones como orador de Women’s Christian Temperance Society Union.⁵⁸

Participa en los actos conmemorativos de apertura del último curso –1905– con una recitación individual en el Staub Theatre de Knoxville. Su interpretación de “How the LaRue Stakes Were Lost” es enormemente aclamada y a petición del público lleva a cabo la ejecución de otra pieza, esta vez humorística.⁵⁹

También durante el último año se convierte en miembro del Knoxville High School Musical Club, Art Club y Dramatic Club.

1905

Se gradúa en el Knoxville High School, siendo el más joven de su clase.

Al finalizar la escuela secundaria se produce el primer enfrentamiento con su progenitor. Larkin H. Brown, animado por el éxito de su hijo en los escenarios, desea

universidad, debido a los distintos niveles educativos que existían entre ambos estados (Scott Eyman, 1978, 20).

⁵⁶ Jack Neely, *op. cit.*, 17.

⁵⁷ “Master Clarence Leon Brown, Juvenile Entertainer, Dramatic Reader, Impersonator and Imitator” (MS-2375: The Clarence Brown Collection, 1927-1988. Carpeta 1, artículo 9).

⁵⁸ Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 27.

⁵⁹ Jack Neely, *op. cit.*, 17.

que ingrese en la Southwick School of Oratory de Boston. Brown desecha la propuesta y se decanta por una carrera en ingeniería. A los quince años solicita un permiso especial a The University of Tennessee para ingresar como estudiante antes de la edad establecida. El consejo de administración de la universidad admite su petición y le permite matricularse en una doble licenciatura, Ingeniería Mecánica y Eléctrica.

1905-1910

Asiste como estudiante a The University of Tennessee.

Es uno de los pocos que evita las fraternidades sociales, pero se alista en el grupo intelectual Philomathesian Literary Society, donde obtiene el título de *Declaimer*. Durante el primer curso representa a la agrupación en un concurso de sociedades literarias universitarias y resulta ganador. En esta época, debido a su corta estatura y edad, comienza a ser conocido entre sus compañeros bajo el sobrenombre de “Brownie”.⁶⁰ Pese a sus triunfos con la Philomathesian Literary Society, sus resultados académicos descienden notablemente durante sus años universitarios.⁶¹

1906

En verano se traslada a Atlanta, Georgia, para pasar las vacaciones con sus abuelos paternos y presencia la sangrienta revuelta racial que tiene lugar en la ciudad el 22 de septiembre. Según sus propias declaraciones, bandas de blancos armadas con navajas y bates de béisbol golpearon a cientos de negros y lincharon a unos quince hasta morir. Después, transportados en bateas los negros fueron arrojados a los bosques.⁶²

⁶⁰ Hildy Crawford, *op. cit.*, 10. Documento en The Clarence Brown Collection.

⁶¹ Parece ser que sus triunfos del primer año con la Philomathesian Literary Society fueron su punto más alto durante sus cinco años en The University of Tennessee, ya que el perfil del anuario académico de Brown de 1910 contiene un extraño resumen, que dice así: “Es un universitario, de acuerdo, porque tiene una pequeña gorra de la universidad... Brownie se ganó una temprana fama como *declaimer*, y se llevó todos los honores en su primer año. Después de eso, la sociedad de la abeja le picó, y desde entonces ha tenido con él eso de 'las señoras para mí'” (“He's a collegier, all right, for he's got a little college cap... Brownie early won fame as a declaimer, and carried off all the honors in his first year. After that, the society bee stung him, and since then it has been 'the ladies for mine' with him”: Jack Neely, *op. cit.*, 19).

⁶² Historiadores del periodo basándose en diferentes testigos oculares de los hechos coinciden en señalar que ciento cincuenta negros fueron seriamente heridos y alrededor de quince murieron (Gwenda Young, 2001, 66. Documento en The Clarence Brown Collection); Tales acontecimientos forjarían al paso de los años un sentimiento permanente de culpa y horror que le conduciría muchas décadas después, como un

1908

La familia se traslada por cuarta vez de domicilio, instalándose en el 121 de East Scott, la casa que hoy es conocida en Knoxville como The Clarence Brown House.

1910

Aunque pertenece a la promoción de 1909, se gradúa un año más tarde, probablemente por la naturaleza de sus estudios de doble titulación en Ingeniería Mecánica y Eléctrica.⁶³ Para la obtención del título de Licenciado en Ciencias de Ingeniería Eléctrica presenta un estudio sobre la eficacia de las turbinas en la fábrica de algodón que dirige su padre, la Brookside Mills: *Economy and Power Distribution Test of Plant N° 2, Brookside Mills*, Knoxville, University of Tennessee. Consta como autor de la misma Clarence L. Brown, bajo la supervisión del profesor J. A. Switzer.⁶⁴

Segundo conflicto con su progenitor. Larkin H. Brown ansía que su hijo se una a él en el negocio del algodón. Brown rechaza seguir la tradición familiar en el campo de la industria textil y, apasionado por los coches, la mecánica y la aviación –único motivo que le había llevado a convertirse en ingeniero–, decide introducirse en la relativamente nueva industria del automóvil.

La disputa es tal que provoca la salida precipitada del hogar. Se traslada a Moline, Illinois, donde las industrias del metal –mecánica, eléctrica, ferroviaria, automovilística y agrícola– están en pleno auge. Obtiene su primer trabajo en el departamento de ingeniería de Moline Automobile Company.⁶⁵

1911-1912

Pasa a trabajar como ingeniero asesor para la fábrica de automóviles Stevens Duryea Company, Chicopee Falls, Massachusetts. Llega a adquirir el cargo de viajante

medio expiación, a su empeño por llevar a la pantalla *Intruder in the Dust* (1949), sobre la novela de mismo título de William Faulkner.

⁶³ Jack Neely, *op. cit.*, 18.

⁶⁴ La Tesis todavía se conserva en The University of Tennessee, Special Collections Library.

⁶⁵ Clarence Brown dijo a Scott Eyman haber conseguido su empleo en Moline Automobile Company en la prematura fecha de 1909 (Scott Eyman, 1978, 20). El año dado por Brown a Eyman es equívoco ya que en esa época todavía era estudiante de The University of Tennessee y se graduó un año más tarde, en 1910. Puesto que Brown, a excepción de esta ocasión, nunca proporcionó un año exacto de su ingreso en Moline y siendo éste su primer trabajo, hemos considerado el año 1910 como el más factible.

mecánico experto y se traslada por los Estados Unidos efectuando las reparaciones de Stevens-Duryea, visitando concesionarios y propietarios particulares.

1913

Desempeñando su puesto para Duryea visita a un representante de Birmingham, Alabama, que le coge simpatía y le sitúa al frente de una empresa filial. Él la rebautiza con el nombre de Brown Motor Car Company. Instalado en Birmingham, dirige su propio concesionario, se dedica a la compra-venta y consigue la distribución de camiones Alco, Stevens Duryea y Hudson.

Se casa por vez primera con Pauline (Paula) Herndon Pratt, el 13 de mayo en Washington, D.C.⁶⁶

1913-1914

Se produce su primer contacto con el cine. Mientras regenta su negocio comienza a aprovechar los descansos del almuerzo para asistir a la proyección de films, todavía exhibidos en *shooting galleries*. Pasa un tiempo viendo películas hasta que llega un momento en que tan solo asiste a las producidas en los Peerless Studios, Fort Lee, New Jersey, para él, de una calidad superior al resto de la producción cinematográfica del país.

1915

Impresionado por las posibilidades del arte cinematográfico decide abandonarlo todo. Vende su empresa de automóviles y se traslada a Fort Lee para conocer a alguno de los directores de Peerless cuyas películas admira: Frank Crane, Albert Capellani, Emile Chautard y Maurice Tourneur.⁶⁷ Consigue una entrevista con este último, quien, al

⁶⁶ El primer matrimonio del director permanece en el más absoluto oscurantismo. Todos los datos concernientes a esta unión, así como los relacionados con su primera esposa, nos han sido proporcionados por cortesía de la Dra. Gwenda Young, resultado de sus investigaciones con motivo de la biografía que en la actualidad, y desde el año 2000, está escribiendo sobre el director. Esta información será ampliada en el presente capítulo al finalizar esta cronología, ver pp. 66-67, 79-80.

⁶⁷ Como se verá en la Segunda Parte, cap. «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1917)» donde se examinan los comienzos del director con Maurice Tourneur, Clarence Brown dio diferentes versiones a lo largo de su vida sobre las causas que motivaron su marcha a Fort Lee y su elección de mentor cinematográfico (ver pp. 241-246). Aquí nos estamos acogiendo a las declaraciones dadas por el director a Kevin Brownlow, por ser donde trató el tema de forma más amplia y detallada y la historia que más veces repitió (Entrevista

parecer, estaba buscando un nuevo ayudante, y aunque le confiesa que carece de experiencia logra persuadirle para que le contrate. Inmediatamente Brown comienza a trabajar para Tourneur a razón de 30\$ a la semana. Se incorpora a la postproducción de *Trilby* (1915) y al rodaje de *The Cub* (1915), los largometrajes que Maurice Tourneur estaba ultimando y realizando, respectivamente, en esos momentos.⁶⁸

1915-1917

Trabaja en las producciones de Maurice Tourneur como ayudante de dirección, montador, director de la segunda unidad en exteriores y escritor de rótulos.

1917

Nacimiento de su única hija, Adrienne, fruto de su primer matrimonio con Pauline (Paula) Herndon Pratt.⁶⁹

1918

Su carrera en el cine se ve interrumpida por la I Guerra Mundial. A comienzos de año se alista en el Servicio Aéreo, sección de Aeronáutica, del Ejército de los Estados Unidos de América y es trasladado a Scott Field, Belleville, Illinois, donde comienza su instrucción de vuelo.⁷⁰

El 3 de julio es ascendido a la categoría de Segundo Teniente del Servicio Aéreo y sirve como instructor de vuelo para principiantes en el mismo campo. Recibe la honrosa baja militar por razones de desmovilización el 10 de diciembre por Orden Especial 271,

inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en *The Kevin Brownlow Collection*, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 1-2. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 140).

⁶⁸ Las aparentes discrepancias, de acuerdo con las propias declaraciones del director, acerca de cuál fue su primera contribución a la industria cinematográfica norteamericana, *Trilby* (1915) o *The Cub* (1915), serán comentadas en la Segunda Parte, cap. «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1917)», pp. 255-260.

⁶⁹ Que Clarence Brown tuvo una hija llamada Adrienne es un hecho probado, como se demostrará en la explicación que sigue a esta cronología (véanse pp. 66-76). Ahora bien, se ignora prácticamente todo lo relacionado con su nacimiento, que se produjo durante su primer matrimonio con Paula Herndon Pratt. Al parecer, la pareja se separó al poco tiempo del nacimiento de Adrienne (Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011).

⁷⁰ Más información sobre este tema en la Segunda Parte, cap. «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1917)», pp. 368-371.

párrafo 5, Scott Field, Belleville, Illinois, notificada previamente el 4 diciembre de 1918.⁷¹

Tras ser licenciado del ejército vuelve a Fort Lee, New Jersey, y descubre que Maurice Tourneur se ha trasladado a Hollywood, por lo que se desplaza hasta allí. Llega a California la víspera del día de Navidad.

1919

Retoma su actividad cinematográfica junto a Maurice Tourneur en Hollywood, desempeñando sus funciones anteriores, pero asumiendo cada vez mayores competencias y filmando más metraje de sus películas.

Tras su paso por el ejército sufre auténtica penuria económica y se ve obligado a vestir de uniforme durante los seis meses siguientes.

Con vistas a su debut como director adquiere los derechos cinematográficos de la historia de Clarence Aaron Robbins *The Unholy Three* (1917). Maurice Tourneur, quien iba a producir el film, rechaza el proyecto.

1920

Un suceso real hallado en un periódico de San Bernardino le sirve de base argumental para su primera película, *The Great Redeemer*, supervisada y producida por Maurice Tourneur. Al inicio del rodaje conoce a un extra llamado Charles Dorian y le convence para que sea su ayudante de dirección.⁷² Con House Peters, Joseph Singleton y Marjorie Daw, el film recibe su *world premiere* el 15 de agosto en el California Theater, Los Ángeles, California, y a partir del 18 de octubre se estrena en todo el país. Logra un considerable éxito comercial y recibe el Premio Sing Sing a la Mejor Película del año.

Trabaja como ayudante de dirección en *The Last of the Mohicans*, primera producción de Maurice Tourneur para Associated Producers, Inc.⁷³ Ante una enfermedad de Tourneur, toma a su cargo la dirección y realiza en solitario tres cuartas partes de la

⁷¹ Ver en «Anexo I: Documentos Clarence Brown», duplicado del 6 de mayo de 1937 de este certificado en cuyo reverso consta su historial militar (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition. Serie V: Oversized Materials, carpeta 1).

⁷² Charles Dorian fue desde ese momento el ayudante de dirección de Brown en todas sus películas hasta *Conquest* (1937).

⁷³ Distribuidora de productores-directores independientes impulsada por Thomas H. Ince e integrada por Tourneur, Allan Dwan, Mack Sennett, Marshall Neilan, George Loane Tucker y J. Parker Read, Jr.

película. Casi la totalidad se filma en exteriores del Big Bear Lake y Yosemite Valley, California. La película, con Wallace Beery, Barbara Bedford y Albert Roscoe, se estrena el 21 de noviembre en U.S.A. Obtiene un gran triunfo y es aclamada por la crítica como la mejor película de Maurice Tourneur en Norteamérica. Aparece acreditado como co-director Clarence L. Brown.

Compra los derechos para el cine de la novela corta de Honoré Morrow *Benefits Forgot* (1917), con la intención de llevarla a la pantalla.⁷⁴

1921

Co-dirige con Maurice Tourneur *The Foolish Matrons*, con Hobart Bosworth y Doris May como estrellas. Estreno el 19 de junio en U.S.A. Indiferencia crítica y comercial.

A finales de año, mientras trabaja en la preproducción de la siguiente película de Maurice Tourneur, *Lorna Doone* (1922), consigue su primer contrato para dirigir un film en solitario: *The Light in the Dark*, para el productor Jules Brulatour, vehículo para su protegida Hope Hampton. Se separa amistosamente de Tourneur, vuelve a Fort Lee, participa en la escritura del guión y comienza el rodaje.

1922

Prosigue y concluye *The Light in the Dark*, con Hope Hampton, E.K. Lincoln y Lon Chaney. Un segmento del film se realiza con un nuevo proceso experimental Two-Color Kodachrome. *World premiere* el 26 de agosto en el Strand Theatre, Niagara Falls, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 3 de septiembre. La película únicamente es aclamada por la calidad del nuevo proceso fotográfico en color.

Contrae matrimonio por segunda vez con la ex corista del Ziegfeld Follies Ona Wilson Brown.⁷⁵

⁷⁴ Tras mucho tiempo e insistencia para que se la produjeran, Brown lograría filmarla pasados casi veinte años. El film se llamó *Of Human Hearts* (1938).

⁷⁵ “At Parting of Marital Ways – Picture Director Sued for Divorce”, *Los Angeles Times*, 1 de marzo de 1927, p. A1; “Decree Won by Story of Mrs. Brown”. Recorte de prensa de origen no identificado fechado el 16 de marzo de 1927 obtenido en <http://www.1947project.com/tags/clarencebrown>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Más información sobre este tema al finalizar la presente cronología, ver pp. 81-88.

1923

Realiza *Don't Marry for Money*, con House Peters y Ruby De Remer, para la productora de bajo presupuesto Preferred Pictures Co. de B. P. Schulberg. Distribuida por Weber & North Productions, la cinta recibe su *world premiere* la semana del 19 de agosto en el Central Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 25 de agosto.

En primavera firma un contrato con Universal Pictures para dirigir 5 films Jewel a 12.500\$ cada uno. Los cinco son enormemente exitosos y le crean su fama como realizador. Con el primero de ellos, *The Acquittal*, una Super-Jewel protagonizada por Claire Windsor, Norman Kerry y Barbara Bedford, inicia su costumbre de interpretar pequeños papeles en sus producciones. *World premiere* el 12 de noviembre en el Mission Theater, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 19 de noviembre.

Rueda casi íntegramente en exteriores su segunda Universal Super-Jewel, *The Signal Tower*, en la línea de ferrocarril occidental de California, con Virginia Valli, Rockliffe Fellowes y Wallace Beery.

1924

World premiere de *The Signal Tower* el 20 de julio en el Mark Strand Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 3 de agosto.

Produce y dirige *Butterfly*, con Ruth Clifford, Norman Kerry y la estrella más emergente del estudio, Laura La Plante. *World premiere* el 24 de julio en el Forum Theatre, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 12 de octubre.

Dirige a la prestigiosa actriz de la escena y la pantalla Pauline Frederick en *Smouldering Fires*, junto a Laura La Plante y Malcolm McGregor. Los exteriores son filmados en Yosemite Valley, California.

A finales de año Carl Laemmle lo sitúa encabezando la primera "White List" de directores de Universal para 1925.⁷⁶

Sus logros en Universal propician el primer homenaje de su antigua facultad, al ser incluido en el "Hall de la Fama" que The University of Tennessee erige la última

⁷⁶ "The Carl Laemmle's White List", (c. 1924). Cartel promocional de Universal en The Clarence Brown Collection.

semana del año sobre personajes distinguidos de Tennessee y graduados célebres de la universidad, destacados por sus logros en el mundo.⁷⁷

Vende los derechos cinematográficos de *The Unholy Three* a Metro-Goldwyn-Mayer.

1925

World premiere de ***Smouldering Fires*** el 3 de enero en el Forum Theatre, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 18 de enero.

Ante su creciente popularidad en enero recibe una oferta para incorporarse a la industria cinematográfica británica que se ve obligado a rechazar.⁷⁸

Con vistas a que renueve con la compañía, Carl Laemmle le entrega para su última película *The Goose Woman*, la historia del prestigioso escritor Rex Beach, control absoluto y un reparto de excepción: Louise Dresser, Jack Pickford y Constance Bennett.

Recibe una llamada del productor John W. Considine, Jr., quien, tras haber asistido por casualidad a una proyección de *Smouldering Fires*, le ofrece un contrato de 3.000\$ semanales para dirigir dos películas, una con Rudolph Valentino y otra con Norma Talmadge. Brown firma en secreto un contrato en exclusiva con Joseph M. Schenck.

En marzo Carl Laemmle anuncia que su próxima película para Universal será *Doubling for Cupid*, con Laura La Plante. Brown nunca llega a realizarla.⁷⁹

Inicio de rodaje de *The Untamed*, la película de Valentino para Schenck. Durante la producción pasa a llamarse *The Black Eagle*, *The Lone Eagle* y finalmente *The Eagle*.

Premiere en Nueva York de ***The Goose Woman*** el 3 de agosto en el Colony Theatre.

Estreno de ***The Eagle*** el 8 de noviembre en el Mark Strand Theatre, Nueva York.

Prepara una historia sobre el mundo del periodismo, para filmarla como independiente después de su compromiso con Norma Talmadge.⁸⁰ El proyecto nunca se materializa.

⁷⁷ “University to Honor Its Film Director”, *Hollywood News*, 12 de diciembre de 1924; “Honors From Alma Mater”, *Motion Picture News*, 10 de enero de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection.

⁷⁸ “Director Invited to Go Abroad – English Producers Propose Film Work”, *Los Angeles Times*, 8 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection.

⁷⁹ “Doubling For Cupid La Plante Selection”, *Los Angeles Daily News*, 14 de marzo de 1925. También parcialmente publicado con el titular “Doubling for Cupid” en *Los Angeles Examiner*, 25 de marzo de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection; El film, con Laura La Plante, se estrenó como *The Beautiful Cheat* (1926), y fue dirigido por Edward Sloman.

⁸⁰ Como resultado de su búsqueda de argumentos para esta historia de periodistas, Brown publicó sus ya mencionadas “‘True Life’ Tales / History” en *Hollywood Filmograph* (Clarence Brown, 26 de septiembre

Participa en la serie de cortometrajes *Screen Snapshots*, en el nº 2.

1926

Continúa la producción de *Kiki*. Tras un pase privado de la película, una disputa con Joseph M. Schenck le lleva a firmar un precipitado contrato con Famous Players-Lasky Co. / Paramount. Después de varios prestrenos enormemente exitosos de *Kiki*, este contrato es anulado por mediación de Louis B. Mayer, quien desea que el director pase a formar parte de su compañía.

A mediados de marzo Brown firma un contrato con Metro-Goldwyn-Mayer de 3.000\$ semanales para la realización de dos films, uno por encargo y otro a su elección, e inmediatamente comienza a preparar una película de su agrado: *The Trail of '98*.⁸¹

Estreno de *Kiki* el 4 de abril en el Capitol Theatre, Nueva York.

Louis B. Mayer le pide que se encargue de completar *The Mysterious Island*, film que Maurice Tourneur acababa de dejar inacabado tras una disputa con el estudio. Por lealtad a Tourneur, Brown rechaza de pleno la petición.⁸²

MGM le solicita que posponga *The Trail of '98* y se encargue de dirigir *Flesh and the Devil*, con John Gilbert, Lars Hanson y una joven actriz sueca recientemente importada: Greta Garbo.

Finalizado el rodaje de *Flesh and the Devil*, comienza a trabajar en la preproducción de *The Wind*, que planea rodar con Lillian Gish.⁸³ A finales de año se retira del proyecto y se decanta por su elección anterior, *The Trail of '98*.⁸⁴

Estreno de *Flesh and the Devil* el 25 de diciembre en U.S.A. La película conoce un formidable éxito comercial y convierte a Greta Garbo en estrella de primera magnitud.

de 1925; Clarence Brown, 3 de octubre de 1925; Clarence Brown, 10 de octubre de 1925; Clarence Brown, 17 de octubre de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection).

⁸¹ Sobre la contratación de Clarence Brown por parte de MGM, véase: Edwin Schallert, "Back in Old Office", *Los Angeles Times*, 23 de marzo de 1926, p. A11.

⁸² Este tema será considerablemente ampliado en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», pp. 484-487; *The Mysterious Island (La isla misteriosa, 1929)* fue finalizada por varios directores, pero se estrenó como dirigida únicamente por Lucien Hubbard.

⁸³ Declaraciones de Clarence Brown a Kevin Brownlow (1968, 152); Ver también: "Three New Features Under Way", *Los Angeles Times*, 17 de octubre de 1926, p. C20; "Wind and Lots of it Necessity", *Los Angeles Times*, 14 de noviembre de 1926, p. C17; *The Wind (El viento, 1928)*, con Lillian Gish y Lars Hanson, fue dirigida por Victor Sjöström.

⁸⁴ Grace Kingsley, 9 de diciembre de 1926, A8.

Plenamente establecido como director de éxito en MGM, traslada a sus padres con él a Hollywood.

1927

Inicio de rodaje de *The Trail of '98*, con Dolores del Río, Ralph Forbes y Harry Carey. Gran parte del film se lleva a cabo en exteriores de Alaska y Denver.

El 28 de febrero, cuando se dispone a coger un tren de Hollywood a Denver, le son entregados los papeles de demanda de divorcio interpuesta por su esposa, Ona Brown.⁸⁵

Para reproducir el Chilkoot Pass de Alaska, se lleva a su compañía a Corona y al Great Divide, cerca de Dever, ambos en Colorado. A más de 3.500 m. de altura, el equipo llega a soportar temperaturas de hasta 15° C bajo cero y varios extras pierden la vida.

Sentencia de divorcio de Ona Brown el 16 de marzo en Los Ángeles, California.⁸⁶ Al poco comienza a ser citado como el prometido oficial de la actriz Dorothy Sebastian.⁸⁷

El éxito de *Flesh and the Devil* le sitúa en el punto de mira de los productores de Hollywood. Comienza a recibir ofertas de otras compañías que le ofrecen sumas mucho mayores que su salario en MGM. A finales de verano, sin embargo, renueva con MGM por tres años más y firma un contrato sin precedentes dentro de la Industria: 6.000\$ semanales y la opción de escoger sus propias historias e intérpretes.⁸⁸

1928

World premiere de *The Trail of '98* el 20 de marzo en el Astor Theatre, Nueva York.⁸⁹

El film, una epopeya épica de tipo coral, recibe una gélida acogida crítica y comercial.

⁸⁵ “At Parting of Marital Ways – Picture Director Sued for Divorce”, *Los Angeles Times*, 1 de marzo de 1927, p. A1. Este tema será ampliado al finalizar la presente cronología, ver pp. 81-88.

⁸⁶ “Decree Won by Story of Mrs. Brown”. Recorte de prensa de origen no identificado fechado el 16 de marzo de 1927 obtenido en <http://www.1947project.com/tags/clarencebrown>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

⁸⁷ Ver, por ejemplo: “Miss Sebastian and Brown Deny They’re Engaged”, *Los Angeles Times*, 10 de septiembre de 1927, p. A9; Dorothy Manners, *op. cit.*, 26; Brown daría un papel de relevancia a Dorothy Sebastian en su siguiente film: *A Woman of Affairs* (1928).

⁸⁸ “As We Go to Press”, *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 3, febrero 1928, p. 6; Jim Tully, *op. cit.*, 106. Documento en The Clarence Brown Collection; Dorothy Manners, *op. cit.*, 78; “The Shadow Stage: ‘The Trail of ‘98 – M.-G.-M.’”, *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 5, abril 1928, p. 52.

⁸⁹ Aunque el director le dijo a Kevin Brownlow que la realización de *The Trail of '98* le llevó un año completo (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The

Rehace la mayor parte de *The Cossacks* sin figurar en los créditos.⁹⁰ Consta como director George Hill. Con John Gilbert, Renée Adorée y Ernest Torrence, recibe su *world premiere* la semana del 23 de junio en el Capitol Theatre, Nueva York.

Tras las enormes pérdidas económicas de *The Trail of '98*, se decanta por el éxito seguro y escoge dirigir nuevamente a Greta Garbo en la historia original de John Colton *Heat*.⁹¹ Después a Greta Garbo y John Gilbert; primero en *The Sun of St. Moritz*,⁹² sobre la novela *Die Sonne von St. Moritz* (1910) de Paul Oskar Höcker, y después en *The Carnival of Life*.⁹³ Finalmente el proyecto se sustituye por una adaptación del escandaloso *best-seller* de Michael Arlen *The Green Hat* (1924), cuyo título es cambiado por *The Woman of Affairs* y definitivamente por *A Woman of Affairs*.

En abril declara que sus próximos proyectos son la filmación de la novela de Elliott White Springs *War Birds: Diary of an Unknown Aviator* (1926), sobre los recuerdos y horrores de los pilotos de la I Guerra Mundial, y para 1929 *The World's Illusion* (1919) de Jacob Wasserman.⁹⁴ En julio, en cambio, manifiesta que su primera película hablada será una versión moderna de Hamlet.⁹⁵ Ninguno de estos films llega a realizarse.

Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 11. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 142, 149) y así aparece recogido por la bibliografía posterior, numerosas notas de prensa de la época coinciden en que la filmación abarcó alrededor de siete meses (ver, por ejemplo: "Economy Record on M-G-M Film", *Moving Picture World*, Vol. LXXXVII n° 8, 20 de agosto de 1927, p. 515; "More Than Two-Thirds of M-G-M Program Ready, Or In Production", *Moving Picture World*, Vol. LXXXVIII n° 7, 15 de octubre de 1927, pp. 435, 438.). Por lo que Brown bien pudo estar incluyendo en sus cálculos el largo y complicado proceso de postproducción que siguió al rodaje real del film.

⁹⁰ Declaraciones de Clarence Brown a Kevin Brownlow (1968, 150).

⁹¹ "As We Go to Press", *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 2, enero 1928, p. 6; "As We Go to Press", *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 6, mayo 1928, p. 6; Cal York, "Gossip of All The Studios", *Photoplay*, Vol. XXXIV n° 1, junio 1928, p. 45. *Heat* fue realizado al año siguiente con Greta Garbo como protagonista, el film se llamó *Wild Orchids* (*Orquídeas salvajes*, 1929) y fue dirigido por Sidney Franklin.

⁹² "Cleanings From the Screen", *New York Times*, 1 de abril de 1928, p. 122; "As We Go to Press", *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 6, mayo 1928, p. 6; Cal York, "Gossip of All The Studios", *Photoplay*, Vol. XXXIV n° 1, junio 1928, p. 45.

⁹³ Marquis Busby, 1928, C13; Nada ha podido averiguarse de este material.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ "Clarence Brown Would Make 'Hamlet' Into Sound Film", *Los Angeles Times*, 15 de julio de 1928, p. C22.

Estreno de *A Woman of Affairs* el 15 de diciembre en U.S.A. Gran éxito crítico y comercial.

Prosigue con sus actividades de aviación, iniciadas durante su adiestramiento en Scott Field, Belleville, Illinois, durante la I Guerra Mundial. El 28 de diciembre vuela desde los estudios Metro-Goldwyn-Mayer hasta la costa de Long Beach, California, para suministrar película negativa a la producción *Spite Marriage*.⁹⁶

1929

A comienzos de año viaja a Nueva York para seleccionar intérpretes teatrales de Broadway para su próxima producción, *Wonder of Women*.⁹⁷ Vuelve a Hollywood sin haberlos encontrado y el film, con secuencias dialogadas, se rueda con Lewis Stone. Estreno el 13 de julio en U.S.A.

Realiza su primera película completamente hablada, la comedia *Navy Blues*, con William Haines y Anita Page.

MGM le encomienda dirigir la primera película “sonora” de Greta Garbo, *Anna Christie*. Da un papel importante en el film a Marie Dressler, que supone su reestablecimiento y éxito definitivo en Hollywood.⁹⁸

Estreno de *Navy Blues* el 20 de diciembre en U.S.A. Floja acogida crítica y comercial.

1930

World premiere de *Anna Christie* el 22 de enero en el Fox Criterion Theatre, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 21 de febrero. El film confirma las

⁹⁶ *Spite Marriage* (*El comparsa*, 1929), protagonizada por Buster Keaton y Dorothy Sebastian y dirigida por Edward Sedgwick.

⁹⁷ “To Film Sudermann Tale. Clarence Brown to Translate to Screen ‘Stephen Trumholt’s Wife’”, *New York Times*, 3 de febrero de 1929, p. 112; La prensa rumorea que ha sido delegado expresamente por MGM para adquirir en Nueva York los derechos cinematográficos de *Strange Interlude* (1928) de Eugene O’Neill. Aunque la obra fue adquirida por MGM en 1929 no ha podido determinarse si el acuerdo fue cerrado por Brown en ese viaje. La película no se realizó hasta pasados tres años. *Strange Interlude* (*Extraño intervalo*, 1932) fue dirigida por Robert Z. Leonard con Norma Shearer como protagonista.

⁹⁸ En 1917 Marie Dressler había sido incluida en las listas negras de Hollywood y Broadway por su implicación en un movimiento sindical. A partir de 1927 volvió a interpretar pequeños papeles en el cine, pero no fue hasta *Anna Christie* cuando recobró su importancia pasada. A partir de esta cinta se convirtió en la estrella más taquillera de MGM, al poco tiempo ganó un Oscar y fue la personalidad con mayor poder de recaudación de *box-office* de MGM durante toda la Era de la Depresión.

posibilidades de Greta Garbo para el nuevo medio hablado y se revela, a la postre, como el mayor éxito de *box-office* del año, llegando a recaudar más de 1\$ millón.

Rodaje de *Romance*, con Greta Garbo, Gavin Gordon y Lewis Stone.

El 3 de abril en la primera ceremonia de los Oscar, correspondiente a la temporada 1928-1929, *Wonder of Women* compite en la categoría de Mejor Guión: Bess Meredyth.

El 29 de mayo, tras haber pilotado su propio avión, llega a Nueva York desde Los Ángeles para hacer entrega personal de su última película: *Romance*. Realiza el vuelo a lo largo de tres días con escalas, desde el 26 al 29 de mayo, y una duración total de 22 h. La noticia salta a la prensa y es motivo de una detallada entrevista.⁹⁹

Afirma que su próximo proyecto es *The Southerner*, un musical que supondrá el debut de la estrella de la ópera Lawrence Tibbett.¹⁰⁰ El film no llega a realizarse.¹⁰¹

World premiere de ***Romance*** el 18 de julio de 1930 en el Loew's State Theater, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 26 de agosto.

Recibe dos nominaciones a los Oscar de 1929-1930 como Mejor Director, por *Anna Christie* y *Romance*. *Anna Christie* compite también en las categorías de Mejor Actriz: Greta Garbo y Mejor Fotografía: William Daniels, y *Romance* en la de Mejor Actriz: Greta Garbo.

Rodaje de *Inspiration*, con Greta Garbo, Robert Montgomery y Lewis Stone. Descubre entre un grupo de extras a Karen Morley y le ofrece un papel en el film.

1931

Estreno de ***Inspiration*** el 31 de enero en U.S.A.

Rodaje de *A Free Soul*, con Norma Shearer, Lionel Barrymore y Leslie Howard. Da su primera oportunidad a Clark Gable al confiarle un papel destacado en el film que le

⁹⁹ Declara entonces que en esos momentos posee dos aviones, uno grande con capacidad para llevar viajeros y otro pequeño, el cual prefiere para volar solo. El redactor anónimo de esta entrevista hace hincapié en que el director es miembro de "WWI 'The Quiet Birdmen'", la asociación secreta de pilotos de la I Guerra Mundial, habiendo superado las pruebas de aviación más duras del país ("Director Flies From Coast", *New York Times*, 8 de junio de 1930, p. 116; Entrevista a Clarence Brown por un entrevistador anónimo en Nueva York). Brown repetiría con orgullo todavía en 1963 su pertenencia a esta asociación secreta (véase: Hildy Crawford, *op. cit.*, 16. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁰⁰ *Ibid.*; Véase también: "Projection Jottings", *New York Times*, 14 de septiembre de 1930, p. 111.

¹⁰¹ Aunque *The Southerner* fue cancelado, Lawrence Tibbett debutó ese mismo año con *The Rogue Song* (*La canción de la estepa*, 1930), de Lionel Barrymore.

lanza directamente al estrellato. Los exteriores se filman en Point Lobos State Reserve, Sequoia National Park y Yosemite Valley, California.

Interviene extensamente en la producción *Girls Together*, con Joan Crawford y Pauline Frederick, sin figurar en los créditos.¹⁰² Consta como director del film Nicholas Grindé. *World premiere* de *A Free Soul* el 2 de junio en el Astor Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 20 de junio.

Estreno de *Girls Together* con el título de *This Modern Age* el 29 de agosto en U.S.A. Rodaje de *Mirage*, con Joan Crawford y Clark Gable. Durante la producción pasa a llamarse *The Mirage* y finalmente *Possessed*.

Recibe su tercera nominación al Oscar como Mejor Director de 1930-1931 por *A Free Soul*. El film compite también en las categorías de Mejor Actriz: Norma Shearer y Mejor Actor: Lionel Barrymore. El 10 de noviembre obtiene el galardón este último.

Estreno de *Possessed* el 21 de noviembre en U.S.A. Gran éxito y el primero de la pareja Crawford-Gable.

Rodaje de *Emma*, con Marie Dressler, Jean Hersholt, Richard Cromwell y Myrna Loy.

1932

Estreno de *Emma* el 2 de enero en U.S.A. Aunque la película recibe una indiferente acogida crítica se revela como un impresionante éxito de *box-office*.

Dirige *Letty Lynton*, con Joan Crawford y Robert Montgomery. *World premiere* el 30 de abril en el Capitol Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 14 de mayo.

En junio declara en Londres su deseo de haber sido contratado por la industria cinematográfica británica. Como no tuvo ofertas, decidió renovar con MGM.¹⁰³

El 18 de noviembre en la ceremonia de los Oscar de 1931-1932 *Emma* compite en la categoría de Mejor Actriz: Marie Dressler.

¹⁰² Estrenada como *This Modern Age*, su participación en esta cinta está absolutamente contrastada, pues el director la señaló en numerosas ocasiones. En el segundo de sus autobiográficos publicados por *Picturegoer* aludió a ella a propósito de Pauline Frederick (Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10; ver estas declaraciones en la Tercera Parte, capítulo II consagrado al análisis de *Smouldering Fires* (1925), apartado «I.2. Historia del film», p. 1007). Décadas después, volvió a señalarla de nuevo con relación a Pauline Frederick: “Cuando hice *This Modern Age* (1931) ella vino para interpretar a la madre de Joan Crawford” (“When I made *This Modern Age* [1931] she came over to play Joan Crawford’s mother”: Kevin Brownlow, 1968, 145).

¹⁰³ Stuart Jackson, *op. cit.*, 8; En 1934, como se verá, Brown recibiría y rechazaría esta proposición.

Rodaje de *The Son-Daughter*, con Ramon Novarro, Helen Hayes y Lewis Stone. Enferma a mitad de filmación y es sustituido durante diez días por Robert Z. Leonard.¹⁰⁴ Estreno el 23 de diciembre en U.S.A.

1933

El 31 de marzo se casa por tercera vez con la estrella de cine “silente” Alice Joyce. El enlace secreto tiene lugar en Virginia City, Nevada, y es comunicado a la prensa el 3 de abril, cuando la pareja llega a San Francisco.¹⁰⁵

Rodaje de *Service*, con Lionel Barrymore y Lewis Stone. Durante la producción pasa a llamarse *Yesterday's Rich*, *The New Deal* y finalmente *Looking Forward*. Estreno el 28 de abril en el Capitol Theatre, Nueva York.

Dirige la superproducción de David O'Selznick sobre aviación *Dark to Dawn*, en la que MGM, intentando superar el éxito de *Grand Hotel*,¹⁰⁶ congrega a todo un reparto estelar: John Barrymore, Helen Hayes, Clark Gable, Lionel Barrymore, Robert Montgomery y Myrna Loy. *World premiere* con el título de *Night Flight* el 5 de octubre en el Loew's State Theater, Los Ángeles, California, y estreno al día siguiente en el Capitol Theatre, Nueva York. Supone, sin embargo, un sonado fracaso crítico y de *box-office*.

Asiste en Broadway a la obra de Eugene O'Neill *Ah, Wilderness!* (1933) y persuade a MGM para que adquiera los derechos cinematográficos a fin de dirigir el film.¹⁰⁷

1934

Rodaje de *Sadie McKee*, con Joan Crawford, Gene Raymond, Franchot Tone, Edward Arnold y Esther Ralston. El film asienta definitivamente la imagen de Joan Crawford como *working girl* de la Era de la Depresión. Estreno el 9 de mayo en U.S.A.

¹⁰⁴ Proporciona esta información *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* basándose en notas de prensa publicadas durante la producción (véase en AFI *The Son-Daughter* [1932]). AFI informa, asimismo, de que la enfermedad de Clarence Brown fue un caso complicado de gripe. La contribución de Robert Z. Leonard al film no ha sido confirmada por ninguna otra fuente.

¹⁰⁵ “Alice Joyce”, *Los Angeles Illustrated Daily News*, 4 de abril de 1933. Más información sobre este tema al finalizar la presente cronología, ver pp. 88-94.

¹⁰⁶ *Grand Hotel* (*Gran Hotel*, 1932), de Edmund Goulding, con Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery, Lionel Barrymore, Lewis Stone y Jean Hersholt.

¹⁰⁷ Gwenda Young, 2001, 59 [n. 18]. Documento en The Clarence Brown Collection.

Rodaje de *Sacred and Profane Love*, con Joan Crawford y Clark Gable. Estreno con el título de ***Chained*** el 31 de agosto en el Capitol Theatre, Nueva York. Sensacional éxito de *box-office*.

Comienza la preproducción de *Anna Karénina*, a causa de las dificultades impuestas sobre la novela de Tolstoi por el Production Code Administration (PCA), en vigor desde julio. Es su segunda y última colaboración con David O'Selznick como productor.

En septiembre renueva con MGM por tres años más. Al poco, recibe una lucrativa oferta de British International Pictures (BIP) y, pese a su deseo declarado de haberse incorporado a la industria cinematográfica británica, ignora la proposición.¹⁰⁸

1935

Dirige *Anna Karénina*, con Greta Garbo, Fredric March, Freddie Bartholomew, Maureen O'Sullivan y Basil Rathbone. Da trabajo en el film a su antiguo colega de profesión Erich von Stroheim, quien interviene como asesor técnico de ambientes sin figurar en los créditos. *World premiere* el 30 de agosto en el Capitol Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 6 de septiembre.

Posible participación en *A Tale of Two Cities*, producida por David O'Selznick.¹⁰⁹

Realiza *Ah, Wilderness!*, con Wallace Beery, Lionel Barrymore y Mickey Rooney. Primer film de Americana y con trazos autobiográficos, en que rinde homenaje a su clase de 1905 del Knoxville High School. Buena parte del rodaje se lleva a cabo en

¹⁰⁸ "Brown Receives Big Offer Abroad", *Los Angeles Times*, 29 de septiembre de 1934, p. 5.

¹⁰⁹ *A Tale of Two Cities* (*Historia de dos ciudades*, 1935), dirigida por Jack Conway; La intervención de Brown en el film no ha podido probarse. Proporciona este dato sólo *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*, (véase en AFI *A Tale of Two Cities* [1935]). Durante el rodaje, Conway, el director titular, enfermó en repetidas ocasiones y es conocido que determinados fragmentos fueron realizados por Val Lewton, Jacques Tourneur y Robert Z. Leonard. Según AFI, el 15 de agosto de 1935 *Daily Variety* publicó que Richard Rosson había sido llamado después de que Robert Z. Leonard y Clarence Brown, que habían trabajado en sucesión, no pudieran estar disponibles por más tiempo. En realidad, esta información concuerda con un breve periodo de inactividad del director, pues Brown finalizó *Anna Karénina* a mediados de mayo y no comenzó su siguiente película, *Ah, Wilderness!*, hasta mediados de agosto. Por otro lado, que acabase de finalizar *Anna Karénina* para Selznick otorga mayor credibilidad al hecho de que éste le mandase llamar para echar una mano en la producción. Sin embargo, como continúa diciendo AFI, la extensión de la participación de Rosson y Brown no ha podido determinarse. Por ello, proporcionamos la referencia, pero no podemos asegurar la actuación de Clarence Brown en el film.

exteriores reales de Grafton y Worcester, Massachusetts, a sólo 19 km. de su lugar de nacimiento, Clinton. Alrededor de 200 ciudadanos de la zona intervienen como extras.

A petición del estudio inicia totalmente a desgana *Wife vs. Secretary*, con Clark Gable, Jean Harlow y Myrna Loy.¹¹⁰ Emplea en un pequeño papel a un actor prácticamente desconocido llamado James Stewart.

Estreno de *Ah, Wilderness!* el 29 de noviembre en U.S.A. El film recibe excelentes críticas, pero sólo una acogida comercial moderada.

Viaja al Festival de Venecia donde *Anna Karénina* gana la Copa Mussolini a la Mejor Película Extranjera de 1935.¹¹¹ Greta Garbo recibe el Premio Anual del Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York como Mejor Actriz por el mismo film.

Compra el Gillette Ranch, un terreno de unos 1.456 km.² en Calabasas, California, a unos 35' de los estudios MGM. Manda construir una pista de aterrizaje y con frecuencia comienza a acudir al trabajo pilotando su propio avión. Conocido como el Clarence Brown Ranch, el lugar se convierte en el escenario de rodaje de muchos de sus films.

1936

Continúa la producción de *Wife vs. Secretary*. Estreno el 28 de febrero en el Capitol Theatre, Nueva York. El film se convierte en el mayor éxito comercial de su carrera hasta la fecha, llegando a recaudar 1.5\$ millón.

En febrero se une, junto con W. S. Van Dyke, al recién creado Screen Directors Guild (SDG) (Sindicato de Directores de Cine), siendo uno de los pocos directores de MGM que se arriesgan a afiliarse al sindicato.¹¹² En abril se les une Norman Taurog.

¹¹⁰ Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 7.

¹¹¹ La información relativa al viaje del director a Venecia se encuentra localizada en: MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, B.

¹¹² El SDG fue constituido el 23 de diciembre de 1935 por 12 realizadores, para elevar la posición del director medio, al cual se le solía entregar el guión de su próximo rodaje tan solo dos o tres días antes de que éste comenzase y se le mantenía alejado de la sala de montaje. También quería abolir el "unit" system, práctica habitual de las *majors* de asignar más de un director a una película, y pretendía reducir el papel de los productores asociados, que cada vez más actuaban como una barrera entre los directores y los jefes de los estudios. En 1936 el SDG contaba ya con 75 miembros, pero los más reticentes a unirse a él fueron los directores de MGM, quienes, debido a sus elevadísimos salarios, no sentían la necesidad de abolir esas condiciones. El 10 de mayo de 1950 el Screen Directors Guild pasó a llamarse Directors Guild of America (DGA).

Dirige a Joan Crawford en su primera película de corte histórico, *The Gorgeous Hussy*, con Robert Taylor, Lionel Barrymore, Franchot Tone, Melvyn Douglas y Beulah Bondi. Vuelve a dar a James Stewart un pequeño papel. Estreno el 28 de agosto en U.S.A.

Dirige porciones de *Love on the Run*, con Clark Gable, Joan Crawford y Franchot Tone, sin figurar en los créditos.¹¹³ Consta como director del film W. S. Van Dyke. Estreno el 20 de noviembre en U.S.A.

El éxito de *Wife vs. Secretary* le permite presionar al estudio para que acepte su propuesta de filmar *Benefits Forgot* de Honoré Morrow, cuyos derechos había adquirido en 1920. MGM al fin consiente y Brown vuelve a solicitar que Erich von Stroheim sea contratado como consejero técnico de las secuencias militares.¹¹⁴ El proyecto no entra en producción hasta el año siguiente.¹¹⁵

Intenta conseguir para Greta Garbo los derechos de *Tovarich* (1936), la obra de Jacques Deval. Para su enorme decepción, el film acaba en manos de Warner Bros.¹¹⁶

Robert Montgomery le solicita expresamente para *Night Must Fall* (1935), la pieza de Emyln Williams que había visto en Londres y deseaba protagonizar. Brown acepta, pero se ve obligado a retirarse del proyecto ante el inicio de su próximo rodaje.¹¹⁷

Comienzan las negociaciones entre MGM y el gobierno italiano de Benito Mussolini sobre la viabilidad de llevar a cabo la obra de Robert Sherwood *Idiot's Delight* (1936).

1937

Inicio de rodaje de *Madame Walewska*, con Greta Garbo y Charles Boyer, una costosa producción histórica sobre los amores de Napoleón y la condesa polaca del título. A

¹¹³ De acuerdo con *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*, (véase en AFI *Love on the Run* [1936]), la participación de Brown aparece confirmada por cartas internas de producción de MGM. En 1973, además, Brown declararía: "Hice seis o siete películas con Crawford" ("I made six or seven pictures with Crawford": Entrevista inédita y anónima a Clarence Brown, 26 de mayo de 1973. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por The Clarence Brown Collection, p. 1). El director, por lo tanto, incluía en su recuento, aparte de los cinco films en que dirigió a Joan Crawford de forma plenamente acreditada, *This Modern Age* y *Love on the Run*.

¹¹⁴ Richard Koszarski, 1993 (1983), 273.

¹¹⁵ Aunque realizó varios trabajos sobre el material, Erich von Stroheim no llegó a participar en la versión cinematográfica de *Benefits Forgot*. Abandonó MGM el 27 de noviembre de 1936.

¹¹⁶ Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 7; *Tovarich* (1937), fue dirigida por Anatole Litvak con Claudette Colbert, Charles Boyer y Basil Rathbone.

¹¹⁷ *Night Must Fall* (*Al caer la noche*, 1937) fue confiada entonces a Richard Thorpe.

mitad de filmación cae enfermo y es sustituido durante unos días por el director checo Gustav Machaty.¹¹⁸ La cinta pasa a llamarse *Marie Walewska* y finalmente *Conquest*. Las numerosas localizaciones de exteriores se fotografian en el condado de Monterey, Point Lobos State Reserve, Los Ángeles Ice & Cold Storage Company, Seventeen Mile Drive y el Clarence Brown Ranch, California.

The Gorgeous Hussy compite en los Oscar de 1936 en las categorías de Mejor Actriz de Reparto: Beulah Bondi y Mejor Fotografía: George Folsey.

Estreno de *Conquest* el 22 de octubre en el Four Star Theatre, Los Ángeles, California. Incapaz de cubrir los enormes gastos de producción, 2.7\$ millones, se convierte en el mayor fracaso económico del estudio. Séptima y última colaboración con Greta Garbo.

Tras este descalabro, filma una película absolutamente diferente y esperada: *Benefits Forgot*. Da a James Stewart su primer trabajo importante al confiarle el papel protagonista, junto a Walter Huston y Beulah Bondi. Posibilita el debut cinematográfico de Leatrice Joy Gilbert.¹¹⁹ El rodaje tiene lugar casi completamente en exteriores del Lake Arrowhead, Big Bear Lake, Agoura Ranch y el Clarence Brown Ranch, California.

1938

World premiere de *Benefits Forgot* con el título de *Of Human Hearts* el 4 de febrero en el Village Theatre, Westwood, California. Estreno en U.S.A. el 11 de febrero. Recibe una acogida crítica entusiasta, pero demuestra un escaso poder de *box-office*.

Firma un nuevo contrato de larga duración con MGM, en esta ocasión como director-productor.

Conquest compite en los Oscar de 1937 en las categorías de Mejor Actor: Charles Boyer y Mejor Dirección Artística: Cedric Gibbons y William A. Horning.

Plantea a MGM un melodrama rural de Americana con Greta Garbo como protagonista, *A Woman of Spain*, basado en la novela de mismo título de Scott O'Dell: *Woman of Spain: A Story of Old California* (1934). MGM se niega a producirlo.¹²⁰

¹¹⁸ Proporciona esta información únicamente *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*, (véase en AFI *Conquest* [1937]).

¹¹⁹ Ésta era la hija de John Gilbert y Leatrice Joy, más tarde llamada Leatrice Gilbert Fountain, quien, como dijimos, tuvo la oportunidad de entrevistar a Clarence Brown al respecto de la biografía que dedicó a su padre, *Dark Star* (Leatrice Gilbert Fountain y John R. Maxim, *op. cit.*).

¹²⁰ Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 7.

En marzo, con el guión de *Idiot's Delight* finalizado tras la aprobación de Benito Mussolini y casi dos años de trámites, se traslada a los Alpes suizos para filmar las escenas exteriores del film con una unidad de producción proveniente de Londres.¹²¹ Participa en el cortometraje promocional de MGM de *Hollywood Goes to Town*.¹²² Escribe su autobiográfico "I Remember" para la revista londinense *Film Weekly*.¹²³ Rodaje de *Idiot's Delight* en los estudios MGM, con Norma Shearer y Clark Gable.

1939

World premiere de *Idiot's Delight* el 2 de enero en el Village Theatre, Westwood, California. Estreno en U.S.A. el 27 de enero.

Of Human Hearts compite en los Oscar de 1938 en la categoría de Mejor Actriz de Reparto: Beulah Bondi.

Su texto "I Remember", de *Film Weekly*, aparece publicado por la revista británica *Picturegoer* como una autobiografía filmica en tres entregas.¹²⁴

Por primera y única vez desde su ingreso en MGM es cedido en "préstamo" a otro estudio, a Twentieth Century-Fox, para la superproducción *The Rains Came*, con Myrna Loy, Tyrone Power y George Brent.¹²⁵ El film recibe su *world premiere* el 8 de septiembre en el Roxy Theatre, Nueva York, y a partir del día 15 se estrena en todo el país conociendo un formidable éxito comercial.

Tras este triunfal paso por Twentieth Century-Fox, es la primera elección de Darryl F. Zanuck como director de *The Grapes of Wrath*.¹²⁶

En octubre viaja a Knoxville y asiste a un partido de fútbol del equipo de su antigua universidad, The Volunteers. Dos meses después, ejerce como anfitrión cuando el

¹²¹ Entrevista en Nueva York para el *New York Times*: B. R. Crisler, 1938, 169.

¹²² Muestra a actores, productores y directores de MGM asistiendo a la *world premiere* de *Marie Antoinette* (*Maria Antonieta*, 1938), de W. S. Van Dyke, el 8 de julio de 1938 en Los Ángeles, California.

¹²³ Clarence Brown, 1938, 47-48.

¹²⁴ Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 6-7; Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10-11, 36; Clarence Brown, 20 de mayo de 1939, 10-11.

¹²⁵ Las circunstancias de este "préstamo", decidido por él en última instancia, fueron detalladas por Clarence Brown en su entrevista con Patrick McGilligan y Debra Weiner (*op. cit.*, 31).

¹²⁶ Scott Eyman, 2001 (1999), 210; *The Grapes of Wrath*. (*Las uvas de la ira*, 1940) fue realizada al año siguiente por Twentieth Century-Fox con John Ford como director.

equipo llega a Los Ángeles con motivo del Rose Bowl. El día de Navidad invita a los jugadores y a cientos de partidarios a una barbacoa en el Clarence Brown Ranch.¹²⁷

1940

El 1 de enero asiste al Rose Bowl acompañado de multitud de estrellas de MGM, donde el Tennessee Vols. pierde 14-0 en un histórico final contra USC Trojans, de The University of Southern California.

El 1 de febrero es nombrado Coronel del Consejo del Gobernador de Tennessee por el gobernador del estado Prentice Cooper.¹²⁸

Rodaje de *The Wizard of Menlo Park*, con Spencer Tracy. Estreno con el título de *Edison, The Man* el 10 de mayo en U.S.A.

The Rains Came obtiene el Oscar a los Mejores Efectos Especiales de 1939, el primero en ser otorgado en dicha categoría. Competía también por la Dirección Artística, Montaje, Música Original y Sonido.¹²⁹

Primera intervención como director-productor en MGM con *Come Live With Me*, con James Stewart y Hedy Lamarr. Descubre en una obra teatral a la casi octogenaria Adeline DeWalt Reynolds y le ofrece un papel que posibilita su debut cinematográfico.¹³⁰ También da trabajo como actor en el film a su antiguo colega de profesión King Baggot.

1941

Exhibición de *Come Live With Me* para crítica e Industria el 21 de enero en Nueva York. *World premiere* el 29 de enero en Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 31 de enero.

¹²⁷ Dick Hyland, 1939, 13; “Movie Folk Lionize Tennessee Eleven; Director Brown, a Former Vol Player, Gives Party”, *New York Times*, 26 de diciembre de 1939, p. 27.

¹²⁸ “Plaque to Clarence Brown from Tennessee Governor Prentice Cooper honoring him Colonel, Governor's Staff” (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie III: Awards, Honors, Plaques, Framed Photographs, caja 16, G).

¹²⁹ El Oscar lo recibieron Fred Sersen, en la parte fotográfica, y en la de sonido Edmund H. Hansen, jefe de dicho departamento. Estaban nominados: William S. Darling y George Dudley por la Dirección Artística, Barbara McLean por el Montaje, Alfred Newman por la Música Original y Edmund H. Hansen por el Sonido.

¹³⁰ Adeline de Walt Reynolds tenía 78 años cuando Brown la descubrió para el cine. Después interpretó muchos films hasta su muerte en 1961. El director la utilizó también en *The Human Comedy* (1943).

Edison, The Man compite en los Oscar de 1940 en la categoría de Mejor Argumento Original: Hugo Butler y Dore Schary.

Rodaje de *The Uniform*, con Clark Gable y Rosalind Russell. Durante la producción pasa a llamarse *Unholy Partners* y finalmente *They Met in Bombay*.

En mayo participa en el cortometraje de MGM *You Can't Fool A Camera*.¹³¹

World premiere de ***They Met in Bombay*** el 20 de junio en el Alexander Theatre, Glendale, California. Estreno en U.S.A. el 27 de junio.

Planea dirigir *Random Harvest*, primero con Robert Donat, y después con Ronald Colman y Greer Garson, en ambos casos en Inglaterra, pero se retira del proyecto.¹³²

MGM le anuncia como director de *Cargo of Innocence*, con Robert Donat y Edmund Gwenn. El rodaje también se establece en Inglaterra. No llega a dirigir el film.¹³³

1942

Muere su padre, Larkin Harry Brown, el 11 de marzo, en Hollywood.

Compra los derechos del poema *The White Cliffs* de Alice Duer Miller al actor Ronald Colman. Planea rodar la película de forma independiente, en Inglaterra, con financiación y actores británicos. A comienzos de verano, vende sus derechos sobre la historia y sus servicios como director a MGM y comienza a trabajar en el proyecto.

MGM le solicita que lo posponga y se encargue de *The Human Comedy*, sobre un guión original de William Saroyan que en principio iba a dirigir el propio escritor.¹³⁴ Se hace

¹³¹ En él aparecen los directores Mervyn LeRoy y Norman McLeod, los directores de fotografía William Daniels, Karl Freund, George Folsey y Joseph Ruttenberg, entre otros técnicos, y Clarence Brown con las estrellas de su última producción, aún por estrenar, *They Met in Bombay*, Clark Gable y Rosalind Russell. Este cortometraje ha sido incluido en el *set* de DVDs *Joan Crawford Collection, Vol. 2* (2008). Más información sobre la edición en «Fuentes audiovisuales», sec. «Otros materiales audiovisuales».

¹³² Douglas W. Churchill, 1941, 21; *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*, (véase en *AFI Random Harvest* [1942]); *Random Harvest (Niebla en el pasado, 1942)*, fue dirigida por Mervyn LeRoy con Greer Garson y Ronald Colman en los estudios MGM de Culver City, California.

¹³³ Llamado finalmente *Stand by for Action*, fue dirigido en 1943 por Robert Z. Leonard, con Robert Taylor, Brian Donlevy y Charles Laughton.

¹³⁴ Brown dio dos explicaciones distintas de cómo llegó hasta el proyecto. En 1943 dijo haber escogido la historia de entre las que estaban disponibles en el estudio en esos momentos (Ver en «Anexo II: Textos escogidos de Clarence Brown»: Clarence Brown, 1943, 1). Décadas después, en 1975, contó a Scott Eyman una versión más fidedigna del asunto. El contrato de William Saroyan establecía que él escribiría el guión y dirigiría la película. Finalizado el libreto, MGM propuso al escritor la realización de un cortometraje, a modo de prueba, para que se familiarizase con el manejo de la cámara: *The Good Job*. De

cargo del film, que produce y dirige en buena medida en el Clarence Brown Ranch, con Mickey Rooney, Frank Morgan, Van Johnson y Dona Reed. Descubre al pequeño Jackie “Butch” Jenkins y lo incluye en el reparto. Supone su debut cinematográfico.¹³⁵ Separación de su tercera mujer, Alice Joyce.

1943

Exhibición de *The Human Comedy* para crítica e Industria el 23 de febrero en Los Ángeles, California. *World premiere* el 1 de marzo en el Astor Theatre, Nueva York. Motivo de controversia entre los críticos, la película conoce, sin embargo, un sensacional éxito comercial. Es nominada al Premio Anual del Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York en la categoría de Mejor Película, y nombrada la Mejor Película de 1943 por el Departamento de Defensa Nacional de Canadá.

Brown colabora también en su promoción y escribe un artículo en el número especial del mes de abril de *Lion's Roar*: “Bringing Saroyan to the Screen”.¹³⁶

Rodaje de *The White Cliffs* en el Clarence Brown Ranch, con Irene Dunne, Alan Marshal, Frank Morgan, Roddy McDowall y Van Johnson.

Durante la filmación la prensa anuncia su salida de MGM después de 17 años para formar parte de la nueva compañía independiente International Pictures Corp.¹³⁷

acuerdo con Brown, el resultado fue “... un desorden horrible, horrible; sólo podía contar las historias con el lápiz” (“... a horrible, horrible mess; he could only tell a story with a pencil”: Scott Eyman, 1978, 22). En realidad, esta versión, acorde con la verdad, ya había sido publicada en su día por *Coronet* en “Doing the Movies Up Brown”, con la salvedad de que en el reportaje se decía que Brown había rescatado la historia de entre una serie de guiones desechados por MGM (Stanley Craig, 1944, 117-118. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹³⁵ De acuerdo con *Variety*, Jackie “Butch” Jenkins fue descubierto por la secretaria de Brown (“Walt”, 1943, 14). El director corroboró este testimonio cuando dijo que el pequeño había sido hallado por su esposa mientras paseaba por la playa (Scott Eyman, 1978, 22). Efectivamente, la secretaria de Brown en MGM, Marian Ruth Spies, al poco se convertiría en su cuarta mujer. La interpretación de Jenkins fue enormemente aclamada por su frescura y espontaneidad. Véase: James Agee, “Films: ‘The Human Comedy’”, *The Nation*, Vol. CLVI, 20 de marzo de 1943, pp. 426-427; o la crítica antes mencionada procedente de *Variety*.

¹³⁶ Clarence Brown, 1943, I; Remitirse a «Anexo II: Textos escogidos de Clarence Brown».

¹³⁷ “Clarence Brown Leaves Metro After 17 Years to Join Goetz’s New Picture Company”, *New York Times*, 26 de julio de 1943, p. 15; “Goetz Director List Growing; Brown Pacted”, *Los Angeles Times*, 26 de julio de 1943, p. A11; La compañía fue establecida legalmente a finales de 1943 por William Goetz, yerno de Louis B. Mayer y productor de Twentieth Century-Fox; Nunnally Johnson, guionista y

En noviembre decide permanecer en el estudio y firma un nuevo contrato con MGM.¹³⁸

1944

Primera producción en Technicolor, *National Velvet*, con Mickey Rooney, Donald Crisp, Elizabeth Taylor y Anne Revere. Vuelve a dar a Jackie “Butch” Jenkins un importante papel en el film. Gran parte del rodaje tiene lugar en exteriores del condado de Monterey, en Pebble Beach, California.

Se convierte en uno de los fundadores de The Motion Picture Alliance for the Preservation of America Ideals (MPA) (Alianza Cinematográfica para la Conservación de los Ideales Americanos).¹³⁹

Recibe dos nominaciones a los Oscar de 1943 por *The Human Comedy*, como Mejor Película y Director. El film, que optaba a cinco premios, pierde en todos excepto en el de Mejor Argumento Original. Lo recibe William Saroyan.¹⁴⁰

Premiere en Nueva York de *The White Cliffs* con el título de *The White Cliffs of Dover* el 11 de mayo en el Radio City Music Hall.

Publica en *Los Angeles Times* “Wonder Horse”, un artículo de índole personal relacionado con el rodaje en exteriores de *National Velvet*.¹⁴¹

productor del mismo estudio; Leo Spitz, abogado y antiguo presidente de RKO; y Gary Cooper. Tuvo una corta vida, en 1946 se fusionó con Universal, dando lugar a Universal-International Pictures.

¹³⁸ Brown, sin duda, estuvo en negociaciones con International Pictures Corp., pues desde hacía tiempo había estado haciendo planes para producir de forma independiente. Su vuelta a MGM en el verano de 1942, primero con *The White Cliffs* y después para tomar a su cargo *The Human Comedy*, se produjo, de hecho, después de un breve periodo de inactividad con el estudio. Sus demandas a MGM de una mayor autoridad se tradujeron en que cada vez con más frecuencia comenzó a asumir las tareas de producción en sus largometrajes; desde 1947 fue el productor de todos ellos –excepción del film de episodios *It's a Big Country* (1951) y del último que dirigió *Plymouth Adventure* (1952)– y produjo otros dos que no realizó.

¹³⁹ Liderada por Sam Wood, su primer presidente, y Walt Disney, su vicepresidente, la MPA tenía un fuerte componente antiroosveltiano y anticomunista. A ella se sumaron los directores John Ford, Victor Fleming, Leo McCarey y Norman Taurog; los actores Clark Gable, Adolphe Menjou, Gary Cooper, Robert Taylor, Ginger Rogers, John Wayne, Ward Bond, Barbara Stanwyck, Irene Dunne, Pat O'Brien y Donald Crisp; guionistas como John Lee Mahin, Howard Emmett Rogers, Rupert Hughes, Borden Chase y Morrie Ryskind; el director artístico Cedric Gibbons y la columnista Hedda Hopper.

¹⁴⁰ *The Human Comedy* competía también en las categorías de Mejor Actor: Mickey Rooney y Fotografía en Blanco y Negro: Harry Stradling.

¹⁴¹ Clarence Brown, 1944, F18; Remitirse a «Anexo II: Textos escogidos de Clarence Brown».

Exhibición de *National Velvet* para crítica e Industria el 4 de diciembre en Nueva York. *World premiere* el 14 de diciembre en el Radio City Music Hall, Nueva York.

1945

Estreno de *National Velvet* el 26 de enero de 1945 en U.S.A. La película obtiene un impresionante éxito comercial, con una recaudación de 4.2\$ millones, y convierte en estrella infantil a Elizabeth Taylor.

MGM lo anuncia como el director-productor de *Guardian Angel*, con Myrna Loy y William Powell.¹⁴² El proyecto se cancela cuando el productor Sidney Franklin le pide que asuma la dirección de *The Yearling*, que el estudio había intentado rodar en dos ocasiones anteriores y había superado ya la mitad de su presupuesto inicialmente asignado de 1\$ millón.¹⁴³ Durante ese año y el siguiente se consagra en exclusiva a la película y no dirige ninguna otra producción.

Desechando a los actores infantiles de MGM, emprende una búsqueda en solitario por el Sur del país para encontrar al niño que debe interpretar al protagonista Jody Baxter. El 14 de febrero en la Eakin Elementary School de Nashville, Tennessee, descubre a Claude Jarman, Jr., y lo escoge para el papel. Se traslada con su equipo a Ocala National Forest y Sivel Springs, Florida, para rodar casi íntegramente la película. Otros exteriores se filman en el Lake Arrowhead, California. Es su segundo film en Technicolor.

The White Cliffs of Dover compite en los Oscar de 1944 en la categoría de Mejor Fotografía en Blanco y Negro: George Folsey.

El 15 de septiembre Alice Joyce interpone demanda de divorcio a su tercer esposo, Clarence Brown.¹⁴⁴ Éste se hace efectivo el 2 de octubre en Los Ángeles, California.¹⁴⁵

¹⁴² “Screen News: Myrna Loy to Appear in Comedy for Metro Of Local Origin”, *New York Times*, 3 de febrero de 1945, p. 16; Se filmó en 1956 como *Forever, Darling*, dirigida por Alexander Hall, con Lucille Ball y Desi Arnaz. Este último la produjo a través de Zanra Productions y MGM la distribuyó.

¹⁴³ La primera tentativa de rodaje tuvo lugar en abril de 1941, con Sydney Franklin como productor, Victor Fleming como realizador y Spencer Tracy, Ann Revere y Gene Eckman en los papeles principales de Penny Baxter, Ma Baxter y Jody. En junio de 1941 Fleming se retiró de la película y ocupó su lugar King Vidor, pero el proyecto al poco se canceló y al parecer no llegó a filmarse nada con este último como director. En febrero de 1942 MGM anunció que Roddy McDowall encarnaría a Jody y Sydney Franklin, el productor, asumiría también la dirección, pero en esta ocasión el film ni siquiera llegó a entrar en fase de preproducción.

¹⁴⁴ “Alice Joyce Sues Third Spouse”, *New York Times*, 16 de septiembre de 1945, p. 10.

¹⁴⁵ “Alice Joyce Gets a Divorce”, *New York Times*, 3 de octubre de 1945, p. 21.

1946

Continúa la producción de *The Yearling*, con Gregory Peck, Jane Wyman y Claude Jarman, Jr.

Recibe su quinta nominación en los Oscar de 1945 como Mejor Director por *National Velvet*. Obtienen el galardón Anne Revere como Mejor Actriz de Reparto y Robert J. Kern por el Montaje. El film competía también en las categorías de Mejor Dirección Artística en Color y Fotografía en Color.¹⁴⁶

El 14 de junio su ex mujer Alice Joyce es víctima de un grave accidente automovilístico en Van Nuys, Los Ángeles, California. Brown acude al hospital y permanece largo tiempo junto a ella. Costea también todos sus gastos médicos.¹⁴⁷

Exhibición de *The Yearling* para crítica e Industria el 24 de noviembre en Nueva York. Comienza *Traumerei-Song of Love (A Love Story)*, como director-productor, con Katharine Hepburn, Paul Henreid y Robert Walker.

Compra por 10.000\$ los derechos para el cine de la novela antirracista de Baynard Kendrick *Lights Out* (1945).

World premiere de ***The Yearling*** el 18 de diciembre en el Carthay Circle Theatre, Los Ángeles, California.

1947

Estreno de *The Yearling* en mayo en U.S.A. El film se convierte en un sensacional éxito de *box-office* para el estudio, el más taquillero de MGM de su año y el cuarto de Hollywood, con unos ingresos de distribución de 7.6\$ millones.

Recibe su sexta y última nominación como Mejor Director en los Oscar de 1946 por *The Yearling*. El largometraje obtiene el Oscar a la Mejor Dirección Artística en Color y Fotografía en Color.¹⁴⁸ Jarman recibe un Oscar especial como el Niño Actor Destacado de 1946. Competía también en las categorías de Mejor Película, Actor, Actriz y Montaje.¹⁴⁹ Gregory Peck recibe el Globo de Oro al Mejor Actor.

¹⁴⁶ Estaban nominados por la Mejor Dirección Artística en Color: Cedric Gibbons, Urie McCleary, Edwin B. Willis y Mildred Griffiths, y por la Mejor Fotografía en Color: Leonard Smith.

¹⁴⁷ "Alice Joyce Injured in Auto Collision", *Los Angeles Times*, 15 de junio de 1946, p. A1.

¹⁴⁸ El Oscar a la Mejor Dirección Artística en Color lo recibieron Cedric Gibbons, Paul Groesse y Edwin B. Willis, y el de Mejor Fotografía en Color Arthur Arling, Charles Rosher y Leonard Smith.

¹⁴⁹ Estaban nominados como Mejor Película: Sidney Franklin, Actor: Gregory Peck, Actriz: Jane Wyman, y Montaje: Harold F. Kress.

Exhibición de *Traumerei-Song of Love (A Love Story)* con el título de ***Song of Love*** para crítica e Industria el 16 de julio en Nueva York. Estreno el 9 de octubre en U.S.A.

El 9 de noviembre contrae matrimonio por cuarta vez con su secretaria Marian Ruth Spies. El enlace tiene lugar en una iglesia metodista de Port Washington, Long Island, Nueva York.¹⁵⁰

Vende por 50.000\$ los derechos de *Lights Out* a Robert Montgomery, quien pretende dirigir y protagonizar la versión cinematográfica.¹⁵¹

1948

No dirige ningún film. Emprende un viaje por Europa y acude expresamente a visitar a Maurice Tourneur en los estudios Joinville de París.

A su regreso convence a Louis B. Mayer para que adquiera los derechos de *Intruder in the Dust* (1948) de William Faulkner por 50.000\$, para producir y dirigir el film.¹⁵²

National Velvet compete en Festival de Venecia.

Produce *The Secret Garden* con Margaret O'Brian. Dirige Fred M. Wilcox.

1949

World premiere de ***The Secret Garden*** el 19 de abril en Nueva York. Estreno en U.S.A. en septiembre.

Pese a la oposición de Louis B. Mayer, gracias a la aprobación de Dore Schary logra producir y dirigir *The Intruder*, sobre la novela de Faulkner, una de las primeras películas antirracistas de Hollywood, con David Brian, Claude Jarman, Jr., y el debutante de raza negra Juano Hernandez. Lleva a cabo el rodaje completamente en exteriores reales de Oxford, Mississippi, utilizando a los habitantes de la ciudad como actores. Logra la cooperación de la población, enormemente reacia ante un film de temática racial, realizando una intensa campaña de publicidad en el periódico más importante de la ciudad, *The Oxford Eagle*.¹⁵³

¹⁵⁰ "Clarence Brown Weds Miss Spies", *New York Times*, 10 de noviembre de 1947, p. 20. Más información sobre este tema al finalizar la presente cronología, ver pp. 94-96.

¹⁵¹ *Bright Victory (Nuevo amanecer, 1951)*, como se llamó, fue dirigida por Mark Robson con Arthur Kennedy, para Universal Internacional Pictures. Robert Montgomery no intervino en el film.

¹⁵² Joseph Blotner, 1994 (1974), II, 204-205; Regina K. Fadiman, *op. cit.*, 28.

¹⁵³ Brown basó la campaña en sus propios "orígenes" sureños, asegurando que la localidad no sería retratada de manera intolerante en el film, y también en los enormes beneficios económicos que podía

Exhibición de *The Intruder* con el título de *Intruder in the Dust* para crítica e Industria el 7 de octubre en Hollywood, en los estudios MGM de Culver City. *World premiere* el 11 de octubre en el Lyric Theatre, Oxford, Mississippi. Precediendo al acto Brown es homenajeado por las autoridades de Oxford y Tennessee. El alcalde de Oxford R. X. Williams, quien tenía una destacada participación como actor en la película, le entrega las llaves de la ciudad y el gobernador de Tennessee Gordon Browning le nombra Asesor de Campo del Estado.¹⁵⁴

Intruder in the Dust es nominada al Premio del Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York en las categorías de Mejor Película y Mejor Director de 1949.

Maurice Tourneur sufre un grave accidente de tráfico. Le es amputada una pierna y se ve obligado a abandonar toda actividad cinematográfica. Brown le asigna una pensión de 200\$ mensuales durante el resto de su vida.

1950

Tras el rodaje de *Intruder in the Dust*, el 4 de enero publica “How One Man Public Relations Speakers Achieve a Lot”,¹⁵⁵ un artículo destinado a destacar la importancia del productor como relaciones públicas en el negocio del cine.

Estreno de *Intruder in the Dust* el 3 de febrero en U.S.A. El film no consigue ninguna nominación en los Oscar de 1949. En cambio es homenajeado en Europa y recibe el Premio BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) de las Naciones Unidas. Estaba nominado también en la categoría de Mejor Película.

El 17 de abril es nombrado Coronel Asesor de Campo de Kentucky por el gobernador del estado Earle C. Clements.¹⁵⁶

A principios de la década propone a Greta Garbo y a MGM una versión “sonora” de *Flesh and the Devil*. Ambas partes aceptan y comienza a trabajar en el guión. Al poco,

obtener Oxford (“Movie Folk Enthused Over Oxford Expect Film Start Early In March”, *The Oxford Eagle*, 10 de febrero de 1949, pp. 1, 7. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁵⁴ “Tennessee Governor Gordon Browning honoring Clarence Brown Colonel, Aide de Camp” (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie III: Awards, Honors, Plaques, Framed Photographs, caja 16, H).

¹⁵⁵ Clarence Brown, 1950, 44. Documento en The Clarence Brown Collection; Remitirse a Anexo II.

¹⁵⁶ “Kentucky Governor Earle C. Clements honoring Clarence Brown Colonel, Aide de Camp” (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie III: Awards, Honors, Plaques, Framed Photographs, caja 16, I).

MGM decide trasladar la acción de Alemania a América del Sur y posteriormente sustituir a Greta Garbo por Ava Gardner. Brown cancela el proyecto.

Produce y dirige *To Please a Lady*, con Clark Gable y Barbara Stanwyck. Traslada a su equipo de rodaje al circuito de carreras de Indianápolis, Indianapolis Speedway, Indiana, donde se rueda buena parte del film. Otros exteriores son filmados en Syracuse, Nueva York, y en el Culver City Stadium, Culver City, California.

Dirige un episodio de *Big Country*, el nº 6 “Texas”, con Gary Cooper.¹⁵⁷ Durante el rodaje pasa a llamarse *My Country 'Tis of Thee* y finalmente *It's a Big Country: An American Anthology*. No se estrena hasta transcurrido más de un año.

Exhibición de *To Please a Lady* para crítica e Industria el 7 de septiembre en Hollywood. Estreno el 13 de octubre en U.S.A.

Toma parte activa en el conflicto que se ocasiona en el Screen Directors Guild entre Cecil B. DeMille y Joseph Mankiewicz. El suyo es uno de los cuatro votos contra la imposición del juramento de lealtad y la creación de las listas negras. Los otros tres votos son los de John Ford, Frank Capra y Mark Robson.¹⁵⁸

1951

Convertido en productor de muchos de sus films, escribe un controvertido artículo en *Films in Review* que sitúa al productor como la máxima autoridad al frente del rodaje: “The Producer Must Be Boss: Like All Collective Effort, a Movie Needs an Arbiter”.¹⁵⁹

Produce y dirige *Angels and the Pirates*, con Paul Douglas y Janet Leigh. Ofrece el papel de niña protagonista a Donna Corcoran, la hija de un empleado de MGM. Es su debut cinematográfico. Gran parte del film se rueda en exteriores reales de la ciudad de Pittsburg y en el Forbes Field, estadio de los Pittsburg Pirates, Pennsylvania.

Produce y dirige *When in Rome*, con Van Johnson y Paul Douglas. Se traslada a Italia, a Roma, para llevar a cabo la mayor parte del film.

Exhibición de *Angels and the Pirates* con el título de *Angels in the Outfield* para crítica e Industria el 22 de agosto en Hollywood. *World premiere* el 7 de septiembre en Pittsburg, Pennsylvania. Estreno el 14 de septiembre en U.S.A.

¹⁵⁷ El resto de episodios fueron dirigidos por Charles Vidor, William A. Wellman, Richard Thorpe, Don Weis, Don Hartman y John Sturges.

¹⁵⁸ Joseph McBride, 1992, 573; Joseph McBride, 2004 (2001), 528; Scott Eyman, 2001 (1999), 371; Un amplio desarrollo de este tema en la explicación que sigue a esta cronología, ver pp. 59-65.

¹⁵⁹ Clarence Brown, 1951, 1-3, 45-46; Remitirse a Anexo II.

Exhibición de *It's a Big Country: An American Anthology* para crítica e Industria el 14 de noviembre en Hollywood.

Se convierte en uno de los más leales amigos del antiguo magnate de MGM Louis B. Mayer.¹⁶⁰ Uno de los pocos que, apartado éste de sus funciones directivas en la compañía, desde el 31 de agosto, no le da la espalda. Brown realiza frecuentes visitas a Mayer en su casa de St. Cloud Drive en Bel-Air, Los Ángeles, California.¹⁶¹

1952

Estreno de *It's a Big Country: An American Anthology* el 4 de enero en U.S.A.

Exhibición de *When in Rome* para crítica e Industria el 26 de febrero en Hollywood.

Estreno el 15 de abril en U.S.A.

Rodaje de su última película como director, *Plymouth Adventure*, con Spencer Tracy, Gene Tierney y Van Johnson. Es su tercer film en Technicolor.

Produce la co-producción anglo-americana *Two If by Sea* con Clark Gable y Gene Tierney, dirigida por Delmer Daves. El rodaje se lleva a cabo a través de MGM-British en los Elstree Studios, Borehamwood, Inglaterra.

¹⁶⁰ Aunque Scott Eyman en su biografía sobre Louis B. Mayer manifestó que Brown fue su mejor amigo tanto durante los años que pasó en el estudio como posteriormente (Scott Eyman, 2008 [2005], s.p. [il. n. 27]), nuestro seguimiento de la vida y obra de Clarence Brown nos ha revelado que esta amistad se fue forjando lentamente, al paso de los años, y que sin duda se intensificó durante el periodo final de ambos en la industria del cine y en los años que siguieron, estando los dos hombres ya retirados.

¹⁶¹ Bosley Crowther en *Hollywood Rajah. The Life and Times of Louis B. Mayer* relata que el magnate pasó sus últimos días viendo la televisión junto a Clarence Brown (1961 [1960], 341-342). Por su parte, el director manifestó haber estado los últimos seis o siete años de la vida de Mayer siempre con él, a menudo viajando juntos (Scott Eyman, 1978, 23) –en el verano de 1955, por ejemplo, realizaron una travesía por Europa. Brown además dejó constancia en multitud de ocasiones de su lealtad y amistad para el que durante tanto tiempo había sido su jefe en MGM, y aunque le dijo a Kevin Brownlow que Sidney Franklin había sido su amigo más íntimo en la industria del cine (1968, 153; ver n. 45 en p. 17), en la misma entrevista dijo sobre Mayer: “... todo lo que se ha dicho de él han sido los argumentos de la acusación. Louis B. Mayer era mi amigo más íntimo. Él fue uno de los puntales más grandes del negocio del cine. Fabricó más estrellas que todos los demás productores de Hollywood juntos. No era un productor relacionado con el lado artístico del negocio en absoluto, pero era un gran ser humano” (“... everything that has been said about him has been the case for the prosecution. Louis B. Mayer was my closest friend. He made more stars than all the rest of the producers put together. He wasn't a producer who had anything to do with the artistic side of the business at all, but he was a great human being”: *ibid.*, 422). Ver también la entrevista a Brown por McGilligan y Weiner (1975-1976, 31).

Proyecto no realizado de dirigir y producir la novela de los escritores ingleses Caryl Brahms y S. J. Simon *A Bullet in the Ballet* (1938), con Moira Shearer.¹⁶²

Exhibición de *Plymouth Adventure* para crítica e Industria el 15 de octubre en Hollywood. *World premiere* el 13 de noviembre en el Radio City Music Hall, Nueva York. Estreno el 28 de noviembre en U.S.A.

Vende el Clarence Brown Ranch. Casi inmediatamente la pista de vuelo es demolida.¹⁶³

1953

Plymouth Adventure obtiene el Oscar a los Mejores Efectos Especiales de 1952.¹⁶⁴

Estreno de *Two If by Sea* con el título de *Never Let Me Go* el 18 de marzo en el Empire Theatre, Londres, Reino Unido. Estreno el 1 de mayo en U.S.A. Es su última contribución a la industria cinematográfica.

1954-1987

Apartado del cine y de Hollywood, se asienta en El Dorado Country Club en Indian Wells, cerca de Palm Springs, California, donde pasa la mayor parte del año, aunque mantiene su antigua residencia en Sunset Boulevard, Beverly Hills, Los Ángeles. Viaja también con asiduidad a Europa, con estancias prolongadas en Suiza y París. Confiesa que sus años están metódicamente distribuidos para proporcionar siete meses en el desierto, en su bungalow de El Dorado Country Club, cuatro meses en Europa y, en el espacio intermedio, un mes en su casa de Los Ángeles.

Manifiesta que no está en absoluto interesado por el cine contemporáneo y apenas ve películas, sólo cuando se encuentra “encerrado” en algún trasatlántico rumbo a Europa.¹⁶⁵

¹⁶² Thomas M. Pryor, 1952, 37.

¹⁶³ Desde entonces, la propiedad fue comprada repetidamente por numerosas asociaciones religiosas, llamándose de diferentes maneras. En abril de 2005, Soka University of America –hoy en Aliso Viejo, California– propietaria desde 1986, vendió el terreno al National Park Service.

¹⁶⁴ El Oscar lo recibieron A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe y Irving G. Ries.

¹⁶⁵ En 1974 declararía que no había visto más que dos películas en diez años: *Doctor Zhivago* (*Doctor Zhivago*, 1965), de David Lean, que le pareció “¡bella!” (“beautiful!”), y *Born Free* (*Nacida libre*, 1966), de James Hill y Tom McGowan, a la que calificó de “¡estupenda!” (“great!”) (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 30).

En su largo retiro, sus actividades se concentran principalmente en el terreno inmobiliario. Se convierte en un exitoso hombre de negocios y llega a adquirir una auténtica fortuna. Retoma entonces su pasión adolescente por los automóviles y se dedica a coleccionar Mercedes-Benzs, Pierce-Arrows, Cadillacs y Rolls Royces. Sus coches resultan ganadores varias veces en el Grand Concours d'Elegance de Francia.

1954

Fallece su madre, Catherine Ann Brown (Catherine Ann Gaw), el 19 de agosto.

1955

Louis B. Mayer, quien llevaba alejado del cine desde 1951, compite por los derechos cinematográficos de la obra de Agatha Christie *Witness for the Prosecution* (1953) con una puja de 300.000\$ para que dirija el film su amigo Clarence Brown. Mayer, quien planeaba iniciarse así como productor independiente, pensaba rodar la película en Inglaterra. El proyecto no llega a realizarse.¹⁶⁶

Fallece su tercera mujer, Alice Joyce, el 9 de octubre en Los Ángeles, California.

1957

Muere Louis B. Mayer, el 29 de octubre en Los Ángeles, California. En su funeral, oficiado el 31 de octubre en el templo de Wilshire Boulevard, Los Ángeles, Clarence Brown, quien no se había separado de su lado durante su enfermedad, es el principal portador del féretro, que custodiaron muy pocas personalidades del ámbito cinematográfico: Myron Fox, su asesor empresarial; Nils Lenstrom, su chófer; Neil McCarthy y Mendel Silberberg, abogados; el jefe de publicidad de MGM Howard Strickling; y el ex Secretario de Defensa Louis Johnson.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Scott Eyman, 2008 (2005), 586; Los derechos fueron adquiridos por Gilbert Miller, quien los vendió a Edgard Small y éste produjo el film dos años más tarde como *Witness for the Prosecution* (*Testigo de cargo*, 1958), dirigido por Billy Wilder, con Tyrone Power, Marlene Dietrich y Charles Laughton.

¹⁶⁷ En años posteriores Brown diría sobre la muerte de Mayer: “Para mí, Louis Mayer era un dios; prácticamente murió en mis brazos” (“To me, Louis Mayer was a god; he practically died in my arms”: Scott Eyman, 1978, 23). Palabras que se revelan como muy próximas a la realidad, pues Clarence Brown fue uno de los pocos amigos íntimos a los que la familia permitió la entrada durante las últimas horas agonizantes de Mayer en el UCLA Medical Center de Los Ángeles (Scott Eyman, 2008 [2005], 596-597).

1960

Fallece su segunda esposa, Ona Wilson Brown, el 1 de abril en Studio City, Los Ángeles, California.

1961

Fallece Maurice Tourneur, el 4 de agosto en París. Brown, que se encuentra en esos momentos en St. Moritz, Suiza, acude hasta allí y organiza su entierro.

A la edad de 71 obtiene su certificado de aviación 'Mach Buster', al pilotar un F-86 Sabre Jet rompiendo la velocidad del sonido.

1966

Muere su primera mujer Paula Herndon Pratt, el 17 de julio en Oxford, Maryland.

1968

Del mismo modo que recupera su pasión inicial por los coches, vuelve a entrar en contacto con su antigua facultad.¹⁶⁸ Dona a The University of Tennessee 50.000\$ para la construcción de un teatro que finalmente llevaría su nombre, The Clarence Brown Theatre for the Performing Arts en The University of Tennessee, Knoxville.

A finales de año asigna a la universidad la importante cantidad de 500.000\$, que impulsa definitivamente la edificación de la obra, una sofisticada infraestructura moderna ubicada en el centro del complejo universitario.¹⁶⁹

1969

Presta su casa de Beverly Hills al director Alfred Hitchcock para el rodaje de *Topaz*, en el film la hacienda cubana.¹⁷⁰

¹⁶⁸ En 1964 Brown fue nombrado miembro de The University of Tennessee Development Council, cargo que ostentó hasta su muerte, pero según Charles Brakebill, administrador de la universidad y quien posteriormente le conoció con motivo de The Clarence Brown Theatre, aunque aceptó el nombramiento, nunca visitó Tennessee en ese tiempo (Entrevista no publicada a Charlie Brakebill por Milton M. Klein en University Historian, Boston College, Chestnut Hill, Massachusetts, 7 de junio de 1993. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por The Clarence Brown Collection, pp. 1-2).

¹⁶⁹ De acuerdo con The University of Tennessee, Clarence Brown donó 1\$ millón en vida para la construcción del teatro. Las diferentes entregas, no todas en metálico, incluyeron unos terrenos en el sur de California, unos 5.463 km.², que se vendieron en 1971 por 300.000\$.

1970

El viernes 13 y sábado 14 de noviembre tiene lugar la gala de apertura de The Clarence Brown Theatre en The University of Tennessee. Asiste al evento acompañado por su esposa, Marian S. Brown, y otras personalidades de Hollywood como Jane Wyman y Claude Jarman, Jr. El teatro se inaugura, a elección del director, con una proyección de *The Yearling*, tras la cual se visionan fragmentos de 38 de sus películas. La dedicación del teatro culmina, para su sorpresa, con el descubrimiento de un gran monumento de bronce en su honor. “Este [teatro] representa el punto culminante de mi vida. De todo lo que he hecho esto es de lo que más orgulloso estoy. No tengo palabras para expresar la emoción”,¹⁷¹ dice entonces el anciano director. Actos que suponen, en realidad, un anticipo del verdadero y más sobresaliente tributo que le ofrecería su antigua universidad tres años más tarde.

1973

Homenaje a Clarence Brown con “The Clarence Brown Film Festival”, del 27 al 29 de mayo, en The University of Tennessee. El director y su esposa asisten al festival y son alojados allí como huéspedes de honor durante los tres días que dura el evento.¹⁷² La retrospectiva comienza con la declaración del Gobernador de Tennessee del domingo 27 de mayo como el “Clarence Brown Day” (Día de Clarence Brown) en todo el estado y con la concesión de una placa conmemorativa. El certamen supone también la presentación oficial y donación a la universidad de su colección cinematográfica de toda

¹⁷⁰ Donald Spoto, 1985 (1983), 491; *Topaz* (*Topaz*, 1969), con Frederick Stafford, Dany Robin, John Vernon y Karin Dor.

¹⁷¹ “This [theatre] represents a climax of my complete life. It’s a thing that I’m prouder of than anything I’ve ever done. I haven’t got words to express the feeling.” (“Legendary director, UT benefactor Clarence Brown dead at age 97”, *The Knoxville Journal*, 19 de agosto de 1987, p. B5. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

¹⁷² Escogidos por el propio director, los ciclos de proyección integraban: el domingo 27 *Ah, Wilderness!* y *Anna Karénina*, el lunes 28 *Of Human Hearts* y *National Velvet*, y el martes 29 *The Yearling* e *Intruder in the Dust*. El festival también estaba compuesto por talleres y mesas redondas sobre Historia del Cine –su introducción en el currículo universitario, preservación de la herencia cinematográfica, etc.– y proyecciones de otras películas de Clarence Brown no visionadas de forma íntegra en el certamen. Las conferencias estuvieron a cargo de Paul C. Spehr, especialista cinematográfico de la Library of Congress (LOC), Washington, D.C., Douglas John Lemza de Entertainment División of Films Incorporated, el Dr. Robert E. Davis, presidente del Department of Cinema and Photography de Southern Illinois University, Illinois, y asesor de The American Film Institute, y el Dr. John Lee Jellicorse, profesor del Department of Speech and Theatre de The University of Tennessee.

una vida: manuscritos originales, guiones, tomas instantáneas fotográficas de sus films, *scrapbooks* o álbumes de recortes con la recopilación de críticas en prensa de sus películas, correspondencia, placas honoríficas, premios, certificados, etc.

1974

Formación de The Clarence Brown Professional Company.

1976

Es nombrado “Outstanding Tennessean” (Ciudadano Destacado de Tennessee) por el Gobernador Ray Blanton.¹⁷³

1977

Reconocimiento a Clarence Brown por parte del Directors Guild of America, el 16 de julio en el DGA Theatre, 7950 Sunset Boulevard, Hollywood: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director”, bajo la dirección de Lamont Johnson y Gene Reynolds.¹⁷⁴ Consistía en una retrospectiva completa que incluía fragmentos de 18 de sus películas.¹⁷⁵ Tuvo como narradores al propio director,¹⁷⁶ Gene Reynolds, Margaret Booth, Philip Dunne, Beulah Bondi, James Stewart, Claude Jarman, Jr., Roddy McDowall, George Folsey, Gregory Peck, Jane Wyman y al Dr. Ralph Allen, de The University of Tennessee. En calidad de invitados especiales participaron, entre muchos otros, Ben Carré y Ben Maddow, compañeros directores como George Cukor, Tay Garnett, Henry King y Norman Taurog. Y representando a los actores de sus películas,

¹⁷³ AR 481: The Clarence Brown Obituary Collection, 1971-1994.

¹⁷⁴ Ver el programa impreso del evento: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 6. Documento en The Clarence Brown Collection; Para una información más detallada del homenaje, remitirse a: Joseph McBride, 1977, 19.

¹⁷⁵ Los films proyectados, dentro de las siguientes áreas temáticas, fueron: “The Silent Years”: *A Girl's Folly* (1917) y *The Pride of the Clan* (1917), films de Maurice Tourneur en que Clarence Brown ejerció de ayudante de dirección, montador y rodó los exteriores, *Smouldering Fires*, *The Eagle*, *Flesh and the Devil* y *A Woman of Affairs*; “Film Excerpts 1930-1940”: *Sadie McKee*, *Chained*, *Anna Karénina*, *Conquest*, *Of Human Hearts*, *Idiot's Delight* y *The Rains Came*; “Film Excerpts 1940-1950”: *The Human Comedy*, *The White Cliffs of Dover*, *National Velvet*, *The Yearling* e *Intruder in the Dust*.

¹⁷⁶ A través del audio procedente de la entrevista filmada en 1969 por Kevin Brownlow y Donald Knox.

además de los mencionados, Gene Raymond, Donna Corcoran, Paul Henreid, Margaret O'Brien, Janet Leigh y Dona Reed.¹⁷⁷

1987

Tras una larga enfermedad, el día 8 de agosto ingresa en el St. John's Hospital, Santa Monica, California.

El 17 de agosto muere Clarence Brown en el mismo hospital, a la edad de 97 años. Se diagnostica como causa del fallecimiento una insuficiencia renal.

Su mujer Marian S. Brown y su hija Adrienne (Brown) Adams Carillo organizan el funeral en la más estricta intimidad.¹⁷⁸

1993

Fallece Marian S. Brown (Marian Ruth Spies), el 10 de mayo.

La generosidad de Brown, su devoción por la que había sido su profesión y su interés por el arte dramático no se conocen hasta la muerte de su esposa. Se procede entonces a la apertura del testamento de ambos que descubre como beneficiarios de un inmenso patrimonio a The University of Tennessee y Motion Picture Home, Woodland Hills, Los Ángeles, California, un centro para la gente retirada del cine.

The University of Tennessee recibe ese año 12\$ millones para continuar con la labor de The Clarence Brown Theatre, que el director había comenzado veinticinco años atrás.

¹⁷⁷ La ausencia de muchos actores vinculados de forma más directa con su trayectoria se debe a que muchos de ellos ya habían fallecido cuando tuvo lugar este homenaje: John y Lionel Barrymore, Marie Dressler, John Gilbert, Joan Crawford, Clark Gable, etc. El lugar de este último, por ejemplo, fue suplido por su viuda. De ahí que, a excepción de Beulah Bondi, James Stewart, Gregory Peck, Jane Wyman y Claude Jarman, Jr., muchos de los testimonios fuesen aportados por otros que habían tenido una participación menos importante en sus films. Las actrices Katharine Hepburn y Myrna Loy, quienes con mucha antelación manifestaron su imposibilidad de asistir, grabaron su recordatorio sobre el director en cintas magnetofónicas que fueron reproducidas en el DGA Theatre. También se leyeron mensajes escritos del director William Wyler, el director de fotografía John Seitz, los productores Dore Schary y Pandro S. Berman, los guionistas Frances Goodrich, Albert Hackett y Helen Deutsch, y los actores Robert Montgomery, Maureen O'Sullivan, Burgess Meredith, Mickey Rooney, Anne Revere y Elizabeth Taylor (Joseph McBride, 1977, 19). El vacío más notable, aunque esperado, fue el de Greta Garbo. Una nota de prensa previa al acto ("Garbo thinks she stay away from Clarence Brown", *Variety*, 29 de junio de 1977, p. 3) informaba de que tanto George Cukor como el director de la retrospectiva Lamont Johnson enviaron repetidas cartas a la actriz solicitando su asistencia, sin recibir respuesta alguna.

¹⁷⁸ Ted Thackrey, Jr., *op. cit.*, 3.

Se crea entonces The Clarence and Marian Brown Theatre Endowment Fund en The University of Tennessee, un fondo económico destinado a apoyar las actividades del teatro, proporcionar renovaciones a las instalaciones y fortalecer los programas académicos a través de becas para los estudiantes y perfeccionamiento del profesorado, así como para sustentar The Clarence Brown Professional Company.¹⁷⁹

* * *

¹⁷⁹ Ver comunicado de The University of Tennessee haciendo público el obsequio: “The Clarence & Marian Brown Theatre Endowment Fund”, Knoxville, The University of Tennessee, 29 de octubre de 1993. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection.

Trataremos ahora de explicar aquellos aspectos políticos, biográficos y biográfico-cinematográficos que, debido a su extensión, sólo han sido mencionados o no han sido incluidos en la cronología anterior. El desarrollo de estos hechos se hará siguiendo el orden expuesto.

Con respecto a lo primero, ante todo queremos aclarar la posición de Brown ante la House Un-American Activities Committee (HUAC) (Comisión del Congreso sobre Actividades Antiamericanas) o “Caza de Brujas”, fenómeno trágico de la historia de los Estados Unidos en el que desde 1947 hasta 1953 casi todo Hollywood de un modo u otro se vio involucrado. Es importante mencionar esta cuestión porque la participación del director en la creación de The Motion Picture Alliance for the Preservation of America Ideals (MPA), en febrero de 1944, caracterizada por su ideología reaccionaria y anticomunista y liderada por auténticos fanáticos como el director Sam Wood, puede levantar sospechas. Pero, a propósito de este tema, adelantamos ya que la intervención del director en la HUAC fue inexistente.

Aunque muchos de los afiliados de la MPA fueron “testigos amistosos” de la investigación presidida por J. Parnell Thomas –Sam Wood, Adolphe Menjou, Robert Taylor, Gary Cooper, Rupert Hughes y Walt Disney–,¹⁸⁰ la pertenencia a la MPA no implicaba que todos sus miembros, derechistas convencidos, estuviesen de acuerdo con los interrogatorios de la HUAC. Tal fue el caso de Clarence Brown, quien, como John Ford, otro miembro fundador de la MPA, se opuso a la creación de las listas negras en Hollywood promovida por Cecil B. DeMille.

Ciertamente, la misma discreción con que Clarence Brown llevó a cabo su vida privada fue la que aplicó a sus ideas políticas, que nunca traspasaron el terreno de lo personal. Sin embargo, en 1950 en el famoso enfrentamiento entre Cecil B. DeMille y Joseph L. Mankiewicz en el Screen Directors Guild (SDG), se vio obligado a pronunciarse, ya que Brown formaba parte del SDG desde 1936 y en esos momentos era miembro de la junta directiva. Pondremos brevemente en antecedentes los orígenes y evolución de este famoso altercado, en el que la postura de Brown puede parecer contradictoria.

¹⁸⁰ Otros “testigos amistosos” que se avinieron a declarar ante la House Un-American Activities Committee en la primera sesión de 20 de octubre de 1947 fueron: Jack L. Warner, Louis B. Mayer, George Murphy, Robert Montgomery, Ronald Reagan y Lela Rogers, madre de Ginger Rogers.

El contexto histórico de la crisis del SDG fue más tenso todavía que los primeros años de la Guerra Fría y los interrogatorios que la HUAC llevaba realizando desde 1947, ya que el año 1950 marcó el inicio de la época “macartista”. El 9 de febrero de 1950 el senador McCarthy denunció la presencia en el Departamento de Estado de 250 miembros del Partido Comunista y el 25 de junio la participación de los Estados Unidos en la Guerra de Corea situó al país directamente en guerra contra el comunismo.

El origen de la polémica del SDG residía en la ley Taft-Hartey, de 27 de junio de 1947, que exigía a todos los líderes sindicales del país una declaración jurada de no haber pertenecido nunca al Partido Comunista. Desde su entrada en vigor todos los miembros de la junta directiva del Screen Directors Guild la habían firmado en repetidas ocasiones, el problema se originó cuando Cecil B. DeMille, aprovechando una ausencia del presidente del sindicato, Joseph L. Mankiewicz, que estaba de vacaciones en Europa, quiso imponerla no sólo a la junta directiva sino a todos los miembros del sindicato, es decir, a los 618 directores de cine que formaban parte del gremio. Las argumentaciones de DeMille se basaban en que, aunque la aplicación la ley Taft-Hartey no era necesaria para todos los afiliados, la nueva situación impuesta por la Guerra de Corea lo requería y, además, ésta era una medida que estaba a punto de ser aplicada en todos los sindicatos.

El 18 de agosto de 1950, aprovechando que cinco de los miembros de la junta directiva estaban fuera de la ciudad, DeMille organizó una reunión urgente en que la propuesta del juramento de lealtad para todos los miembros del SDG fue aprobada por unanimidad.¹⁸¹ Se resolvió enviar papeletas por correo a cada uno de los directores que formaban parte del sindicato para que ratificasen la decisión de la junta.

A finales de agosto Mankiewicz volvió de su viaje por Europa y se enfureció ante lo sucedido. No sólo intuyó que la vista se había celebrado aprovechando que él estaba fuera, sino que éste era el comienzo de una lista negra. Los resultados de las papeletas, que no se hicieron públicos hasta el 13 de octubre, fueron: 547 votos a favor, 57 abstenciones y 14 votos en contra.¹⁸²

¹⁸¹ En realidad, fueron seis los miembros de la junta directiva del SDG que no asistieron a esta primera reunión; cinco estaban lejos de Hollywood y el sexto, Frank Capra, alegó razones de trabajo que le impedían acudir. No ha podido determinarse quienes fueron los asistentes.

¹⁸² Hoy en día se ignoran los remitentes de los resultados emitidos, ya que fueron destruidos en la reunión de la junta de 22 de octubre.

A esta primera sesión de la junta siguieron muchas otras y las propuestas fueron cada vez más alarmantes.¹⁸³ El 5 de septiembre, por ejemplo, DeMille planteó que cada director efectuara un informe detallado sobre las ideas políticas de los escritores y actores que participaran en sus películas. Todo el material sería cuidadosamente clasificado en el SDG y, de este modo, cuando un director quisiera emplear a alguien previamente podría informarse de si estaba contratando a un buen americano.¹⁸⁴

El 9 de octubre se presentó lo que se conoció como moción Selander-Rogell, llamada así porque fue lanzada Albert S. Rogell y Lesley Selander –partidarios de DeMille, quien sin duda la auspició– que ocupaban los cargos de primer y segundo vicepresidente respectivamente. Esta vez se sometía a votación si los nombres de aquellos miembros que no habían dado su conformidad en las papeletas serían enviados a los productores de los estudios. Se trataba claramente de la creación de una lista negra a partir de la cual a 14 directores de cine se les negaría la oportunidad de trabajar. La moción Selander-Rogell salió triunfadora con sólo 4 votos en contra: Clarence Brown, Frank Capra, John Ford y Mark Robson.

Joseph L. Mankiewicz, como presidente, no tenía derecho a voto. Y aunque había firmado el juramento de lealtad como presidente, manifestó a la junta que no estaba dispuesto a hacerlo como miembro.

Dos días después, el 11 de octubre, la noticia salió publicada en prensa: “SDG Schism on 'Blacklist’”, anunciaba a bombo y platillo el titular del *Daily Variety*, seguido por el subtítulo: “Mankiewicz Will Not Sign Oath”. Junto a Mankiewicz, el periódico mencionaba claramente los nombres de los cuatro disidentes. La oposición a la creación de una lista negra “... ganó el apoyo de los miembros de la junta Frank Capra, Mark Robson, Clarence Brown y John Ford... Sin embargo, el bando de juramento pro-lealtad en la junta encabezada por DeMille y Rogell ganó en el voto final sobre la norma y su previsión de 'lista negra’”.¹⁸⁵ El 18 de octubre, el periódico del Partido Comunista *Daily Worker* se hacía eco de lo ocurrido: “La previsión

¹⁸³ Se desconoce qué votos fueron a favor y cuáles en contra en las distintas sesiones que siguieron a la del 18 de agosto. Los de la reunión del 9 de octubre se conocen porque fueron filtrados y publicados en prensa.

¹⁸⁴ Según Scott Eyman este requerimiento de DeMille fue rechazado por un voto de diferencia (Scott Eyman, 2001 [1999], 371).

¹⁸⁵ “... won the support of board members Frank Capra, Mark Robson, Clarence Brown, and John Ford... However, the proloyalty oath faction on the board spearheaded by DeMille and Rogell won out in the final vote on the bylaw and its 'blacklist' provision”: “SDG Schism on 'Blacklist' – Mankiewicz Will Not Sign Oath”, *Daily Variety*, 11 de octubre de 1950 (Joseph McBride, 1992, 573).

de la lista negra de la norma del juramento de lealtad fue atacada especialmente por Mankiewicz y fue respaldada por los miembros de la junta Frank Capra, Mark Robson, Clarence Brown, y John Ford”.¹⁸⁶

Ante la propagación de los resultados de la votación, algunos de los partidarios de Joseph L. Mankiewicz, como Frank Capra, le dieron la espalda pensando que él había filtrado la información. Desde luego, el hecho de que sus nombres apareciesen publicados oponiéndose a la creación de una lista negra y vitoreados por un periódico comunista instantáneamente les colocaba en una situación de dudosa lealtad. De hecho, el pánico de Capra y el retiro de su apoyo a Mankiewicz, motivado en cierto modo por ser ciudadano americano naturalizado, estaba justificado. Como resultado de su acción se le abrió un expediente en la HUAC que decía así: “CAPRA, Frank. Apoya la revuelta contra el juramento de lealtad en el Screen Directors Guild. *Daily Worker*, 18 de octubre, 1950, página 11”.¹⁸⁷ Mucho más grave fue la investigación a la que fue sometido Capra al año siguiente, propiciada, en parte, por este mismo hecho. En diciembre de 1951 la Junta de Seguridad de Personal del Ejército, la Marina y las Fuerzas Aéreas le acusó, entre otros cargos, de “... haber estado activo en intentos de interrumpir la investigación del Congreso sobre la influencia comunista en la industria del cine”.¹⁸⁸ Cuando esto ocurrió, Capra se vio obligado a redactar un dossier de 350 páginas incluyendo todo tipo de testimonios y pruebas que corroborasen que no era ni había sido nunca comunista. En plena Guerra Fría el miedo a prestar apoyo a cualquiera que fuera investigado por comunista era tal que la mayoría de sus antiguos colegas de profesión no colaboraron, pero Clarence Brown aceptó ser mencionado por Frank Capra como amigo personal suyo en una lista de referencias que incluían a personajes anticomunistas tan reconocidos de Hollywood como Cecil B. DeMille, Leo McCarey, William A. Wellman, Eddie Mannix y Mabel Walker Willebrandt.¹⁸⁹

¹⁸⁶ “The blacklist provision of the loyalty oath bylaw was especially attacked by Mankiewicz and he was backed up by board members Frank Capra, Mark Robson, Clarence Brown, and John Ford, the trade paper said [*sic*]”: “Screen Directors Guild Split on 'Loyalty Oath'”, *Daily Worker*, 18 de octubre de 1950, p. 11 (*ibid.*, 581).

¹⁸⁷ “CAPRA, Frank. Supports revolt against loyalty oath in Screen Directors Guild. *Daily Worker*, October 18, 1950, page 11.” (*ibid.*).

¹⁸⁸ “... to have been active in attempts to halt Congressional investigation of Communist influence in the motion picture industry.” (*ibid.*, 596).

¹⁸⁹ Le prestaron un apoyo mayor todavía aquellos que escribieron cartas avalando su personalidad: John Ford, Myles Connolly, Lyman Munson, Frank Freeman y John F. Connolly.

No sabemos si a Clarence Brown se le abrió expediente en la HUAC a causa de los mismos titulares. Y aunque *a priori* pueda parecer improbable, dadas sus inclinaciones políticas y su vinculación con la MPA, nada debe descartarse. De hecho, hasta John Ford, otro reconocido conservador y quien contaba además con un insigne historial militar en la Marina durante la II Guerra Mundial, fue investigado, antes y en esas mismas fechas.¹⁹⁰ En cualquier caso, si así se hizo mencionando el nombre de los cuatro opositores a la moción Selander-Rogell en un archivo, Clarence Brown jamás recibió citación alguna para presentarse ante la comisión en Washington y su fama como anticomunista todavía era notoria en 1951 como demuestra la ayuda prestada a su amigo Frank Capra durante su defensa.¹⁹¹

Tras los titulares del *Daily Variety* del 11 de octubre, DeMille constituyó un comité para separar a Mankiewicz de la presidencia del SDG, aunque las papeletas de los votos para retirar a Mankiewicz, que no permitían la abstención, se mandaron sólo a quienes que no daban su apoyo al director, y casi simultáneamente se enviaron telegramas anunciando el cese de Mankiewicz para el día 13 de octubre.¹⁹²

Es aquí donde la posición de Clarence Brown se revela como contradictoria, ya que, como Frank Capra, se unió a la proclama de deposición de Mankiewicz, algo que no hicieron ni John Ford ni Mark Robson. De hecho, la moción tuvo dos fases; una

¹⁹⁰ De acuerdo con Joseph McBride, a finales de los años 30 la oficina del FBI abrió un expediente a John Ford por su vinculación con diversas causas prosindicalistas y comunistas, entre ellas: su pertenencia a la Liga Antinazi de Hollywood, su ayuda a la España Republicana durante la Guerra Civil, la constitución del SDG a finales de 1935, sus propias películas de temática social como *The Grapes of Wrath*, etc. (véase: Joseph McBride, 2004 [2001], 517-518). En el verano de 1950 la lealtad de Ford para con los Estados Unidos fue de nuevo cuestionada. Considerado como un peligro para la seguridad nacional, se le negó en primera instancia su petición de reincorporarse al servicio activo de la Marina para filmar un documental en la Guerra de Corea y, asimismo, tuvo noticia de que su caso estaba siendo seriamente investigado por el jefe de la policía del ejército (véase: *ibid.*, 525-526).

¹⁹¹ Aunque ni la autobiografía de Frank Capra ni ninguna otra biografía sobre el cineasta hacen suponer que existiera una amistad tan cercana entre los dos hombres, Kevin Brownlow nos transmitió que en realidad Clarence Brown, Sidney Franklin y Frank Capra eran íntimos amigos (Correspondencia personal con el autor. 27/11/2008.). Algunas de las entrevistas no publicadas de Brownlow a Clarence Brown, en cambio, sí que dejan entrever esa duradera amistad que se prolongó hasta el final de sus vidas (véase: Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, octubre 1966, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor, p. 1).

¹⁹² Joseph McBride, 2004 (2001), 528.

primera recogida de firmas, en que Brown no participó, secundada por Cecil B. DeMille, Frank Capra, Tay Garnett, Frank McDonald, Albert S. Rogell, William A. Seiter, Lesley Selander, Richard Wallace, John S. Waters, Gordon Douglas, Leo McCarey, George Marshall, Andrew Stone, Ed L. Walker y Jules White; y un segundo comité plenamente instituido para tal fin al que se unieron David Butler, Clarence Brown y Henry King, junto a los anteriormente mencionados.¹⁹³

No hay duda de que los acontecimientos sucedidos dentro del SDG, los cambios continuados de los miembros de un bando a otro, las contradicciones en que incurrieron y el miedo a ser tachados de comunistas eran producto de la atmósfera de intranquilidad y terror que se respiraba en Hollywood; un reflejo a pequeña escala de lo que estaba sucediendo en el resto del país –de los interrogatorios de Washington por la HUAC, de la recién iniciada Guerra de Corea y del contexto de la Guerra Fría, iniciado casi desde el mismo fin de la II Guerra Mundial.

Sin embargo, resulta difícil creer que el miedo a ser etiquetado de comunista fuese lo que impulsase a Brown a unirse al bando de DeMille.¹⁹⁴ Y aunque en ese ambiente de sospecha donde cualquiera podía ser acusado de antipatriota no debe descartarse ninguna posibilidad, otros dos factores pudieron influir para que Brown decidiese dar tal paso. De un lado, que como Capra y otros muchos, creyera que Mankiewicz había entregado la noticia a la prensa para crear confusión, sin importarle que ello pudiera perjudicar la reputación de los cuatro implicados; éste era un rumor que circulaba.¹⁹⁵ De otro, la mucho más inteligente argucia de DeMille contra Mankiewicz acusándole de antidemocrático, de no respetar la votación de las papeletas sobre el juramento de lealtad: “El señor Mankiewicz se ha [...] opuesto al cuerpo legislativo del Gremio, su Junta Directiva. Repudia el voto democrático de los miembros [...]. Apoya a 14 contra 547. El asunto consiste en si el señor Mankiewicz tiene que seguir dirigiendo el Gremio”.¹⁹⁶

¹⁹³ No participaron en el movimiento de destitución Claude Binyon, Frank Borzage, Merian C. Cooper, John Ford, Walter Lang, Mark Robson, George Sydney y George Stevens.

¹⁹⁴ El hecho de que su nombre fuese vitoreado por el periódico del Partido Comunista *Daily Worker* no debe tenerse en cuenta, ya que la publicación salió a la luz una semana más tarde, el 18 de octubre de 1950.

¹⁹⁵ Más tarde se supo que los resultados de la votación fueron filtrados al *Daily Variety* por la facción de DeMille.

¹⁹⁶ Scott Eyman, 2001 (1999), 372.

Sea como fuere, al mismo tiempo que Mankiewicz se retractaba y firmaba el juramento de lealtad como miembro, se organizó una contracampaña liderada por John Huston en la que se recogieron veinticinco firmas para evitar el relevo de Mankiewicz y la consecución de una sesión extraordinaria de todos los miembros del SDG para el día 22 de octubre. Paradójicamente, según las nuevas ordenanzas del sindicato tras la victoria de la moción Selander-Rogell, ninguna de esas veinticinco firmas tenía valor sin el juramento de lealtad y los veinticinco acataron la ley Taft-Hartey e hicieron una declaración ante notario de anticomunismo, para defender, precisamente, aquello a lo que se estaban oponiendo.¹⁹⁷

No contaremos aquí lo que sucedió en la famosa reunión de 22 de octubre en la Cristal Room del hotel Beverly Hills, porque es muy conocido y se desvía un tanto de nuestro tema –el posicionamiento de Clarence Brown frente a la creación de las listas negras de Hollywood y durante la crisis del SDG. Como se sabe, DeMille cayó en descrédito cuando pronunció a propósito incorrectamente los nombres de muchos de los partidarios de Mankiewicz, remarcando el hecho de que no eran ciudadanos nacidos en Norteamérica. Las crónicas sobre esta acalorada polémica sitúan como triunfadores a Mankiewicz y John Ford, puesto que este último defendió al primero ante los ataques de DeMille, sugirió que se diese a Mankiewicz un voto de confianza y dimitiese la junta directiva del SDG. No obstante, lo que nunca se dice es que al día siguiente Ford envió un telegrama de apoyo a DeMille elogiando su valentía, y Mankiewicz, que siguió siendo el presidente pese a la elección de una nueva junta, pidió a todos los afiliados que firmasen el juramento de lealtad haciéndolo como si se tratase de un acto voluntario. De este modo, el Screen Directors Guild fue el único sindicato de Hollywood, junto al de productores, que adoptó tales medidas. Y el juramento de anticomunismo fue requisito indispensable para los afiliados del gremio hasta 1966, cuando el Tribunal Supremo de los Estados Unidos lo abolió definitivamente.

¹⁹⁷ Los veinticinco firmantes fueron: John Huston, Walter Reisch, H. C. Potter, Edward L. Cahn, Michael Gordon, Andrew Marton, George Seaton, Maxwell Shane, Mark Robson, Richard Brooks, John Sturges, Felix Feist, Robert Wise, Robert Parrish, Otto Lang, Richard Fleisher, Fred Zinneman, Joseph Losey, William Wyler, Jean Negulesco, Nicholas Ray, Billy Wilder, Don Hartman, Charles Vidor y John Farrow. De acuerdo con Scott Eyman, la naturaleza de este conflicto tenía una fuerte base generacional, los miembros más conservadores y que acabaron dando su apoyo a DeMille eran cineastas de la denominada primera generación, mientras que los partidarios de Mankiewicz eran veinte y treinta años más jóvenes (*ibid.*, 373).

De la biografía de Clarence Brown procedemos a documentar en primer lugar el nacimiento de su hija Adrienne, acontecimiento que tuvo lugar en 1917, fruto del primer matrimonio del director con Pauline (Paula) Herndon Pratt.

En 2008 Jack Neely señalaba a propósito de Clarence Brown: “Su vida y su carrera están llenas de sorpresas, y misterios”.¹⁹⁸ Y subrayando la aparente incongruencia que existió entre su vida personal y su cinematografía, afirmaba: “Sus películas más populares eran las familiares, pero su propia vida familiar es oscura –su hija, la madre de su hija, sus identidades, y sus destinos son desconocidos, no mencionados en los trazados biográficos”.¹⁹⁹

Efectivamente, pues recordamos al lector que la identidad de la madre de Adrienne es una información prácticamente inédita, que nos ha sido proporcionada por cortesía de la Dra. Gwenda Young.²⁰⁰ Y prácticamente nada se sabe sobre Pauline (Paula) Herndon Pratt y Adrienne Brown. El primer matrimonio de Clarence Brown en general es un tema absolutamente desconocido; la relación que mantuvieron los padres y cuándo se separaron; el nacimiento de Adrienne y su fecha exacta; y la vida posterior tanto de la madre como de la hija se ignoran por completo.

De hecho, los trazados biográficos sobre Brown las pasan completamente por alto y el hecho de que Clarence Brown tuvo una hija llamada Adrienne ni siquiera es mencionado por cronistas e historiadores que han realizado perfiles del director indicando pormenores como la profesión de los padres en Knoxville u otras referencias relacionadas con su infancia.

En la página *web* de The University of Tennessee Adrienne Brown es mencionada como adulta bajo el nombre de Adrienne (Brown) Adams Carillo, y así lo hemos hecho constar en la cronología anterior. Pero esta información se encuentra inmersa en un párrafo correspondiente a una nota biográfica del director que contiene cuantiosas erratas. Dice así:

¹⁹⁸ “His life and career are full of surprises, and puzzles” (Jack Neely, *op. cit.*, 16).

¹⁹⁹ “His most popular movies were family films, but his own family life is obscure –his child, his child's mother, their identities, and their fates are unknown, unmentioned in profiles.” (*ibid.*). Más hacia delante volveremos sobre el tema y matizaremos este comentario del autor. Ver pp. 104-105.

²⁰⁰ Y es que, aunque el nombre de la primera mujer de Brown y madre de Adrienne aparece citado en algunas páginas *web*, entre ellas la de The University of Tennessee, lo hace de forma incorrecta y envuelto en numerosas equivocaciones, como en seguida comprobaremos (ver p. sig.).

“Clarence Brown estuvo casado cuatro veces: la primera con Paul [sic] Herndon Pratt (a la que a veces se da el nombre de 'Pauline' o 'Paula'; 1894-) el 14 de mayo [sic] de 1913, la segunda con Ona Wilson (1884-1960), la tercera con Alice Joyce (1890-1955) el 31 de marzo de 1933, y finalmente con Marion Ruth Spies (1905-1993) en 1946 [sic]. Tuvo una hija, Adrienne (Brown) Adams Carillo, con su primera mujer”.²⁰¹

El nombre de la primera mujer de Brown está escrito de forma incorrecta, al igual que la fecha de este enlace; y lo mismo sucede con el año de su último matrimonio con Marian Ruth Spies,²⁰² que se produjo en 1947, y no en 1946, como dice la *web*. Así pues, el nombre de Adrienne (Brown) Adams Carillo puede ser exacto o no, ya que esta misma *web* en otras secciones la cita bajo un nombre de pila completamente erróneo.²⁰³

Aparte de lo expuesto, el único dato que conocemos sobre la vida adulta de Adrienne es que estuvo presente en el St. John's Hospital, Santa Monica, California, durante la enfermedad y muerte de Clarence Brown el 17 de agosto de 1987 y ayudó a su viuda, Marian S. Brown, a officiar los actos del funeral.²⁰⁴ Nada más ha podido saberse de ella, ni siquiera cuando falleció, información que también desconoce la Dra. Gwenda Young.²⁰⁵

En consecuencia, frente a la mayoría de historiadores profesionales que han escrito textos sobre Brown, que no la mencionan, los únicos artículos que aluden a ella son las necrológicas que se publicaron con motivo de la muerte del cineasta, en su mayoría a cargo de escritores anónimos y no especializados.

El *New York Times*, por ejemplo, en su obituario “Clarence Brown, a Director And Six-Time Oscar Nominee”, de 20 de agosto de 1987, no citaba su nombre, pero sí

²⁰¹ “Clarence Brown was married four times: first to Paul Herndon Pratt (sometimes given as 'Pauline' or 'Paula'; 1894-) on May 14, 1913, second to Ona Wilson (1884-1960), third to Alice Joyce (1890-1955) on March 31, 1933, and finally to Marion Ruth Spies (1905-1993) in 1946. He had one child, Adrienne (Brown) Adams Carillo, with his first wife” (<http://www.lib.utk.edu/spcoll/manuscripts/0702.html>, página consultada con fecha de 01/12/2011).

²⁰² En cambio, el nombre de Marian Ruth Spies como “Marion” es correcto, pues a veces ella misma se hizo denominar así.

²⁰³ En lugar de Adrienne, como Arabella Brown (<http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3788>, página consultada con fecha de 01/12/2011).

²⁰⁴ Ted Thackrey, Jr., *op. cit.*, 3.

²⁰⁵ Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011.

indicaba su existencia,²⁰⁶ exactamente igual que la necrológica que escribió Todd McCarthy para *Variety* el 26 de agosto: “Stylish Director Clarence Brown, Garbo’s favorite, Is Dead at 97”.²⁰⁷ Kaye Franklin Veal en “Renowned director Clarence Brown, longtime UT contributor, dies at 97”, del 19 de agosto y procedente de *The Knoxville News-Sentinel*, erraba llamándola “Adrian”.²⁰⁸ Y Ted Thackrey, Jr., en “Clarence Brown, Director of Garbo, Gable, Dies at 97”, publicado en la misma fecha en *Los Angeles Times*, finalmente la nombraba correctamente como Adrienne.²⁰⁹

Aparte de estos obituarios, en 2001 Gwenda Young especulaba tímidamente sobre ella, a la vez que se equivocaba situando su nacimiento un año más tarde: “Brown parece haber tenido una hija, Adrienne, nacida en 1918 de su primer matrimonio, sobre la que se conoce muy poco”.²¹⁰ En la actualidad, la autora está de acuerdo con nosotros en que el nacimiento se produjo en 1917, como en seguida demostraremos.²¹¹

Finalmente, en 2008 Jack Neely enunciaba al respecto de Clarence Brown: “Gran parte de su primera vida personal permanece desconocida, pero en 1917, se sabe que engendró una hija, que se hizo llamar Adrienne Brown. La identidad de la madre, y si sus padres estuvieron casados o no, no ha sido demostrada”.²¹² Aunque sobre esto último, a día de hoy ya podemos afirmar que se conoce el nombre de la madre –Pauline (Paula) Herndon Pratt– y que ciertamente ese matrimonio existió –se celebró el 13 de mayo de 1913 en Washington, D.C.

Como hemos avanzado a lo largo de esta disertación, las manifestaciones de Brown sobre su hija se ciñen en exclusiva a la década de 1920 –una época en que el cineasta se mostró inusitadamente extrovertido con la prensa en lo relativo a sus asuntos personales. Y lo mismo sucede con los testimonios gráficos, pues las únicas fotografías del director con Adrienne pertenecen también a este periodo (*ver il. n. 2 en p. sig., y n. 3, 4 y 5 en pp. ss.*).

²⁰⁶ “Clarence Brown, a Director And Six-Time Oscar Nominee”, *New York Times*, 20 de agosto de 1987, p. B15.

²⁰⁷ Todd McCarthy, 1987, 24.

²⁰⁸ Kaye Franklin Veal, 1987, A1. Documento en The Clarence Brown Collection.

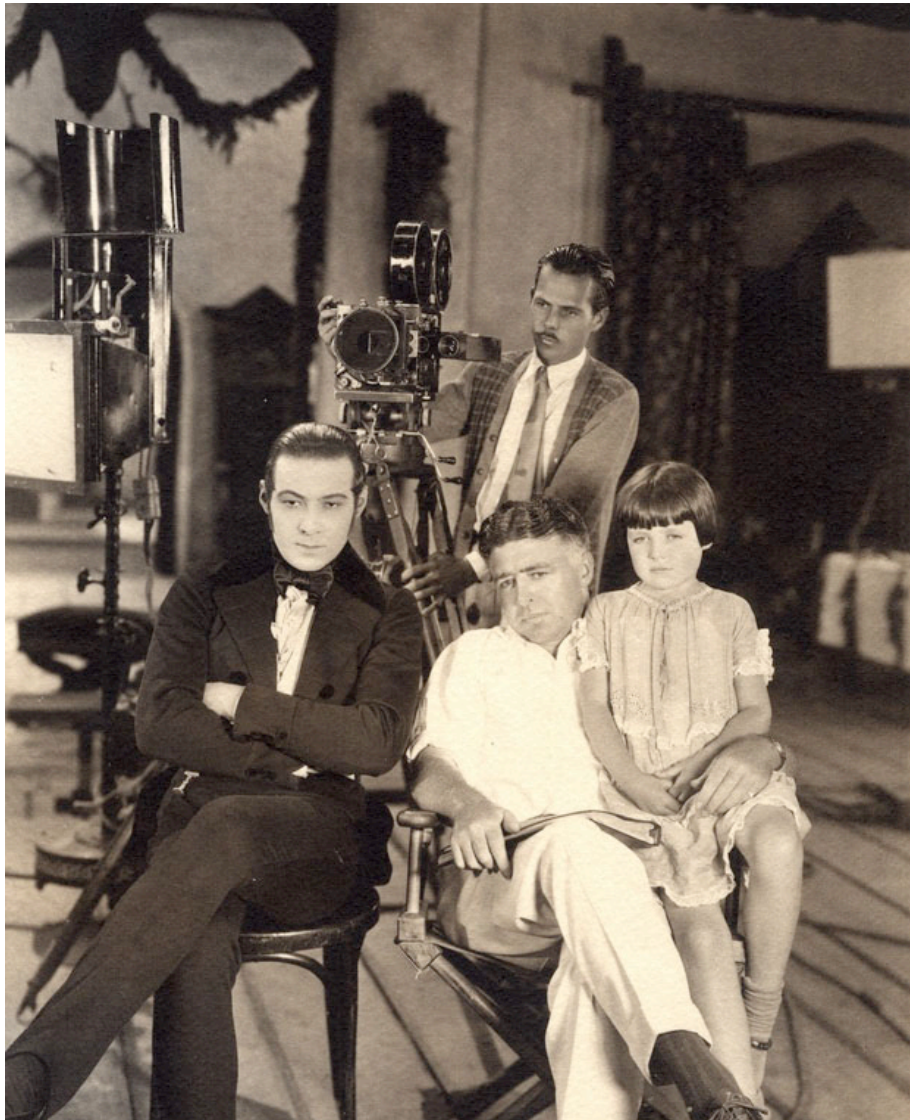
²⁰⁹ Ted Thackrey, Jr., *op. cit.*, 3.

²¹⁰ “Brown appears to have had a daughter, Adrienne, born in 1918 from his first marriage, about whom very little is known.” (Gwenda Young, 2001, 56 [n. 7]. Documento en The Clarence Brown Collection).

²¹¹ Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011.

²¹² “Much of his early personal life remains unknown, but in 1917, he's known to have fathered a child, who went by the name Adrienne Brown. The identity of the mother, and whether her parents were married or not, hasn't been proven.” (Jack Neely, *op. cit.*, 19).

En 2008 Jack Neely escribía sobre Adrienne: “Ella a veces aparece retratada con Brown en los sets de rodaje de la década de los 20, pero al parecer no vivieron juntos mucho tiempo”.²¹³ Pero diferimos en cierto modo de esta consideración, pues en realidad las únicas instantáneas que se conocen de Adrienne pertenecen todas invariablemente al set de *The Eagle* (1925), aunque fueron tomadas en sesiones fotográficas distintas a juzgar por la vestimenta (ver il. n. 2, n. 3 en p. sig., y n. 4 y n. 5 en pp. ss.). A Clarence Brown y a Adrienne nunca más se les volvió a fotografiar juntos.



2. En el set de *The Eagle* (1925). Sentados: Rudolph Valentino, Clarence Brown y Adrienne, y detrás el director de fotografía George Barnes.

²¹³ “She’s sometimes pictured with Brown on movie sets in the ’20s, but the two apparently didn’t live together long.” (Jack Neely, *op. cit.*, 19).



3. Clarence Brown, su hija Adrienne, Rudolph Valentino y su doberman pinscher, Kabbar, en el set de *The Eagle* (1925). Fotografía por Neilson Smith.

Por otro lado, las declaraciones del director sobre su hija parecen responder a un único comunicado, entrevista o rueda de prensa. Y si bien dieron como resultado abundantes artículos periodísticos, lamentablemente, tal y como sucede con la documentación bibliográfica referente a Brown, en líneas generales todos estos escritos vienen a decir lo mismo.

Cronológicamente, la frase de Brown: “Estoy educando a mi hija para que se convierta en actriz”,²¹⁴ fue publicada por primera vez el 1 de septiembre de 1925, y alcanzó tal repercusión que todavía era objeto de debate en febrero de 1926.



4. “Future Film Star”, (c. 1925). Recorte de prensa sin identificar en The Clarence Brown Collection.

La breve reseña titulada “Future Film Star” (*ver il. n. 4*) incluía la misma fotografía de Brown con su hija Adrienne tomada en el *set* de *The Eagle* que antes hemos adjuntado, pero recortada (*cfr. con il. n. 2 en pp. ant.*), y decía así: “Clarence Brown y su única hija, Adrienne, de 8 años, de la que Brown espera que se convierta en una famosa estrella de cine. La pequeña salió ayer para Washington, donde asistirá al colegio”.²¹⁵

Este breve apunte informaba de que Adrienne era la única hija del director y tenía 8 años –nacida, por tanto, en 1917– y que no vivía con su padre en Hollywood, sino en Washington, D.C., donde asistía al colegio.

²¹⁴ “I’m rearing my child to be an actress” (“One Director Rearing His Child To Be Movie Star”. Copyright, 1925, NEA Service Writer. Recorte de origen no identificado fechado el 1 de septiembre de 1925. También publicado como “Educates His Daughter for Film Niche” en *Providence News*, 21 de septiembre de 1925. Ambos documentos en The Clarence Brown Collection).

²¹⁵ “Future Film Star”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado proporcionado por The Clarence Brown Collection; Para el texto original en inglés ver ilustración n. 4 en esta misma página.

Y, en realidad, estos escasos datos constituyen lo único que se conoce de ella, ya que los demás reportajes repiten estas mismas referencias, en las que coinciden invariablemente, y contienen consideraciones de Brown acerca del futuro de su hija y el tipo de enseñanza que estaba recibiendo en la escuela –de acuerdo con Brown, directamente encaminada hacia el entrenamiento que consideraba necesario para el cine.

“One Director Rearing His Child To Be Movie Star”, con fecha de 1 de septiembre de 1925, informaba de que la intención de Clarence Brown era prolongar la educación de su hija durante siete años más y después llevarla a Hollywood cuando hubiese cumplido los 15, e incluía las siguientes declaraciones del director:

“Es tanto lo que creo en el presente y el futuro de la industria del cine... que hizo que abandonara mi profesión, de ingeniero de automóviles, después de haber empleado años de estudio en ella. Pero ahora veo que el estudio que llevé a cabo para esa profesión en particular no ha sido en vano. Cualquier tipo de educación es una ayuda para el cine, pero la mejor educación, la mejor, en mi opinión, son las oportunidades. Así es como yo tomé la decisión sobre mi hija, Adrienne. Ella está siendo educada directamente para trabajar en el cine. Siete años más de estudio no sólo en trabajos académicos, incluyendo música y danza, sino en todas las fases atléticas –natación, equitación, esgrima, y entonces vendrá a Hollywood para quedarse. Yo creo que las personas que planean introducirse en las películas deberían atravesar algún tipo de preparación académica o introducirse en algún aprendizaje”.²¹⁶

El columnista de “Educating Daughter for Film”, publicado el 19 de septiembre del mismo año, apuntaba que se creía que Adrienne Brown “... es la única persona cuya educación está llevándose a cabo adecuándola precisamente para un lugar destacado en el firmamento

²¹⁶ “So thoroughly did I believe in the present and the future of the motion picture industry... that I deserted my profession, that of automotive engineering, after I had spent years of study for it. But now I see that the study I went through for that particular profession has not been in vain. Any kind of an education is an aid in motion pictures, but the better the education the better, I believe, are one’s opportunities. That is how I reached the decision concerning my daughter, Adrienne. She is being educated directly for work in motion pictures. Seven more years of study in not only academic work, including music and dancing, but in all athletic phases –swimming, riding, fencing, and she will then come to Hollywood to stay. I believe that persons planning to enter pictures should go through some sort of academic or apprentice ship preparedness.” (“One Director Rearing His Child To Be Movie Star”. Copyright, 1925, NEA Service Writer. Recorte de origen no identificado fechado el 1 de septiembre de 1925. También publicado como “Educates His Daughter for Film Niche” en *Providence News*, 21 de septiembre de 1925. Ambos documentos en The Clarence Brown Collection).

cinematográfico”²¹⁷ y añadía las siguientes palabras del director: “Yo creo que hay un futuro más grande para los hombres y mujeres jóvenes en el cine que en cualquier otra profesión de hoy en día. Esa es la causa por la que yo estoy educando a mi hija, Adrienne para la pantalla”.²¹⁸ Clarence Brown concluía la entrevista diciendo “Aquí Adrienne encontrará su futuro”.²¹⁹



5. “Movieland Mutterings”, *Los Angeles Record*, 12 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection.

Unos días antes, el 12 de septiembre, Brown era entrevistado en *Los Angeles Record* sobre su formación previa como ingeniero y el modo en que se introdujo en la industria del cine. La entrevista no versaba sobre la educación de Adrienne, pero incluía una fotografía del director con su hija (ver *il. n. 5*), y haciéndose eco de las declaraciones anteriores de Brown, su autor anónimo escribía: “Más horrores . . . ¿quién ha escuchado alguna vez que un director quiera a su hija en el negocio del cine? Quizás ninguno lo

quiera, pero Clarence sí”.²²⁰

²¹⁷ “... is the only person whose education is being arranged to fit her precisely for a niche in the film firmament.” (“Educating Daughter for Film”, *Seattle Screenland*, 19 de septiembre de 1925. También publicado con el titular “Director Trains Daughter for Screen Career” en *Portland Oregonian*, 27 de septiembre de 1925, y en *Chicago Exhibitors Herald*, 24 de octubre de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection).

²¹⁸ “I relieve there is a greater future for young men and women in pictures than in any other profession of the day. That is why I am educating my daughter, Adrienne for the screen.” (*ibid.*).

²¹⁹ “Here Adrienne will find her future.” (*ibid.*).

²²⁰ “More horrors. . . who ever heard of a director wanting his daughter in the film business? Perhaps no one ever did, but Clarence does.” (“Movieland Mutterings”, *Los Angeles Record*, 12 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

Aunque fueron numerosos los artículos que se publicaron sobre el tema,²²¹ la última de las entrevistas, algo separada cronológicamente y fechada el 7 de febrero de 1926, “Film Director Gives Opinion of Movie Life”, en *San Diego Independent*, aportaba algunos datos novedosos que, a diferencia de las anteriores, sugeriría un comunicado posterior del cineasta, realizado a consecuencia del impacto de los otros titulares. Con clara intención moralizante por parte del periodista, quien arremetía contra Brown por pretender que su hija fuese actriz, considerando que Hollywood era la ciudad del vicio y el pecado, el articulista se expresaba como sigue: “Una chica está más segura en Hollywood que en cualquier otra ciudad del mundo, cree Brown, y se burla del pensamiento de que hay más tentación y vicio para combatir en los estudios que en cualquier otra parte”.²²² Aquí Brown, alegaba motivos económicos para desear que Adrienne entrase en el mundo del cine:

“Las películas... ofrecen la oportunidad más grande que se le puede presentar a una muchacha. Si tiene inteligencia y una buena apariencia en torno a la media, una chica puede conseguir el aplauso del mundo en un espacio de varios meses. Si conserva su equilibrio e inteligencia después de que el mundo le haya aplaudido, puede pedir el sueldo que un presidente de banco ganaría en un periodo de diez o más años –después de que su belleza la haya abandonado. Estoy más que convencido de que estoy haciendo lo correcto al educar a Adrienne expresamente para la pantalla. A ella se le dará una educación académica completa –porque eso significa cultura, aplomo y equilibrio. Entonces la pondré en obras amateurs y después de que haya obtenido un aprendizaje en ese campo vendrá a Hollywood”.²²³

²²¹ Remitirse a los siguientes documentos en The Clarence Brown Collection: “Clarence Brown Is Educating Daughter For Picture Career”, *Hollywood News*, 18 de septiembre de 1925; Florence Lawrence, *Los Angeles Examiner*, 18 de septiembre de 1925; “Clarence Brown”, *Exhibitor’s Trade Review*, 26 de septiembre de 1925. Ver también: s.a., s.t., *Photoplay*, Vol. XXIX nº 1, diciembre 1925, p. 114.

²²² “A girl is safer in Hollywood than in any other city in the world, Brown believes, and he scoffs at the thought that there is more temptation and vice to combat in the studios than elsewhere.” (“Film Director Gives Opinion of Movie Life”, *San Diego Independent*, 7 de febrero de 1926. Documento en The Clarence Brown Collection).

²²³ “The movies... offer the greatest opportunity for a worthwhile career open to any girl. If she has brains and an average share of good looks, a girl can earn a world’s applause in the space of several months. If she retains her poise and brains after the world has applauded her she can command a salary than a bank president’s for a period of ten or more years –long after her looks have deserted her. I am more than convinced that I am doing the right thing by Adrienne by educating her experssly [*sic*] for the silver

Ni que decir tiene que Adrienne Brown no se convirtió en estrella de cine, pero lo más sorprendente es que nada más se supo de ella en el futuro. Clarence Brown no volvió a tratar el tema.

Ahora bien, el porqué de tantas fotografías y declaraciones del director a propósito de su hija únicamente en 1925-26 sólo tiene sentido en virtud de su asociación con el famoso periodista y experto en publicidad Russell J. Birdwell. No se ha podido determinar si el 1 de septiembre, cuando apareció el primero de estos artículos, Birdwell ya estaba trabajando como agente de prensa del director, pero, como en breve se evidenciará, todo parece indicar que sí.²²⁴

La mayoría de estas entrevistas de Brown hablando abiertamente sobre Adrienne tienen copyright de la agencia NEA Service Writer y coinciden en cronología con una sucesión de impresiones de un mismo reportaje sobre Brown que Birdwell escribió para la misma agencia. Es más, la aparición de la primera de ellas en 1 de septiembre de 1925, “One Director Rearing His Child To Be Movie Star”, coincide en fecha exacta con el primer artículo de Birdwell sobre el director: “Clarence Brown One of Greatest Directors”.²²⁵ No es de extrañar, por lo tanto, que en lugar de una extroversión repentina por parte de Brown éste fuera un consejo publicitario del propio Birdwell, como estrategia para establecer una cercanía personal entre el director y su público. Especialmente si tenemos en cuenta que nada de esto no volvió a repetirse.

Como decíamos, Clarence Brown no dio más explicaciones sobre Adrienne. Tan solo la mencionó una vez más y de manera accidental. En 1974 dijo a Patrick

screen. She will be given a through academic education –because that means culture, poise and balance. Then I will place her in amateur theatricals and after she has served an apprenticeship in that field she will come to Hollywood.” (*ibid.*).

²²⁴ Una nota de prensa fechada en 15 de octubre daba la noticia de esa asociación. (Véase: s.a., s.t., *Hollywood News*, 15 de octubre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²²⁵ Russell J. Birdwell, “Clarence Brown One of Greatest Directors”. Copyright 1925, NEA Service Writer. Recorte de origen no identificado fechado el 1 de septiembre de 1925 en The Clarence Brown Collection. Ver también sus sucesivas reimpressiones en los siguientes documentos localizados en The Clarence Brown Collection: “Half of Year’s ‘Best Pictures’ Made by Brown” en *Union*, 15 de septiembre de 1925; sin título en *Chronicle and News and Evening Item*, 16 de septiembre de 1925; sin título en un recorte de origen no identificado fechado el 19 de septiembre de 1925; sin autor, “Filmdom”, *San Bernardino Telegram*, 21 de septiembre de 1925; con el título “American-Born Director One of Film World’s Best, Is Verdict” en *Providence News*, 22 de septiembre de 1925; y con el título “News of the Movies” en *The Elizabeth Daily Journal*, 23 de septiembre de 1925.

McGilligan y Debra Weiner que después de abandonar las cámaras únicamente había vuelto a los estudios Metro-Goldwyn-Mayer en una ocasión, varios años atrás, como un favor especial a petición de una amiga de su hija.²²⁶ Brown ya había narrado este suceso en 1972 a Harry Haun.²²⁷ Y exactamente un año después de la entrevista de McGilligan y Weiner, volvió a relatárselo a Scott Eyman,²²⁸ en 1975. Pero en ninguna de estas ocasiones mencionó a su hija ni a la amiga de ésta. Sin embargo, a través de esta última entrevista sabemos que el hecho tuvo lugar en 1967. El contacto entre ambos, por lo tanto, se mantuvo al paso de los años, aunque no sabemos si fue constante u ocasional.

Según las necrológicas antes citadas, Adrienne Brown estaba viva en 1987. Kaye Franklin Veal en *The Knoxville News-Sentinel*, refiriéndose al último matrimonio de Brown, afirmó: “La pareja no tiene hijos, Brown tiene una hija, Adrian [sic], de un matrimonio previo”.²²⁹ El *New York Times* dijo: “Le sobreviven su mujer, Marian Ruth Spies, y una hija”.²³⁰ Todd McCarthy escribió en *Variety*: “Le sobreviven su mujer y una hija de uno de sus tres matrimonios anteriores”.²³¹ Y Ted Thackrey, Jr., en *Los Angeles Times* con relación a su viuda individualizaba: “Ella y una hija, Adrienne, de un matrimonio previo, le sobreviven”.²³²

Nada se sabe sobre el fallecimiento de Adrienne. Y en esto nos distanciamos de la opinión de Gwenda Young, quien tampoco ha podido averiguar nada sobre el tema y presupone que tuvo lugar después de la muerte de Marian S. Brown en 1993.²³³

Desde nuestro punto de vista, la apertura del testamento de Clarence Brown en 1993, tras la muerte de Marian, dejando como beneficiarios de un inmenso patrimonio únicamente a Motion Picture Home, en Woodland Hills, Los Angeles, California, y a The University of Tennessee, que recibió ese año 12\$ millones, podría defender la hipótesis de su muerte en el intervalo comprendido entre 1987 y 1993, ya que entonces Adrienne tendría entre 70 y 76 años.

²²⁶ Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 30.

²²⁷ Harry Haun, 1972, 8. Documento en The Clarence Brown Collection.

²²⁸ Scott Eyman, 1978, 23.

²²⁹ “The couple have no children, Brown has a daughter, Adrian, from a previous marriage.” (Kaye Franklin Veal, *op. cit.*, A1. Documento en The Clarence Brown Collection).

²³⁰ “He is survived by his wife, Marian Ruth Spies, and a daughter.” (“Clarence Brown, a Director And Six-Time Oscar Nominee”, *New York Times*, 20 de agosto de 1987, p. B15).

²³¹ “He is survived by his wife and a daughter from one of his three previous marriages.” (Todd McCarthy, 1987, 24).

²³² “She and a daughter, Adrienne, by an earlier marriage, survive him.” (Ted Thackrey, Jr., *op. cit.*, 3).

²³³ Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011.

Otra de las áreas de mayor confusión en torno a la vida privada de Clarence Brown se relaciona con el número de veces que contrajo matrimonio. Como hemos hecho constar en la cronología anterior, se casó en cuatro ocasiones, con Pauline (Paula) Herndon Pratt, Ona Wilson Brown, Alice Joyce y Marian Ruth Spies.

En 2001 apuntaba Young: “Documentos en la Clarence Brown Collection, la Brownlow Collection, y los archivos filmicos del Museum of Modern Art, Nueva York, sugieren que Brown estuvo casado cuatro veces”.²³⁴ Enunciación con la que coincide esta investigación y aparece respaldada por The University of Tennessee,²³⁵ Todd McCarthy²³⁶ y Harry Haun.

Este último, por ejemplo, tras entrevistar a Brown en 1973, decía: “Ahora un vigoroso de 83 años, lleva una vida sosegada con su cuarta mujer, la anterior Mariam [sic] Ruth Spies...”²³⁷

Pero los documentos aquí citados son las excepciones, pues abundan los que atestiguan cinco matrimonios y muchos otros los que citan sólo tres.

En 2011 Gwenda Young nos escribió: “En muchos perfiles de Brown, se cita que tuvo tres esposas (Ona, Alice, Marian) pero él verdaderamente se casó cuatro veces. Estuvo comprometido algunas veces en la década de 1920 pero no he dado con ninguna quinta esposa... (a veces Mona Maris es citada como esposa pero yo no he encontrado ningún documento que revele que se casaran)”.²³⁸

Efectivamente, la mayoría de autores que indican cinco enlaces es porque consideran que Brown contrajo matrimonio con la actriz argentina Mona Maris, una información que circula por doquier en la *web* y que desmentiremos más hacia delante. No obstante, las confusiones, como pasamos a desarrollar, son de todo tipo.

²³⁴ “Documents in the Clarence Brown Collection, the Brownlow Collection, and the film archives of the Museum of Modern Art, New York, suggest that Brown was married four times.” (Gwenda Young, 2001, 56 [n. 7]. Documento en The Clarence Brown Collection).

²³⁵ Ver p. 67.

²³⁶ Ver p. ant.

²³⁷ “Now a spry 83, he leads a leisurely life with his fourth wife, the former Mariam [sic] Ruth Spies...”(Harry Haun, 1973, Q26).

²³⁸ “In many profiles of Brown, it lists him as having had three wives (Ona, Alice, Marian) but he certainly married four times. He was engaged a few times in the 1920s but I haven't come across any fifth wife... (sometimes Mona Maris is listed as a wife but I've never come across any record that shows they married).” (Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011).

Sin ir más lejos, Claude Jarman, Jr., en la entrevista que le hicimos junto a Kevin Brownlow en Londres en 2011, aseguró cinco matrimonios.²³⁹ También Ted Thackrey, Jr., desde *Los Angeles Times*, en la necrológica que escribió sobre Brown consignó cinco elances: “Los cuatro primeros matrimonios de Brown finalizaron en divorcio, pero su quinto –con Marian Ruth Spies, que había sido su secretaria– fue duradero, y la pareja se asentó primero en el enorme rancho-provisto de pista de vuelo que él había construido en las colinas cerca de Calabasas y más tarde en Palms Springs”.²⁴⁰

DeWitt Bodeen en *Directors / Filmmakers*, “International Dictionary of Films and Filmmakers”, indicaba expresamente incluso el nombre de Mona Maris, pero hacía constar sólo tres matrimonios: el primero con Mona Maris, el segundo con Alice Joyce y el tercero con Marian Ruth Spies.²⁴¹

También refería tres vínculos legales Hildy Crawford, como atestiguaba Young con Ona, Alice Joyce y Marian S. Brown: “Casado en tres ocasiones, en una ocasión con la preciosa estrella de la pantalla Alice Joyce y en otra con una mujer que fue conocida como una de las principales anfitrionas de Hollywood, él te dirá que es su actual matrimonio el que importa”.²⁴² (Al hablar de “una de las principales anfitrionas de Hollywood”, sin duda Crawford aludía a Ona Wilson Brown, una auténtica líder en los círculos sociales de Hollywood de la década de 1920, como veremos).

Mientras que Eugene Michael Vazzana en *Silent Film Necrology* registraba sólo dos enlaces, con Alice Joyce y Marian R. Spies.²⁴³

Y es que, verdaderamente, estos dos matrimonios, el tercero con Alice Joyce y el cuarto con Marian R. Spies, son los únicos que están plenamente documentados.

Pero en realidad el número de veces que Clarence Brown estuvo casado no debería ser motivo de controversia o desconocimiento, pues si se examinan con sumo

²³⁹ Entrevista inédita a Claude Jarman, Jr., por Kevin Brownlow y Carmen Guiralt Gomar en Londres, 5 de agosto de 2011. Fragmento no registrado en cinta.

²⁴⁰ “Brown’s first four marriages ended in divorce, but his fifth –to Marian Ruth Spies, who had been his secretary– was enduring, and the couple settled down first on the huge ranch-airfield he had built in the hills near Calabasas and later in Palm Springs.” (Ted Thackrey, Jr., *op. cit.*, 3).

²⁴¹ DeWitt Bodeen, “Clarence Brown”, en: Christopher Lyon (ed.), 1991 (1984), 103.

²⁴² “Married three times, once to the beautiful screen star Alice Joyce and once to a woman who was known as one of Hollywood’s leading hostesses, he will tell you it’s his present marriage that counts.” (Hildy Crawford, *op. cit.*, 16. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁴³ Eugene Michael Vazzana, 2001 (1995), 65.

cuidado las entrevistas al director se advertirá que él mismo reveló esta información, aunque, como de costumbre, de forma casual y en una única ocasión, en la entrevista de McGilligan y Weiner de 1974. Cuando le preguntaron por las famosas escenas de amor de *Flesh and the Devil* y el sonado romance entre Garbo y Gilbert, él contestó: “Ellos me mostraron a *mí* cómo hacer una escena de amor. Y no soy mojigato. He estado casado cuatro veces, la última durante veintisiete años –el único amor de mi vida”.²⁴⁴

Constatado, pues, que Clarence Brown estuvo casado en cuatro ocasiones, pasamos primero a enumerar los cuatro enlaces para proceder después a una documentación más amplia sobre los mismos.

Clarence Brown contrajo matrimonio por primera vez con Pauline (Paula) Herndon Pratt (1894-1966), el 13 de mayo en Washington, D.C. Se ignora cuando se disolvió esta unión y Young cree que sucedió poco después del nacimiento de Adrienne en 1917.²⁴⁵ Desde 1922 hasta 1927 Brown estuvo casado en segundas nupcias con la ex corista del Ziegfeld Follies Ona Wilson Brown (1884-1960), una mujer de enorme influencia en Hollywood y quien durante el tiempo que duró su matrimonio con Brown se prodigó en abundantes fiestas y eventos sociales. De este matrimonio, empero, se desconoce la fecha exacta del enlace y el año de su comienzo en 1922 es una información que conocemos a través de determinados artículos que se publicaron con motivo del divorcio.²⁴⁶ El 31 de marzo de 1933 Brown se casó por tercera vez en Virginia City, Nevada, con la muy famosa estrella de cine Alice Joyce (1890-1955), tercer vínculo, que duró hasta 1945. Y su cuarto y último matrimonio fue con la que había sido su secretaria en Metro-Goldwyn-Mayer, Marian Ruth Spies (1905-1993), que tuvo lugar el 9 de noviembre de 1947 en Port Washington, Long Island, Nueva York, y duró cuarenta años, hasta la muerte del director en 1987.

²⁴⁴ “They showed *me* how to do a love scene. And I’m no prude. I’ve been married four times, the last for twenty-seven years –the only love of my life.” (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 32).

²⁴⁵ Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011.

²⁴⁶ “At Parting of Marital Ways – Picture Director Sued for Divorce”, *Los Angeles Times*, 1 de marzo de 1927, p. A1; “Decree Won by Story of Mrs. Brown”. Recorte de prensa de origen no identificado fechado el 16 de marzo de 1927 obtenido en <http://www.1947project.com/tags/clarencebrown>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Apenas nada se sabe del primer matrimonio del director con Pauline (Paula) Herndon Pratt y la escasa documentación que poseemos sobre ella y su unión con Clarence Brown, se debe, como dijimos, a la ayuda prestada por la Dra. Gwenda Young, quien consiguió la información a través del periódico *The Washington Post* y la página *web* Ancestry.com.

The Washington Post en “Licensed to Marry” registra la fecha del enlace el 13 de mayo de 1913 en Washington, D.C.²⁴⁷ Mientras que Ancestry.com proporciona mayores datos sobre ella.²⁴⁸ De acuerdo con esta *web*, Paul [*sic*] Herndon Pratt, en ocasiones llamada “Polly” o “Pauline”, nació el 17 de abril de 1894 en Palatka, Florida, y murió el 17 de Julio de 1966 en Oxford, Maryland. Se casó con Clarence Leon Brown en el verano de 1913 en Washington, D.C. –en realidad el 13 de mayo– y con posterioridad contrajo matrimonio con William Everard Williams en 1923. Se mencionan dos hijos, una hija de su primera unión con Clarence Leon Brown –se trata de Adrienne Brown, nacida en 1917– y un hijo varón de su segundo matrimonio con William Everard Williams.

De acuerdo con Gwenda Young, esta misma página *web* en otra sección registra a Paula viviendo en Washington, D.C. en 1920 con una hija de tres años llamada Adrienne cuando se hizo el censo,²⁴⁹ siendo ésta una información que concuerda perfectamente con la reseña anteriormente adjuntada por nosotros “Future Film Star”, donde se decía que Adrienne Brown vivía y asistía al colegio en Washington, D.C.²⁵⁰

Pero, aparte de lo expuesto, todo lo demás se desconoce sobre el primer matrimonio de Clarence Brown con Paula Herndon Pratt: cómo se conocieron; la profesión de Paula, si la tuvo; por qué se casaron en Washington, D.C.; el tiempo que duró su unión; dónde vivió la pareja o cuándo se separaron, etc. Ni siquiera sabemos si en 1915 ella viajó con Clarence Brown a Fort Lee, New Jersey, cuando él se introdujo en el negocio del cine o si todavía estaban juntos a finales de 1918 cuando Brown, al regresar de la contienda bélica, se estableció en California de nuevo junto a Tourneur.

²⁴⁷ “Licensed to Marry”, *The Washington Post*, 13 de mayo de 1913, p. 3.

²⁴⁸ <http://wc.rootsweb.ancestry.com/cgi-bin/igm.cgi?op=GET&db=aabowen&id=I3702>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

²⁴⁹ Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011.

²⁵⁰ “Future Film Star”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado proporcionado por The Clarence Brown Collection; Ver p. 71.

Con relación a éste y al segundo matrimonio del director con Ona Wilson Brown, que comprendió desde 1922 a 1927, Jack Neely, en la versión ampliada de su artículo sobre Brown publicada en la *web*, escribía: “La primera historia matrimonial de Brown es oscura, por decir algo. Algunas fuentes registran a su segunda esposa como Ona Brown, sobre la que se conoce muy poco”.²⁵¹

Ciertamente, este segundo enlace también es motivo de desconocimiento y confusión por parte de la historiografía precedente y la mayor parte de la información obtenida por esta investigación proviene de artículos y notas de prensa publicados en 1927 con motivo del divorcio. La excepción a este respecto la constituye el libro de memorias de la guionista y en esta época responsable del departamento de guiones de Universal en Nueva York Frederica Sagor Maas, *The Shocking Miss Pilgrim: A Writer in Early Hollywood* (1999),²⁵² que aporta abundante información sobre la pareja, a la par que una visión muy personal sobre los motivos que tuvo Brown para contraer matrimonio con Ona.

Comenzaremos por aportar los hechos objetivos relativos al divorcio, para pasar después al testimonio de la guionista.

El 28 de febrero de 1927 Ona Wilson Brown cursó demanda de divorcio contra su esposo Clarence Brown, quien recibió la notificación ese mismo día por la tarde cuando estaba a punto de subirse a un tren con destino a Denver, Colorado, donde iba a pasar una larga temporada con motivo del rodaje de exteriores de *The Trail of '98* (1928). La noticia fue publicada en prensa al día siguiente, especialmente porque el matrimonio Brown había sido uno de los más activos en los círculos sociales de Hollywood durante los últimos años.

El 1 de marzo *Los Angeles Examiner* explicaba las causas de la demanda de Ona e incluía una fotografía de la pareja.²⁵³ En el reverso de la fotografía original (*ver il. n. 6 en p. sig.*), la cual tuvimos oportunidad de adquirir, consta mecanografiado el texto originariamente publicado por el periódico.

²⁵¹ “Brown’s early marital history is obscure, to say the least. Some sources list his second wife as one Ona Brown, about whom little is known.” (Jack Neely, *op. cit.* Fragmento únicamente incluido en la versión electrónica, publicada el 06/03/2008 en <http://www.metropulse.com/news/2008/mar/06/clarence-brown-forgotten-director/>, página consultada con fecha de 01/12/2011).

²⁵² Frederica Sagor Maas, 1999, 34, 43-44, 88, 139.

²⁵³ “Mr. & Mrs. Clarence Brown”, *Los Angeles Examiner*, 1 de marzo de 1927.



6. Clarence Brown y su segunda esposa, Ona Wilson Brown. Fotografía publicada originariamente en *Los Angeles Examiner*, 1 de marzo de 1927.

Ona en su demanda acusaba a su marido de tratamiento cruel e inhumano. Ella decía que él la acusaba de extravagancia y criticaba sus diversiones sociales –el texto señalaba que Ona era una de las más conocidas anfitrionas de Hollywood. La Sra. Brown también alegaba que su marido había llegado al punto de ignorarla tanto en público como en privado, negándose a hablarle durante días excepto con monosílabos. Según Ona, él con frecuencia llegaba tarde a casa y no explicaba por qué o dónde había estado.

En la misma fecha *Los Angeles Times* daba la noticia en “At Parting of Marital Ways – Picture Director Sued for Divorce”, un artículo donde se localizan las únicas declaraciones del director a propósito de este segundo matrimonio y que consigna la fecha de la boda como acaecida en 1922.²⁵⁴ El artículo, que también ofrecía una fotografía de la pareja, resumía, como el anterior, el contenido de la demanda. La Sra. Brown afirmaba que su marido era frío y se mostraba indiferente con ella, permanecía fuera durante las comidas, no le hablaba durante días, la acusaba injustamente de extravagancia y daba indicaciones en público de que ella le aburría. Nuevamente se señalaba que ambos habían sido prominentes en las actividades sociales de Hollywood, trasladándose hacia poco a una nueva casa en el 1022 de Tower Road y, asimismo, que se habían casado en 1922.

Cuando a Clarence Brown se le pidió una declaración en la estación de trenes, dijo que la noticia le había cogido por sorpresa, pues aunque ya se había efectuado una liquidación de bienes no sabía que la demanda iba a interponerse el día anterior. Y sobre la ruptura manifestó: “No hay nada que yo pueda decir. Ha llegado el momento de la separación y debe hacerse. No hay ningún punto de discusión –no ha habido nada en particular que causase la separación. Simplemente no podemos continuar con nuestro matrimonio”.²⁵⁵

La sentencia de divorcio se hizo efectiva el 16 de marzo de ese mismo año por un tribunal de Los Ángeles, de acuerdo con un recorte periodístico de origen no identificado hallado en la *web*: “Decree Won by Story of Mrs. Brown”²⁵⁶ (*ver il. 7 en p. sig.*). Ona derramó amargas lágrimas ante el Juez Summerfield, y declaró:

“Cuando me casé con él era un ayudante de dirección de segunda categoría, y yo hice un director de él. Eso me costó mi casa, porque él llegó a pensar tan bien de sí mismo que intentó gobernar la casa. Estuvo casi un año sin hablarme siquiera”.²⁵⁷

²⁵⁴ “At Parting of Marital Ways – Picture Director Sued for Divorce”, *Los Angeles Times*, 1 de marzo de 1927, p. A1.

²⁵⁵ “There is nothing I can say. We have come to the parting and it must be done. There is no point of discussion –no particular thing has caused the separation. We just can not continue our marriage.” (*ibid.*).

²⁵⁶ “Decree Won by Story of Mrs. Brown”. Recorte de prensa de origen no identificado fechado el 16 de marzo de 1927 obtenido en <http://www.1947project.com/tags/clarencebrown>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

²⁵⁷ “When I married him he was a second-rate assistant director, and I made a director out of him. That cost me my home, for he got to thinking so well of himself he attempted to boss the house. He went nearly a year without even speaking to me.” (*ibid.*).

**HUSBAND ACCUSED
OF FROZEN SILENCE**



Mrs. Ona Brown

**DECREE WON
BY STORY OF
MRS. BROWN**

*She Declares Her Efforts
Made Him Director But
He Wouldn't Speak to Her*

7. "Decree Won by Story of Mrs. Brown", 16 de marzo de 1927.

Artículo de origen no identificado.

“Ella declara que sus esfuerzos le convirtieron en director pero él no le hablaba”,¹ remarcaba el artículo en un subtítulo. El testimonio de Ona, que según el texto no fue negado ni impugnado (ella ganó su demanda), como en seguida veremos se ajusta de manera exacta al aportado por Frederica Sagor Maas en su libro de memorias. Y coincide tanto en lo relativo a la frialdad del director como en la consideración de que fue Ona Brown quien construyó su carrera cinematográfica y le convirtió en director de cine.

Más sorprendente todavía, el propio Clarence Brown había manifestado esto último sobre su esposa a una publicación cuando todavía estaban en buenas relaciones: “Wife Made Him Good Director, Says Brown”, artículo publicado por *Paris and Hollywood* en octubre de 1926.²

A propósito de la frialdad del director, recuérdese que Sydney Franklin, a quien contrariamente Brown consideraba como su amigo más íntimo en el negocio del cine, le había descrito como un individuo “frío” y “retraído”.³ Mientras que con relación al silencio helado del que hablaba Ona Brown en su demanda y al que según ella Brown la había sometido durante casi un año, Kevin Brownlow nos confirmó que el director era capaz de permanecer en silencio durante largos periodos de tiempo. Concretamente, el historiador nos escribió:

¹ *Ibid.*; Para el texto original en inglés ver ilustración n. 7 en esta misma página.

² “Wife Made Him Good Director, Says Brown”, *Paris and Hollywood*, octubre 1926, p. 65, referencia incluida en: Eugene Michael Vazzana, *op. cit.*, 65.

³ Gwenda Young, 2001, 54 [n. 6]. Documento en The Clarence Brown Collection. Véase n. 45 en p. 17.

“... Brown era frío de la misma manera que John Ford; porque sus sentimientos estaban tan cerca de la superficie, que tenían que trabajar mucho más para suprimirlos. Mientras que Harry Carey Jr. dijo de Ford 'era un merengue' Brown no lo era. Él era desde luego firme y contundente –era un director después de todo, y rara vez darás con un director de éxito que sea indeciso. Pero él también podía ser duro y nada comprensivo y permanecer en silencio durante largos periodos. Desde luego no hacías bromas con él. Y aun así sabías que allí había una fuerte corriente emocional –como viste con lágrimas en los ojos al hablar de F & D [*Flesh and the Devil*]”.²⁶¹

Como adelantamos, Frederica Sagor Maas en sus memorias, *The Shocking Miss Pilgrim: A Writer in Early Hollywood*, habló largo y tendido sobre este segundo matrimonio de Clarence Brown.

Maas relató que Ona Wilson Brown había sido la amante de Cornelius Vanderbilt,²⁶² quien la había sacado de las filas del Ziegfeld Follies y cubierto literalmente de pulseras de diamantes en ambos brazos. Ona no ocultaba sus trofeos, que exhibía orgullosamente y hacían saber a todo el mundo que era la amante de Vanderbilt. Con posterioridad, el millonario la llevó a la Costa Oeste en un ferrocarril privado. Conforme al testimonio de la guionista, lo que Vanderbilt no pudo prever es que su joven amante conocería en Hollywood a un joven y guapo ingeniero que había

²⁶¹ “... Brown was cold in the same way as John Ford; because their feelings were so close to the surface, they had to work harder to suppress them. As Harry Carey Jr. said of Ford ‘He was marshmallow’ Brown wasn’t. He was certainly firm and decisive –he was a director after all, and you seldom come across a successful director who is indecisive. But he could also be tough and unsympathetic and silent for long periods. You certainly didn’t make jokes around him. And yet you knew there was a strong emotional current there – as you saw with the tears in his eyes when discussing F & D” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 15/11/2008). La mención de Kevin Brownlow sobre *Flesh and the Devil* (1926) se refiere a la entrevista inédita filmada por él mismo y Donald Knox en Hollywood en 1969. Los historiadores le proyectaron fragmentos del film y a Brown se le llenaron los ojos de lágrimas mientras continuaba a duras penas con su relato. Estas imágenes del cineasta están a disposición en el documental *Garbo*, que Brownlow realizó en 2005 junto a Christopher Bird. Ver en «Fuentes audiovisuales», sec. «Otros materiales audiovisuales».

²⁶² La autora da el nombre de Cornelius Vanderbilt (Frederica Sagor Maas, *op. cit.*, 34), quien por cronología sólo puede ser el Coronel Cornelius Vanderbilt III (1873-1942), pero es posible que se equivoque de Vanderbilt, porque precisamente éste fue uno de los más desfavorecidos y menos millonarios de la rica familia, cuyo patriarca Cornelius Vanderbilt (1794-1877) había creado una auténtica fortuna mediante el transporte de barcos y ferrocarriles.

abandonado su profesión para convertirse en ayudante de dirección de Maurice Tourneur y se quedó completamente prendada de él –Ona era seis años mayor que Clarence Brown; cuando se casaron en 1922 ella tenía 38 años y él 32. De modo que Ona plantó inmediatamente a Vanderbilt y a todos sus millones y se marchó con el joven ingeniero. Al respecto de las razones que tuvieron ambos para contraer matrimonio, Frederica Sagor Maas escribió:

“Ona se casó por amor, pero Clarence Brown, el hombre frío y calculador que era, se casó con Ona por otras razones: Ona era agresiva, no le tenía miedo a nada y podía abrir puertas para encaminar su futuro –ninguna de las cuales podía abrirse él por sí mismo. Él era tímido por naturaleza y no sabía cómo venderse”.²⁶³

Aseguró Maas que fue Ona Brown quien manipuló a cada hombre de importancia de Universal Pictures para satisfacer la ambición de su marido y conseguirle un contrato como director con esa compañía. A lo que añadió: “Finalmente, la inteligente chica del Follies se impuso. Clarence Brown se convirtió en un director con todas las de la ley y ascendió la escalera del éxito porque era bueno y tenía lo que hay que tener”.²⁶⁴ La versión de Frederica Sagor Maas, como ya dijimos, coincide al pie de la letra con la demanda de divorcio de Ona Brown, donde ella aseguró que él era un simple ayudante de dirección de segunda categoría cuando le conoció e hizo un director de él.²⁶⁵ Curiosamente, en 1926 Clarence Brown opinaba lo mismo.²⁶⁶ Recuérdese que en 1922 él sólo había dirigido dos películas aisladas: la primera, *The Great Redeemer* (1920), bajo la supervisión de Maurice Tourneur; y la segunda, *The Light in the Dark* (1922), una producción independiente que se estrenó sin pena ni gloria.

Según Maas, en cuanto se estableció en el negocio del cine y no necesitó su ayuda por más tiempo Clarence Brown abandonó a Ona: “Con un generoso acuerdo legal, la

²⁶³ “Ona married for love, but Clarence Brown, cold, calculating hombre that he was, married Ona for other reasons: Ona was aggressive, fearless, and could open doors to make way for his future –none of which he could do himself. He was innately shy and did not know how to sell himself.” (*ibid.*).

²⁶⁴ “Eventually, the clever Follies girl prevailed. Clarence Brown became a full-fledged director and climbed the ladder of success because he was good and had what it takes.” (*ibid.*).

²⁶⁵ Ver p. 83.

²⁶⁶ “Wife Made Him Good Director, Says Brown”, *Paris and Hollywood*, octubre 1926, p. 65, referencia incluida en: Eugene Michael Vazzana, *op. cit.*, 65.

retiró a las arenas del desierto de Palm Springs. Allí, ella y un hermano mayor pasaron el resto de sus días en la oscuridad, lejos de los focos de Hollywood que tanto había amado”.²⁶⁷

Llegado a este punto, sin embargo, Maas olvida algunos detalles. Es posible que Ona terminará confinada en el desierto de Palm Springs, pero antes de eso marchó a París, a los pocos meses regresó a Hollywood e intentó recuperar a su ex marido cuando se enteró de que se había comprometido con la actriz Dorothy Sebastian y en 1928 anunció un nuevo matrimonio.²⁶⁸ Aunque desconocemos si esta boda llegó a producirse, todavía permaneció activa en Hollywood durante algún tiempo, dando numerosas fiestas y participando en actividades sociales.



8. Fotografía de Clarence Brown con su segunda esposa, la ex corista del Ziegfeld Follies y ex amante de Cornelius Vanderbilt Ona Wilson Brown (1884-1960).

²⁶⁷ “With a generous legal settlement, he retired her to the desert sands of Palm Springs. There, she and an older brother lived out the rest of their days in obscurity, far from the limelight of Hollywood that she had loved so very much.” (Frederica Sagor Maas, *op. cit.*, 44).

²⁶⁸ “Ona Brown Announces Betrothal – Director’s ex-Wife Will Become Bride in January of Harvey Barnes, Jr.”, *Los Angeles Times*, 1 de septiembre de 1928, p. A1.

En cualquier caso, el escalofriante testimonio de Frederica Sagor Maas sobre las razones que condujeron a Clarence Brown a casarse con Ona no fue negado por Kevin Brownlow ni puesto en entredicho por el historiador cuando le preguntamos su opinión sobre éste. Más bien al contrario, Brownlow nos respondió:

“Recientemente oí que Ona Brown había sido la amante de Vanderbilt. En aquellos días... los hombres no se casaban con chicas que habían tenido romances. De modo que esto implica un nivel de ambición. Sí, Clarence era más bien frío –siendo esto parte de su timidez... E imagino que él estaría calculando, como tienes que hacer si quieres permanecer en la cima de cualquier negocio”.²⁶⁹

Cabría preguntarse si eran este tipo de historias –su oscuro matrimonio con Ona por interés y su posterior indiferencia y abandono– a las que tanto temía Clarence Brown cuando pasó los últimos años de su vida aterrado ante la posibilidad de que se publicase una biografía sobre él. O si eran éstos los sucesos de su vida personal a los que se refería cuando dijo de sí mismo no haberse comportado siempre como un ángel.

Tras su divorcio de Ona en 1927 y hasta 1933, el cineasta atravesó una época de soltería en que se le atribuyeron romances con distintas actrices de Hollywood. De hecho, éste fue el único periodo de su vida en que se vio implicado en tales asuntos, pues con anterioridad había estado casado y posteriormente volvería a estarlo, prácticamente enlazando sus dos últimos matrimonios.

Sus romances más importantes fueron con Dorothy Sebastian, con quien llegó a estar comprometido durante el tiempo que duró su relación, desde 1927 a 1929; Sally Blane, hermana de Loretta Young; y Mona Maris, con la que sí se vio involucrado sentimentalmente, aunque sin llegar a casarse, como demostraremos.

En su entrevista inédita con Kevin Brownlow en octubre de 1966 en París, en un raro intervalo en el que aceptó hablar de su vida personal Clarence Brown dijo haber evitado expresamente los romances con sus actrices protagonistas, a la par que hablaba

²⁶⁹ “I heard recently that Ona Brown had been the mistress of Vanderbilt. In those days... men did not marry girls who had had affairs. So it implies a level of ambition. Yes, Clarence was rather cold –this being part of his shyness... And I would imagine he was calculating, as you had to be to stay on top in any business.” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 26/11/2008).

de su sonado romance con Dorothy Sebastian y del porqué no se casó con ella y sí lo hizo en cambio con Alice Joyce:

“Pero nunca mezcle mis romances con los negocios. Sólo una vez y eso fue cuando MGM me lanzó a una pequeña muchacha sobre mí, DOROTHY SEBASTIAN. Yo estaba loco por ella, pero no había nada que yo pudiera hacer. Decidí que yo quería una esposa para compartir mi mesa, una dama, de manera que me casé con ALICE JOYCE. (...) Pero yo siempre guardé las distancias con mis damas protagonistas”.²⁷⁰

¿Significaban sus palabras que para él Alice Joyce era una dama mientras que Dorothy Sebastian no lo era? Posiblemente sí. Como más hacia delante comprobaremos tanto Dorothy Sebastian como Alice Joyce eran alcohólicas y Clarence Brown era un abstemio convencido desde su más temprana infancia y juventud. Pero Sebastian había sido, como Ona, una ex corista, en esta ocasión entresacada de las filas de los *George White's Scandals* de Nueva York y al parecer todo Hollywood sabía que no había conseguido su contrato con Metro-Goldwyn-Mayer por sus habilidades precisamente artísticas.²⁷¹ Aun así, su romance con Dorothy Sebastian fue duradero, los rumores de un compromiso formal entre ambos intermitentes en la prensa de la época²⁷² y Brown llegó a otorgar a Sebastian un papel de relevancia en su producción *A Woman of Affairs* (1928). Sin embargo, como él mismo indicó ella fue la excepción.²⁷³

²⁷⁰ “But I never mixed my affairs with business. Only once and that was when MGM cast a little girl over my head, DOROTHY SEBASTIAN. I was mad about it, but there was nothing I could do. I decided I wanted a wife to share my table, a lady, so I married ALICE JOYCE. (...) But I always kept leading ladies at arm's length.” (Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, octubre 1966, en *The Kevin Brownlow Collection*, Londres, Reino Unido. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor, p. 2).

²⁷¹ La historia de cómo logró Dorothy Sebastian su contrato con Metro-Goldwyn-Mayer fue narrada por Louise Brooks a Kevin Brownlow y David Gill en una entrevista filmada de 1977, aunque sin mencionar el nombre de la actriz en particular. La historia completa puede encontrarse en la biografía de Louise Brooks por Barry Paris (2002 [1995], 73-74).

²⁷² Ver, por ejemplo: “Miss Sebastian and Brown Deny They're Engaged”, *Los Angeles Times*, 10 de septiembre de 1927, p. A9; Dorothy Manners, *op. cit.*, 26; Cal York, “Gossip of All The Studios”, *Photoplay*, Vol. XXXIV n° 1, junio 1928, p. 44; Cal York, “Gossip of All The Studios”, *Photoplay*, Vol. XXXV n° 5, abril 1929, p. 107.

²⁷³ A modo de curiosidad, simplemente señalar que Dorothy Sebastian era sureña, tal y como Brown se consideraba, nacida en Birmingham, Alabama.

Tras otros romances con Sally Blane y Mona Maris, sobre la que más hacia delante volveremos, en 1933 Clarence Brown contrajo matrimonio por tercera vez con la estrella de cine Alice Joyce.



9. Clarence Brown y su tercera esposa, Alice Joyce. Imagen tomada el 3 de abril de 1933 a su llegada a San Francisco tras su boda secreta en Virginia City, Nevada. Fotografía publicada originalmente en *Los Angeles Illustrated Daily News*, 4 de abril de 1933.

La boda fue una ceremonia secreta, celebrada el 31 de marzo de 1933 en Virginia City, Nevada.²⁷⁴ Los recién casados llegaron a San Francisco el día 3, momento en que dieron la noticia a la prensa y aceptaron posar en diversas fotografías (*ver il. n. 9*). La noticia del enlace se publicó al día siguiente en multitud de rotativos, anunciada como una boda de veteranos del cine.

²⁷⁴ “Alice Joyce”, *Los Angeles Illustrated Daily News*, 4 de abril de 1933. El *New York Times*, sin embargo, emplaza la ceremonia en Las Vegas, Nevada, (véase: “Alice Joyce Married. She and Clarence Brown Reveal Wedding in Nevada Friday”, *New York Times*, 4 de abril de 1933, p. 15). Sin embargo, Virginia City como el lugar exacto del enlace es una información que aparece confirmada por un artículo posterior de la misma publicación aparecido con motivo del divorcio (véase: “Alice Joyce Gets a Divorce”, *New York Times*, 3 de octubre de 1945, p. 21).

Efectivamente, tanto Alice Joyce como Clarence Brown llevaban activos en la Industria desde la década de 1910, pero con una diferencia fundamental: en 1913, cuando Clarence Brown ni siquiera había irrumpido en el medio, Alice Joyce era ya una estrella cinematográfica de primera magnitud. Resulta, pues, absolutamente comprensible que para el cineasta fuera motivo de orgullo contraer matrimonio con Alice Joyce, a quien debía haber considerado verdaderamente importante mientras él daba sus primeros pasos en el cine como segundo ayudante de Tourneur en 1915.

Conocida bajo el sobrenombre de “The Madonna of the Screen” (La Madona de la Pantalla) por su presencia y distinción, el estrellato de Alice Joyce fue uno de los más duraderos, a la altura del de Mary Pickford, siendo una de las pocas personalidades de los primeros tiempos que se mantuvo activa con papeles relevantes y en producciones de prestigio durante toda la década de 1920 y hasta el advenimiento del “sonoro”.

Alice Joyce nació el 1 de octubre de 1890 en Kansas City, Missouri, y trabajó primero como telefonista y modelo antes de introducirse en las películas en 1910, año en que comenzó a trabajar para Kalem Co. A mediados de 1912 era la estrella más popular de la compañía y en 1913 se la reconoció como la actriz de cine más famosa de Norteamérica.²⁷⁵ Su popularidad se incrementó aún más con su traslado a Vitagraph Co. of America en 1915, donde se estableció como su más rutilante luminaria, ocupando el puesto que había dejado vacante Clara Kimball Young. Para esta compañía realizó numerosos largometrajes de éxito como *Whom the Gods Destroy* (1916), *Womanhood, the Glory of the Nation* (1917) y *Within the Law* (1917), los tres dirigidos por William P.S. Earle y el segundo junto a J. Stuart Blackton, productor que fue a su vez el supervisor de los dos últimos.

Desde 1923 Alice Joyce cambió su condición a *freelance*, pudo seleccionar sus materiales y comenzó a participar en cuidadas y escogidas producciones de prestigio como *The Green Goddess* (*La diosa verde*, 1923), dirigida por Sidney Olcott, junto a George Arliss. Se convirtió en la actriz favorita del director Herbert Brenon, quien la escogió como protagonista o en papeles destacados en numerosas de sus películas: *The Little French Girl* (*La francesita*, 1925), *Dancing Mothers* (*Madres que bailan*, 1926), donde interpretó a la madre de Clara Bow, *Beau Geste* (1926), junto a Ronald Colman y

²⁷⁵ Téngase en cuenta, sin embargo, que esto sucedía cuando algunas compañías cinematográficas todavía se resistían con firmeza a dar a conocer los nombres de sus intérpretes, entre ellas Biograph Co. En cambio, Kalem Co. fue una de las primeras en divulgar la identidad de sus estrellas.

todo un reparto estelar, y *Sorrell and Son* (*El capitán Sorrell*, 1927). Otros de sus films destacados del periodo fueron *Stella Dallas* (*Y supo ser madre*, 1925), dirigido por Henry King, y *Mannequin* (*Orquídea, la modelo*, 1926), de James Cruze.

Alice Joyce realizó la transición a las *talkies*, llegando a protagonizar hasta cuatro películas “sonoras”, todas ellas con importantes directores y/o conocidos actores en el reparto: *The Squall* (1929), dirigida por Alexander Korda; *The Green Goddess* (1930), de Alfred E. Green, con George Arliss y Ralph Forbes; *Song o' My Heart* (*La canción de mi alma*, 1930), realizada por Frank Borzage, con John McCormack y Maureen O'Sullivan; y *He Knew Women* (1930), de Hugh Herbert, con Lowell Sherman y David Manners.

Cuando se casó con Clarence Brown en 1933 hacía tan solo tres años que había protagonizado su última película, oficialmente no se había retirado de la pantalla y era todavía una actriz muy famosa y conocida.²⁷⁶

Aparte de su pasado cinematográfico originario en la década de 1910, los dos tenían otras cosas en común cuando contrajeron matrimonio en 1933. Contaban la misma edad de 43 años y habían estado casados en dos ocasiones anteriores. Era, por lo tanto, el tercer intento conyugal de ambos.

Alice Joyce había estado casada anteriormente con el actor Tom Moore, desde 1914 a 1918; y después con James B. Regan, Jr., un financiero multimillonario de Nueva York, hijo del propietario del Knickerbocker Hotel, desde 1920 hasta 1932. Joyce tenía dos hijas de cada uno de sus dos matrimonios: Alice Mary Moore y Margaret (Peggy) Regan.

Siempre parco en revelar detalles de su vida privada, las únicas declaraciones que conocemos de Clarence Brown acerca de su unión con Alice Joyce son las ya aportadas anteriormente, que el cineasta reveló a Kevin Brownlow en octubre de 1966 en París, y otras pertenecientes a la misma entrevista, donde simplemente manifestó: “Debería haber funcionado, pero no fue así. Estuvimos 11 años casados”.²⁷⁷ En realidad estuvieron casados doce años, ya que aunque se separaron en 1942 el divorcio no se materializó

²⁷⁶ Adviértase, por ejemplo, cómo las reseñas relativas al enlace publicadas en la prensa de la época aparecen invariablemente encabezadas por el nombre de la actriz, no por el del director (ver n. 274 en p. 90).

²⁷⁷ “It should have worked out, but it didn't. We were married 11 years.” (Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, octubre 1966, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor, p. 2).

hasta 1945. El alcoholismo de Alice Joyce pudo ser una de las causas (o la causa) del desmoronamiento de su vida en común.



10. Clarence Brown con la actriz Alice Joyce, con quien estuvo casado desde 1933 hasta 1945.

A pesar de su ruptura matrimonial todo parece indicar que mantuvieron una excelente relación con posterioridad.²⁷⁸ Por ejemplo, como se indicó en la cronología previa, el 14 de junio de 1946 Alice Joyce sufrió un grave accidente de circulación en Van Nuys, Los Ángeles, California, al impactar la camioneta que conducía contra un automóvil. La actriz sufrió una complicada fractura en la pierna derecha, cortes en el

²⁷⁸ La actriz también conservó una extraordinaria amistad con su primer marido Tom Moore.

rostro y en el cuerpo y una lesión en el ojo derecho.²⁷⁹ Clarence Brown la visitó en el hospital y pasó largas horas junto a su lecho, costeando también todos sus gastos médicos –la actriz se había declarado en bancarrota en 1932.²⁸⁰ Otra muestra: aunque increíblemente célebre por sí sola, casada en dos ocasiones anteriores y divorciada de Clarence Brown desde 1945, mantuvo el apellido del director y fue enterrada en San Fernando Mission Cemetery, Los Ángeles, California, como Alice Joyce Brown.

Tras haber desarrollado una seria enfermedad hepática en 1954, murió de una dolencia cardíaca el 9 de octubre de 1955 en Los Ángeles, California.

Clarence Brown contrajo matrimonio por cuarta y última vez con su secretaria de Metro-Goldwyn-Mayer Marian Ruth Spies. Un enlace que tuvo lugar el 9 de noviembre de 1947 en una iglesia metodista de Port Washington, Long Island, Nueva York. Nicholas Schenck, presidente de Loew's Incorporated, y Ruth Warburton, la esposa del actor John Warburton, apadrinaron la ceremonia.²⁸¹

De acuerdo con el testimonio posterior de Marian, aunque el director se había casado en tres ocasiones anteriores: “Clarence estaba muy emocionado por la ceremonia. Estaba a punto de llorar”.²⁸² Él tenía 57 años y la novia 42. Aun así, el matrimonio perduró durante cuarenta años, hasta la muerte del director en 1987. Brown siempre se refirió a Marian como el único amor de su vida²⁸³ y su primera esposa real.²⁸⁴ Y Marian le describió como un marido maravilloso.²⁸⁵

Cuándo se conocieron, o lo que es lo mismo, cuándo comenzó Marian a trabajar como su secretaria no lo sabemos con exactitud, pero ocurrió en el periodo comprendido entre 1939 y 1942. El año de 1939 viene determinado porque fue entonces cuando Marian, nacida el 22 de enero de 1905 en Ohio, se trasladó con su madre a la ciudad de Los Ángeles. Mientras que sabemos que en 1942 ella ejercía ya como su secretaria porque fue Marian quien descubrió al pequeño Jackie “Butch” Jenkins, a quien Clarence

²⁷⁹ “Alice Joyce Injured in Auto Collision”, *Los Angeles Times*, 15 de junio de 1946, p. A1.

²⁸⁰ No se recuperó de las heridas ocasionadas por el accidente hasta finales de 1947.

²⁸¹ “Clarence Brown Weds Miss Spies”, *New York Times*, 10 de noviembre de 1947, p. 20.

²⁸² “Clarence was so touched by the ceremony. He was moved to tears” (Barbara Aston-Wash, *op. cit.*, E1).

²⁸³ Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 32. Ver p. 79.

²⁸⁴ Barbara Aston-Wash, 1990, E1.

²⁸⁵ *Ibid.*

Brown incluyó inmediatamente en el reparto de *The Human Comedy* (1943), posibilitando su debut.²⁸⁶ Y el rodaje del film se desarrolló entre el 2 de septiembre y la primera quincena de noviembre de 1942. Curiosamente, fue en ese mismo año cuando Brown se separó de su mujer Alice Joyce, aunque no sabemos si Marian empezó a trabajar para él concretamente en 1942 y ambos hechos estuvieron relacionados.



11. En el set de *To Please a Lady* (1950), Clarence Brown celebra su treinta y cinco aniversario en la industria cinematográfica. En la fotografía aparece junto a su cuarta mujer, Marian Ruth Spies, con quien estuvo casado desde 1947 hasta su muerte en 1987.

²⁸⁶ El descubrimiento del pequeño por parte de Marian ya fue comentado (véase n. 135 en p. 44).

Por otro lado, creemos oportuno hacer constar el extraño testimonio de Marian de cómo conoció a Clarence Brown, el cual figura en la entrevista que le realizó en 1990 Barbara Aston-Wash para *The Knoxville News-Sentinel*. Un relato en el que Marian no mencionó en ningún momento que hubiera sido la secretaria de Brown en Metro-Goldwyn-Mayer, un hecho de sobra conocido.

Conforme a los recuerdos de Marian, transcritos por Aston-Wash, ella había sido profesora de escuela en Ohio, trasladándose con su madre a Los Ángeles en 1939, donde al poco tiempo, a través de Eileen Percy, a la que conoció a través de unos vecinos, comenzó a trabajar colaborando como redactora de la crónica social de Hollywood. Cuando Percy se fue de viaje por Europa con Marion Davis y Randolph Hearst, Marian se hizo cargo de su columna y después se convirtió en corresponsal a tiempo parcial para Ed Sullivan, avivando los cotilleos de Hollywood para sus artículos de Nueva York. En esta entrevista Marian decía que aunque conoció a mucha gente importante de Hollywood a través de su nueva profesión de periodista, no fue éste el caso de Clarence Brown, quien le fue presentado en una fiesta del vecindario.²⁸⁷

Cuando mencionamos tales declaraciones a Kevin Brownlow se sorprendió sobremanera de que Marian ocultara su pasado como secretaria de Brown, especialmente porque el director lo mencionó varias veces en presencia de él y de su esposa y éste era un hecho que nunca había intentado disimularse.²⁸⁸ De hecho, Clarence Brown quería que Marian rescribiera por completo la entrevista que éste le había hecho en septiembre de 1965 en París, una parte de la cual iba a ser publicada en el libro de Brownlow *The Parade's Gone By...*²⁸⁹

Aunque era quince años más joven que Clarence Brown, Marian tan solo le sobrevivió seis años. Murió el 10 de mayo de 1993 a la edad de 88.

Pasamos, pues, a desmentir la cuestión previamente aludida de que Clarence Brown estuvo casado con la actriz Mona Maris.

Ésta es una información ampliamente divulgada en la *web*, totalmente incierta y que aparece registrada inclusive en algunos textos historiográficos.²⁹⁰

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 27/11/2008.

²⁸⁹ *Ibid.*, 26/11/2008. Véase a este respecto en la Segunda Parte, cap. «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1917)», n. 106 en p. 274.

²⁹⁰ Como en: DeWitt Bodeen, “Clarence Brown”, en: Christopher Lyon (ed.), *op. cit.*, 103. Ver p. 78.



12. Clarence Brown y Mona Maris en una fiesta de disfraces en casa de Marion Davis ofrecida en honor de Norma Shearer e Irving Thalberg (c. 1929-?).

Mona Maris (1903 [ó 1906? ó 1908?]-1991), nacida Rosa Emma Mona María Marta Capdevielle, aunque de origen argentino, pasó su infancia en Europa, concretamente en Francia, y realizó su debut cinematográfico a mediados de los años 20, primero en Inglaterra y después en Alemania. Debido a que hablaba cuatro idiomas, fue reclutada desde Berlín por Fox Film Co. con un contrato por cinco años y en 1929 llegó a Hollywood con motivo de la revolución “sonora” tanto para realizar películas de

habla inglesa como versiones en otras lenguas de éstas. Fue a partir de ese año cuando conoció a Clarence Brown.

Como dijimos, es un hecho contrastado que ambos mantuvieron un romance, como así lo atestigua una fotografía de la pareja (*ver il. n. 12 en p. ant.*) tomada durante el transcurso de una fiesta en casa de Marion Davis, en cuyo reverso escrito a mano se lee: “New Hollywood Romance Team” (Nueva pareja romántica de Hollywood).²⁹¹

Ahora bien, aparte de que, como señalaba Gwenda Young,²⁹² no existe ni un solo documento que registre o mencione esta boda, por otro lado están las declaraciones de los propios interesados que también la desmienten.

Clarence Brown dijo haberse casado en cuatro ocasiones²⁹³ y a día de hoy sus cuatro matrimonios, como hemos visto, están absolutamente contrastados.

Y luego está el testimonio de la propia Mona Maris en una entrevista publicada por la revista *Emmanuelle* el 15 de enero de 1988, donde su entrevistador le formulaba una pregunta que contenía implícita la afirmación de que sólo se había casado una vez y Maris la suscribía contestándole que esto ocurrió cuando contaba 40 años, con un multimillonario holandés alcohólico:

“Contrajo matrimonio ya de grande, a pesar de haber encendido corazones muchas veces. A los diez años de relación se divorcio. ¿Qué experiencia hizo del matrimonio?’

‘Mi marido era un ingeniero industrial holandés, un hombre muy inteligente de una cultura superior. Pero tenía un defecto: era alcohólico. En Holanda, eso no era tan grave, porque como en el 90% del tiempo hay un clima invernal, se puede beber más sin sufrir las consecuencias. Pero nosotros vivíamos en países cálidos, donde las cosas se dan de otra manera. Esta adicción me hizo sufrir muchísimo y terminó por destruir el amor. Yo lo seguía queriendo, pero dentro de mí se quebró la atracción íntima hacia él. No hubo violencia entre nosotros, pero cuando tomaba hacia cualquier locura. Después se arrepentía y pedía perdón. Luego todo volvía a comenzar. Era insoportable. Aguante diez años y un buen día dije basta. (...)’

²⁹¹ La fotografía original, la cual tuvimos la oportunidad de adquirir, no está fechada. En su reverso consta también el nombre del fotógrafo –“WM Grimes / Metro-Goldwyn-Mayer / Photographer”– y el siguiente texto mecanografiado: “Marion’s Party – Clarence Brown and Mona Maris at the bon voyage party given by Marion Davis in honor of Norma Shearer and Irving Thalberg” (Fiesta de Marion – Clarence Brown y Mona Maris en la fiesta de despedida ofrecida por Marion Davis en honor de Norma Shearer e Irving Thalberg).

²⁹² Correspondencia personal con Gwenda Young. 14/10/2011. Ver p. 77.

²⁹³ Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 32. Ver p. 79.

Cuando me casé ya tenía 40 años. Y a pesar de que siempre tuve la esperanza de tener un hijo, jamás llegó...”²⁹⁴

Más hacia delante, Maris volvía a reincidir en que sólo tuvo un marido:

“¿Sus parejas no la ayudaron económicamente?’

‘No. En los EEUU, hay una moral muy especial. Cuando un hombre tiene una amante vive cada uno en su casa y cada cual se mantiene económicamente por su cuenta. Yo acepte regalos, por supuesto. Alguna joya para mi cumpleaños o para algún aniversario. Pero el único hombre que me mantuvo alguna vez fue mi marido’”²⁹⁵

Finalmente, cuando estábamos a punto de cerrar esta investigación, dimos con un documento clave que desmentía rotunda y definitivamente este matrimonio. Se trataba del artículo que sobre Mona Maris escribió Alfonso Pinto para *Films in Review* en 1980, pues en él se contenían extractos de entrevistas que sobre este tema había realizado el autor tanto a la propia Maris como a la mujer de Brown, Marian S. Brown.

Cuando Pinto preguntó específicamente a la Srta. Maris sobre el rumor, ella aclaró: “Clarence Brown era un hombre excepcional y yo le amaba, pero nunca estuvimos casados. Yo tenía mis propias ideas sobre el matrimonio entonces”²⁹⁶

Mientras que en 1976 Marian S. Brown escribió a Pinto: “Mona Maris fue una vez la prometida de Clarence Brown. Él pensaba que ella tenía una gran personalidad, y que era una personalidad muy encantadora y nada egoísta para alguien de tal *glamour*”²⁹⁷ Tras lo cual el autor añadía: “La Sra. Brown concluyó que Brown siempre sintió que la Srta. Maris tenía 'talento', y que Hollywood nunca había hecho 'lo suficiente' por ella”²⁹⁸

²⁹⁴ Entrevista a Mona Maris en la revista *Emmanuelle*, 15 de enero de 1988, en http://www.gardelweb.com/Mona_Maris.htm, página consultada con fecha de 01/12/2011. La entrevista ha sido reproducida textualmente desde la dirección mencionada, aunque nos hemos tomado la libertad de añadirle los signos de acentuación ortográfica de los cuales carecía el texto en la *web*.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ “Clarence Brown was an exceptional man and I loved him, but we never married. I had my own ideas of marriage then.” (Alfonso Pinto, 1980, 149).

²⁹⁷ “Mona Maris was once the fiancée [*sic*] of Clarence Brown. He thought of her as having great personality and beauty, and very charming and unselfish for one with such *glamour*.” (*ibid.*).

²⁹⁸ “Mrs. Brown concluded that Brown always felt that Miss Maris had 'talent,' and that Hollywood had never made 'enough' of her.” (*ibid.*).

En realidad, y por increíble que pueda parecer, todas las especulaciones (erróneas) sobre este inexistente matrimonio entre Clarence Brown y Mona Maris, se derivan de la confusión entre los nombres de “Ona” (segunda mujer del director) y “Mona”, sumado al hecho de que es verdad que ambos se conocieron y tuvieron un idilio. Hasta tal punto es así que incluso en The University of Tennessee Libraries una fotografía de Clarence Brown junto a su segunda esposa Ona Wilson Brown (*ver il. n. 8 en pp. ant.*) aparece encabezada con una combinación de los nombres de las dos mujeres, dando como resultado la identidad inexistente de “Ona Maris”: “Clarence and Ona (Maris) Brown at Train Station” (Clarence Brown y Ona [Maris] en la estación de tren). Pero el texto que acompaña a la fotografía se confunde más todavía, pues dice:

“La segunda mujer de Clarence Brown, Ona (con frecuencia escrito 'Mona') Maris, nació en Buenos Aires, Argentina en 1903. Después de emigrar a los Estados Unidos, actuó en tales películas como 'Under a Texas Moon', 'Arizona Kid', 'On the Make' [*sic*], y 'A Devil with Women'. Murió en 1991 en Buenos Aires”.²⁹⁹

El nombre ficticio de “Ona Maris” también aparece en otras secciones de esta misma página *web*,³⁰⁰ así como, incongruentemente, el de Ona Wilson.³⁰¹

Por último, y a modo de anécdota, Kevin Brownlow nos confesó que en sus entrevistas con Clarence Brown evitaba deliberadamente las preguntas de índole personal, puesto que incomodan al director y podían cortar abruptamente la entrevista.³⁰² Pero en su encuentro de octubre de 1966 en París, única vez donde aceptó brevemente conversar de asuntos más privados, Brownlow le preguntó si alguna vez

²⁹⁹ “Clarence Brown's second wife, Ona (often spelled 'Mona') Maris, was born in Buenos Aires, Argentina in 1903. After emigrating to the United States, she acted in such films as 'Under a Texas Moon,' 'Arizona Kid,' 'On the Make,' and 'A Devil with Women.' She died in 1991 in Buenos Aires.” (<http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4678>, página consultada con fecha de 01/12/2011).

³⁰⁰ <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4633>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

³⁰¹ <http://www.lib.utk.edu/spcoll/manuscripts/0702.html>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Ver p. 67.

³⁰² Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/04/2011.

había oído hablar de Mona Maris y Brown desvió la pregunta diciendo: “¿Creo que era una espía alemana!”³⁰³.

Nos introducimos, pues, en la sección final de este capítulo: los aspectos de la vida de Clarence Brown que, de un modo u otro, repercutieron en su cine.

Aunque son muchos los particulares de su biografía –sus estudios en ingeniería, su encuentro en 1915 con Maurice Tourneur, etc.– que influyeron posteriormente en su obra fílmica, aquí nos centraremos básicamente en aquellos particulares relacionados con sus progenitores y su infancia y adolescencia en Knoxville, Tennessee, así como en su relación de trabajo y de amistad con Greta Garbo, que dio lugar no sólo a siete películas –él la dirigió en más ocasiones que cualquier otro director–, sino a que todavía a día de hoy Clarence Brown únicamente sea conocido como el “Director favorito de Greta Garbo”, una denominación que ni siquiera hace honor a la verdad, como veremos.

Muy poco se conoce sobre Larkin H. Brown (1866-1942) y Catherine A. Gaw (1865-1954), más allá de los informes proporcionados con anterioridad en la cronología.

Larkin Harry Brown, hijo de John y Mary (White) Brown, nació el 8 de abril de 1866 en Georgia y el 29 de julio de 1889 se casó con Catherine A. Gaw, nacida en 1865 en County Down, en la provincia del Ulster, Irlanda del Norte. La pareja se estableció en Clinton, Massachusetts, donde al año siguiente nació su único hijo, al que llamaron Clarence Leon Brown. En 1901 se trasladaron al Sur, donde Brown pasó su infancia y juventud y permaneció hasta 1910.

Varios de los escasos datos biográficos aquí mencionados tuvieron ya de entrada una trascendencia vital en la carrera cinematográfica de Clarence Brown. Por ejemplo, adelantamos que el hecho de su madre tuviese ascendencia irlandesa, desarrolló en ésta, y consecuentemente en Brown, un fuerte sentimiento antialcohólico que dejó una profunda huella en la vida adulta del director y puede apreciarse en buena parte de su filmografía. Y de igual manera, que sus abuelos paternos vivieran en Atlanta, Georgia, le llevó a ser testigo accidental de una de las revueltas raciales más cruentas de

³⁰³ “I think she was a German spy!” (Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, octubre 1966, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor, p. 1).

principios del siglo XX, que a la postre desembocaría en su obstinación por realizar *Intruder in the Dust* (1949).



13. Clarence Brown con sus padres Catherine A. Gaw y Larkin H. Brown en el set de *Flesh and the Devil* (1926).

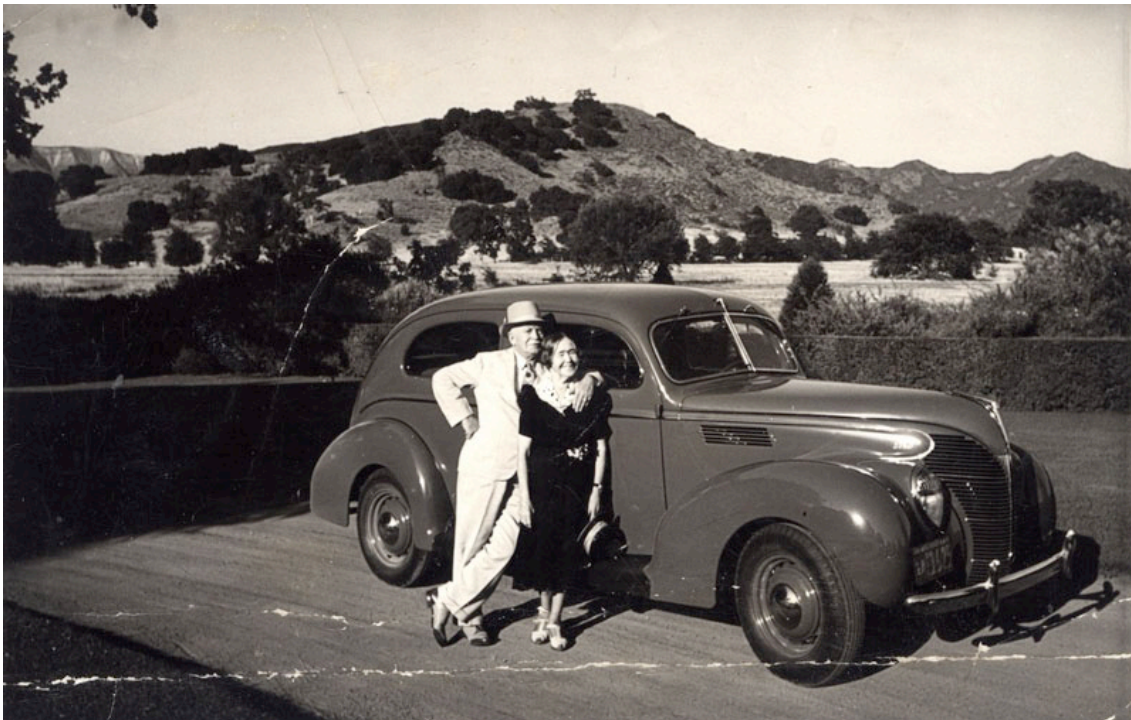
Cuando Clarence Brown llegó a Metro-Goldwyn-Mayer en 1926 consideró que ya se había establecido profesionalmente (de hecho, y aunque hubo numerosas tentativas, ya nunca abandonó el estudio). Procedió entonces a realizar cambios drásticos en su vida personal, el primero de los cuales fue trasladar con él a sus padres a California.³⁰⁴ Sin duda, y a pesar de sus desavenencias juveniles con Larkin H. Brown, el vínculo con sus progenitores fue muy estrecho a lo largo de toda su vida, algo en lo que innegablemente tuvo mucho que ver su condición de hijo único.³⁰⁵

³⁰⁴ Un año más tarde, como hemos visto, procedió a divorciarse de su esposa Ona.

³⁰⁵ De acuerdo con Marian S. Brown, lo que determinó a Clarence Brown a contribuir de forma tan generosa en la construcción del teatro de The University of Tennessee, que finalmente ostentaría su nombre, fue hacerlo en memoria de sus padres (Entrevista no publicada a Charlie Brakebill por Milton M.

De hecho, son numerosas las veces que sin que existiera motivo aparente o justificado de por medio él los sacaba a relucir en las entrevistas.

En una de 1938, por ejemplo, Brown mencionó por cuenta propia el film de Leo McCarey *Make Way for Tomorrow* (1937) y, aunque elogió la película, explicó su estrepitoso fracaso financiero diciendo: “Podías ver por qué no hizo dinero. Transformaba a cada miembro de la audiencia en un desconsiderado. Todos los jóvenes eran totalmente crueles con sus padres. Bien, tengo mucho cariño a mis padres, pero me senté allí recordando todas las cosas mezquinas que les he hecho y no me sentí tan bien”.³⁰⁶



14. Larkin H. Brown y Catherine A. Gaw en el Clarence Brown Ranch, Calabasas, California, el 29 de julio de 1939.

Éstos, por su parte, y aunque el carácter severo de Larkin H. Brown le impidiera manifestárselo abiertamente, se sentían profundamente orgullosos de los logros alcanzados por su hijo. Existe una fotografía harto significativa a este respecto en The

Klein en *University Historian*, Boston College, Chestnut Hill, Massachusetts, 7 de junio de 1993. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por The Clarence Brown Collection, p. 5).

³⁰⁶ “You could see way why it didn’t make money. It turned every member of the audience into a heavy. All the young people were unrelievedly brutal to their parents. Well, I’m devoted to my parents, but I sat there remembering all the mean things I’d ever done to them and I didn’t feel so good.” (Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 7).

Clarence Brown Collection (ver *il. n. 14 en p. ant.*) que iba a ser enviada por Larkin H. Brown y Catherine A. Gaw a unos amigos y en cuyo reverso ambos escribieron: “Esta fotografía [fue] tomada en el rancho de nuestro hijo a 27 millas y media de 2021 Holly Hill Towne [sic] Hollywood Calif. (...) Nuestro hijo el director Clarence Brown nos dio este coche”.¹ Todo lo escrito en ella, la mención al Clarence Brown Ranch, pero en especial sus últimas líneas referentes al regalo del automóvil, evidencian su enorme satisfacción, que no dudaban en comunicar a sus amistades.

Volviendo a las declaraciones espontáneas de Clarence Brown sobre sus padres en entrevistas, él con frecuencia revelaba la opinión que éstos tenían hacia aspectos concretos de sus films, dejando patente el alto grado de influencia que ejercieron en su producción. Y así, por ejemplo, cuando en 1935 un crítico cinematográfico cuestionó la muerte excesivamente justiciera de la protagonista en *Anna Karénina*, la defensa de Brown hacia la escena fue contundente: “... sé que mis padres vieron la película y mi padre –ni mucho menos un hombre cerrado– dijo: ‘Así es cómo deberían ser las películas, hijo mío, el pecado se paga con la muerte’”.² Clarence Brown confesó a Kevin Brownlow que su padre no se perdió ninguna de sus películas hasta aproximadamente 1938-39, y con toda probabilidad esto también se aplicaba a su madre.³

En páginas anteriores adjuntábamos un comentario de Jack Neely donde éste hacía constar la incongruencia que a su modo de ver existió entre la desestructurada y poco sólida vida familiar de Clarence Brown y sus películas,⁴ siendo algunas de las más célebres las que se relacionan con el ámbito familiar en el campo de la Americana: *Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949).

Ciertamente el error del periodista reside en intentar enlazar ambas cuestiones: la vida adulta de Brown –una única hija con la que apenas llegó a convivir, cuatro matrimonios y tres divorcios– con sus films familiares de Americana, pues no fueron

¹ “This picture taken on the Ranch of our Son 27 1/2 miles from 2021 Holly Hill Towne Hollywood Calif. (...) Our Director Son Clarence Brown gave us this auto” (<http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4381>, página consultada con fecha de 01/12/2011).

² “...I know my parents saw the picture and my father –by no means a narrow man– said: “That’s the way films should be, my son, the Wages of Sin is Death.” (W. H., Mooring, *op. cit.*, 9).

³ Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 4.

⁴ Ver p. 66.

éstos sus referentes ni las vivencias que representó en sus películas, sino sus relaciones con sus progenitores. De ahí que todas sus creaciones de Americana se centren en la infancia y la adolescencia, con personajes de esas edades. Ésa fue la única vida familiar que Clarence Brown conoció y la que trasladó a su cinematografía.³¹¹

Aparte de la ubicación geográfica de todos estos films en asentamientos rurales o pequeñas comunidades, como lo era Knoxville, la cronología de algunos de ellos a finales del siglo XIX y principios del XX se aproxima también a la infancia y adolescencia de Brown en el Sur. A este respecto, el más emblemático es desde luego *Ah, Wilderness!* (1935), ya que coincide casi de manera exacta con los años escolares de Brown en el Knoxville High School, los cuales fueron incorporados minuciosamente por el cineasta a la producción, como veremos. *Of Human Hearts* tiene lugar en un pequeño asentamiento rural de Ohio alrededor de 1845 y se traslada en el tiempo hasta 1862. Y *The Yearling* en la zona montañosa de Florida en la década de 1870.

No por casualidad, los protagonistas de *Of Human Hearts* (1938), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949) son hijos únicos, como lo era él, y, en consecuencia, estas películas son las más realistas y amargas del ciclo –además, tanto Jason (Gene Reynolds / James Stewart) en *Of Human Hearts* como Jody (Claude Jarman, Jr.) en *The Yearling* huyen del hogar familiar por desacuerdos con sus progenitores, tal y como hizo el propio Brown en 1910. Por el contrario, *Ah, Wilderness!* (1935), *The Human Comedy* (1943) y *National Velvet* (1944) presentan familias numerosas, un ideal que Brown nunca llegó a conocer y sus historias son mucho más optimistas.³¹²

Pero de todas ellas, tres destacan especialmente por su contenido altamente autobiográfico: *Ah, Wilderness!*, *Of Human Hearts* e *Intruder in the Dust*. La primera como recreación nostálgica y dulcificada de su adolescencia en Knoxville; *Of Human Hearts* como exponente de las agrias relaciones que sostuvo con su progenitor durante su juventud; e *Intruder in the Dust* como alegato brutal contra el racismo, por causa de uno de los recuerdos más horrorosos de su adolescencia, cuando encontrándose en

³¹¹ Aunque su matrimonio con Marian S. Brown duró cuarenta años, éste tuvo lugar cuando Brown ya había realizado la mayor parte de su filmografía y seis años después se retiró del cine. Además, la pareja no tuvo hijos.

³¹² *The Human Comedy* es una película trágica completamente impregnada por la muerte, pero aun así el amor y la buena sintonía entre los numerosos miembros de la familia la sitúan en consonancia con *Ah, Wilderness!* y *National Velvet*, y no con las otras tres.

Atlanta, Georgia, en el verano de 1906 tuvo que presenciar la agresión a cientos de negros y el linchamiento de alrededor de quince de ellos hasta morir. Las tres películas, como no podía ser de otro modo, eran proyectos personales, por los que tuvo que luchar con Metro-Goldwyn-Mayer para que la productora aceptase finalmente llevarlos a la pantalla.

Ah, Wilderness! (1935), sobre la pieza homónima de Eugene O'Neill de unos adolescentes que se despiden de la escuela secundaria en una pequeña ciudad de Connecticut en 1906, como hemos dicho tiene lugar prácticamente en la misma época en que Brown asistió como estudiante al Knoxville High School (1901-1905) y el director no dudó en reproducir fielmente multitud de detalles de sus años escolares para proporcionar la atmósfera adecuada y contribuir a la exactitud histórica de la producción. Entregó a la diseñadora de vestuario del film Dolly Tree una fotografía de su clase tomada el día de su graduación para que sirviese de modelo para la elaboración de la indumentaria y esta misma fotografía también se utilizó para los decorados de la ceremonia de graduación que acontecía en el film (*ver il. n. 15*).



15. En el set de *Ah, Wilderness!* (1935) Clarence Brown instruye a Cecilia Parker a través de su propia fotografía del día de su graduación en 1905 en el Knoxville High School.

El director, además, incluyó deliberadamente numerosos recuerdos del Knoxville High School en la producción. Sin ir más lejos ésta se inicia con un plano de detalle del escudo (supuestamente) del instituto del film, pero donde aparecen las siglas y el lema del de Knoxville: “KHS / Ascendamus Ad Summa”. Y la ceremonia de graduación de *Ah, Wilderness!*, una de las escenas más efectivas y humorísticas de la cinta, en realidad era un calco exacto de la suya de 1905, llena de actuaciones y recitales pésimos y números musicales insufribles de los poco dotados alumnos ante sus familiares. Según confesó el director en 1936 a la revista *Silver Screen*, de los veinticinco alumnos que componían su clase en 1905 hasta un total de dieciséis le escribió reconociendo en la escena.³¹³

Pero aunque Brown reconstituyó sus años del Knoxville High School en *Ah, Wilderness!*, su vinculación con la pieza de O’Neill iba más allá, puesto que ésta se desarrollaba en Connecticut, Nueva Inglaterra, y enlazaba también con los primeros años de su vida en Clinton, Massachusetts. Todas éstas fueron las razones que le indujeron a persuadir a MGM para que adquiriese los derechos de la obra para él después de haberla visto en los escenarios de Nueva York en 1933. Brown además rodó gran parte de la película en escenarios reales de Grafton y Worcester, muy cerca de su ciudad natal.

Of Human Hearts (1938), en cambio, se vinculaba con la vida del director por otras razones menos agradables. El film, de hecho, es una plasmación directa de falta de entendimiento que tuvo Clarence Brown con su progenitor durante los años de su juventud por causas relacionadas, como en la película, con su futuro profesional.

En 1905 tras concluir sus estudios en el Knoxville High School y debido a sus aptitudes dramáticas, que llevaba desarrollando desde los once años y durante todo su periodo en la escuela secundaria, Larkin H. Brown deseaba que su hijo hiciera carrera en los escenarios y se inscribiera en la Southwick School of Oratory de Boston.³¹⁴ Pero Brown rehusó la propuesta y escogió ingresar en The University of Tennessee, donde se matriculó en la doble Licenciatura de Ingeniería Mecánica y Eléctrica. Esta primera discusión con su padre no fue ni mucho menos tan grave como la segunda, que tuvo lugar en 1910 al concluir Brown sus estudios en la universidad. Fue entonces cuando

³¹³ Julia Gwin, 1936, 74.

³¹⁴ Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 4.

Larkin H. Brown urgió a su hijo a seguir la tradición familiar en la industria del algodón y le apremió para que uniese a él en ese campo. Una enorme disputa sobrevino entonces cuando Brown se negó y confesó a su padre que quería ser mecánico de automóviles. Abandonó el hogar familiar y se trasladó Moline, Illinois, donde obtuvo su primer trabajo en el departamento de ingeniería de Moline Automobile Company.

Hildy Crawford, tras entrevistar a Brown en 1963, ofreció una versión ampliada del asunto. Según Crawford, Brown le contó que había dejado su casa porque su padre no le permitía tener un automóvil.³¹⁵ En cualquier caso, Larkin H. Brown desaprobaba la pasión de su hijo por los coches y Brown, negándose a convertirse en algodonero, se marchó de casa.

Y eso es exactamente lo que sucede en la película. *Of Human Hearts* cuenta la historia del asentamiento del predicador Ethan Wilkins (Walter Huston), su mujer Mary (Beulah Bondi) y su único hijo Jason (Gene Reynolds), de doce años, en torno a 1845 en Pine Hill, un duro pueblo pionero situado junto al río Ohio. Desde la infancia Jason aborrece la profesión de su padre, que les obliga a llevar una existencia mísera y a vivir de las limosnas de la comunidad, y siente una fuerte inclinación hacia la medicina; hace amistad con el médico del pueblo y se interesa por libros científicos relacionados con temas médicos. No obstante, el intolerante Ethan cuando descubre las primeras revistas que le regala el doctor se las rehusa, pues sólo hay un libro que debe leer: la Biblia. Severo e inflexible, como sin duda lo era Larkin H. Brown, Ethan pretende que su hijo se convierta en predicador como él. Las desavenencias entre el padre y el hijo continúan y Jason llega a la edad adulta (interpretado ahora por James Stewart). Ethan intenta iniciarle como predicador y lo lleva consigo en una travesía por el interior del territorio que desemboca en otra discusión y a la postre en una brutal pelea a puñetazos, en la que finalmente Jason, avergonzado por su impulso inicial de golpear a padre, se deja vapulear por éste. Es un antes y un después en su relación. Jason huye de casa y se marcha a Baltimore, Maryland, a estudiar medicina. La historia que se narra en la película, por supuesto, es mucho más densa –se relaciona con el sacrificio constante de la madre y la ingratitud y el egoísmo del hijo–, pero en lo que aquí concierne lo importante es que Jason termina convirtiéndose en médico y cuando estalla la Guerra Civil Norteamericana, consigue honores como cirujano del ejército.

³¹⁵ Hildy Crawford, *op. cit.*, 11. Documento en The Clarence Brown Collection.

Cuando en 1920 Clarence Brown descubrió la novela corta de Honore Morrow *Benefits Forgot* (1917), en la que se basaba *Of Human Hearts*, inmediatamente supo que se trataba su propia vida: por su descripción de las tensas relaciones entre un padre severo y un hijo ambicioso; por la obstinación del padre de intentar imponer su profesión a su hijo; y por la huída del hijo del hogar para labrarse su propio futuro. De modo que se apresuró a obtener los derechos cinematográficos de la novela y desde entonces quiso dirigir el film. Él mismo explicó las negativas que sufrió una y otra vez desde 1920:

“Compré la historia justo después de dirigir mi primera película, en 1920. Año tras año intenté que la produjeran. Año tras año me decían que la pantalla aún no había avanzado bastante para una historia de ese tipo, en la que personajes humanos realistas y una simple narrativa humana de una familia americana pudieran suplantar la anticuada fórmula argumental. Pero finalmente, parece ser, que el progreso ha aparecido entre nosotros. (...) Tenía fe en ella. También la tenían Eddie Small y Charles Rogers. Sus ánimos hicieron que continuara intentando que me la produjeran”.³¹⁶

Este proyecto personal se materializó nada menos que casi dos décadas después. Y Clarence Brown realizó la película con toda la intencionalidad: para que la viera su padre. La conversación entre ambos, que de acuerdo con Brown tuvo lugar durante el rodaje de *Of Human Hearts* —habían pasado prácticamente treinta años desde su propio enfrentamiento—, fue transcrita por el cineasta en su tercer autobiográfico de *Picturegoer*, aunque entremezclándola con otros hechos (aquí Brown exponía como causa de su disputa su ingreso en el mundo del cine):

“Él era un operario del algodón, y cuando yo era jovencito y me metí en las películas se decepcionó. Él quería hacer de mi un hombre del algodón. 'Supongo que no cometí ningún error, no convirtiéndome en un algodonero como tú querías', comenté. Papá me inspeccionó. '¡Bah!'

³¹⁶ “Year after year I tried to get it produced. Year after year I was told the screen had not yet advanced far enough for a story of that type, in which down-to-earth human characters and a simple, human narrative of an American family could supplant the oldfashioned plot formula. But finally, it seems, progress has sneaked up on us. (...) I had faith in it. So did Eddie Samll and Charles Rogers. Their encouragement kept me trying to get it produced.” (Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 10)

dijo. 'Supongo que nunca hubieras sabido lo suficiente para ser un buen algodónero, en cualquier caso' Tal vez estuviera en lo cierto".³¹⁷

En 1938 Clarence Brown dijo que *Of Human Hearts* era un hito en su carrera.³¹⁸ La película siempre estuvo entre sus favoritas y de hecho la incluyó entre el conjunto escaso de seis films que integraron "The Clarence Brown Film Festival", del 27 al 29 de mayo de 1973, en The University of Tennessee.³¹⁹

Con relación a *Intruder in the Dust* (1949), basado en la novela homónima del año anterior de William Faulkner, ya hemos mencionado que fue un suceso traumático vivido durante su adolescencia en Atlanta, Georgia, en el transcurso de una estancia de verano en casa de sus abuelos paternos en 1906, el que primordialmente movió a Brown a realizar el film muchos años después. Una película de temática antirracista a la que su amigo y director de MGM Louis B. Mayer se oponía rotundamente y que únicamente llegó a filmarse gracias al recientemente nombrado jefe de producción del estudio Dore Schary, quien dio luz verde al proyecto.

Los historiadores cinematográficos siempre se han sentido intrigados acerca de las razones que llevaron a Brown a hacer la película. ("¿Por qué quería Clarence Brown, un director famoso por esas películas de la Garbo tan legendarias, hacer una película con *Intruder in the Dust*?", fue la pregunta concreta que le hizo Patrick McGilligan al guionista del film Ben Maddow).³²⁰ En realidad, el cineasta había contado la historia en dos ocasiones.³²¹ La

³¹⁷ "He was a cotton operator, and when I was a youngster and got into pictures he was disappointed. He wanted to make me a cotton man out of me. 'I guess I didn't make any mistake, not becoming a cotton man as you wanted me to,' I remarked. Dad looked me over. 'Humph!' he remarked. 'I guess you'd never have known enough to be a good cotton man, anyhow.' Maybe he's right." (Clarence Brown, 20 de mayo de 1939, 11).

³¹⁸ Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 6. El artículo original escrito por el director ya dijimos que fue "I Remember", aparecido en el nº 508A de *Film Weekly* (Clarence Brown, 1938, 47-48), pero éste fue reducido de tal modo para su publicación en 1938 que esta parte del texto se eliminó. Fragmento que en cambio sí figura cuando el mismo artículo íntegro y sin cortes fue publicado al año siguiente en tres entregas de *Picturegoer*.

³¹⁹ Los otros cinco fueron: *Ah, Wilderness!*, *Anna Karénina*, *National Velvet*, *The Yearling* e *Intruder in the Dust*.

³²⁰ Patrick McGilligan, 2000 (1991), 145.

³²¹ Clarence Brown en su relato siempre mencionaba la oposición inicial de Louis B. Mayer, pero "olvidaba" mencionar a Dore Schary, quien jugó un papel fundamental en la puesta en marcha del proyecto y le prestó además un apoyo fuera de lo normal cuando el film resultó ser un fracaso comercial.

primera al propio Patrick McGilligan y a Debra Weiner en 1974,³²² y la segunda al año siguiente, a Scott Eyman.³²³ En ambas mencionó los aterradores acontecimientos de su adolescencia y en esta última fue contundente: “Viví las revueltas raciales de Atlanta de 1906. Vi a 15 negros asesinados por una chusma de malditos blancos. Por esa razón hice la película”.³²⁴

No cabe duda que Brown quería realizar una película sobre el tema, y por ello con anterioridad había adquirido los derechos para el cine de la novela antirracista de Baynard Kendrick *Lights Out* (1945).³²⁵ La novela de William Faulkner sería, sin embargo, su elección definitiva.

Ahora bien, retomando la incidencia de sus progenitores en su cinematografía, fue la autoridad materna la que tuvo una presencia más constante y duradera en sus películas. Catherine A. Gaw estaba plenamente involucrada en el movimiento antialcohólico y transmitió a Brown esos valores desde la infancia, animándole a participar durante sus años escolares en obras teatrales que ponían de manifiesto la degradación del vicio alcohólico. Como expresamos, su origen irlandés, probablemente por la existencia de alcohólicos en su familia, puede ser explicativo de esta obsesión de Catherine A. Gaw por evitar la bebida a toda costa y propagar sus consecuencias desastrosas. Clarence Brown mantuvo esta misma postura a lo largo de toda su vida y, consecuentemente, el alcoholismo fue un tema recurrente en su cine. El alcohol entendido como un acto censurable que conlleva la humillación del individuo es un hecho que el cineasta reprodujo de forma absolutamente cruda y realista constituyendo el eje o puntos argumentales primordiales de muchos de sus films: *The Foolish Matrons* (1921), *The Signal Tower* (1924), *The Goose Woman* (1925), *A Woman of Affairs* (1928), *A Free Soul* (1931) y *Sadie McKee* (1934). La guionista Leonore Coffee expuso de primera mano la situación cuando, refiriéndose al director, expresó: “Nunca había probado el alcohol. Su madre era una feroz antialcohólica, de modo que él ni siquiera tenía idea de a qué sabía el alcohol. Solía decir: 'Mi cóctail es ir a la barbería y que me pongan en la cara paños húmedos y

³²² Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 32.

³²³ Scott Eyman, 1978, 23.

³²⁴ “I went thru the Atlanta Race Riots in 1906. I saw 15 Negroes murdered by goddamned mob of white men. That’s why I made the film.” (*ibid.*).

³²⁵ Ver pp. 47-48.

calientes”.³²⁶ Versión que aparece corroborada por todo aquél que conoció a Brown en vida. En principio, lo que más debería sorprender de esta circunstancia de la biografía del director es la forma realista en que representó el estado etílico sin apenas conocerlo, ya que en realidad los alcohólicos impregnan por doquier su filmografía. Si sobre estas líneas citábamos los ejemplos filmicos dónde adquiriría mayor protagonismo, otros films donde su representación es secundaria pero igualmente destacable son: *The Last of the Mohicans* (1920), *Butterfly* (1924), *Anna Christie* (1930), *Possessed* (1931), *Anna Karénina* (1935), *Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *Idiot's Delight* (1939), *The Rains Came* (1939) y *The Human Comedy* (1943).³²⁷

No obstante, y aparte del adiestramiento materno, una explicación de las razones que condujeron al director a esta plasmación tan fidedigna de la embriaguez, siendo absolutamente abstemio, nos la proporciona, nuevamente, un dato perteneciente a su vida privada. En 1968 Kevin Brownlow preguntó a la actriz Louise Brooks, reconvertida desde finales de la década de los 50 en ensayista de cine, cuál era su opinión sobre Clarence Brown como cineasta. Y ésta, en lugar de responderle sobre su cinematografía, que era lo que se le pedía, le habló del carácter inhibido del director que, a su modo de ver, le incapacitaba para ver la realidad, al tiempo que revelaba que su tercera mujer, Alice Joyce, era alcohólica. Dos cartas de Louise Brooks a Kevin Brownlow, fechadas en 10 de junio y 19 de octubre de 1968, parcialmente reproducidas en la biografía de Greta Garbo por Barry Paris, recogen las impresiones de la ex estrella: “A su manera represiva, Clarence Brown era un gran director [incluso aunque] él nunca se revela asimismo en sus películas”.³²⁸ Llegado a este punto aclaraba Paris que, para Brooks “... las películas de Brown eran los trabajos de un hombre que tenía miedo de exponer su pasión...”³²⁹ Y, proseguía ella “... y es sólo la pasión lo que hace de un trabajo un arte. Estoy hablando de pasión sexual. Brown que detestaba a las lesbianas y adoraba a Garbo; que odiaba a las putas y adoraba a

³²⁶ Entrevista a Leonore Coffee por Patrick McGilligan en 1983, Hollywood, Los Ángeles: Patrick McGilligan, 1993 (1986), 104.

³²⁷ El tema del alcoholismo en la filmografía del cineasta será retomado en la Tercera Parte, capítulo II consagrado al análisis de *Smouldering Fires* (1925), apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1640-1643.

³²⁸ “In his repressed way, Clarence Brown was a great director [even though] he never reveals himself in his films.” (Correspondencia de Louise Brooks a Kevin Brownlow, citada en: Barry Paris, 2002 [1995], 224).

³²⁹ “... Brown's films were the works of a man who was afraid to expose his passion...” (*ibid.*).

Dorothy Sebastian; que abominaba a los borrachos y adoraba a su mujer, Alice Joyce”.³³⁰ Paralelamente, en estas mismas páginas Paris informa de que la prometida de Brown en 1927-29, Dorothy Sebastian, era también alcohólica.³³¹

Ciertamente, Brown nunca reveló su pasión sexual en sus películas, como decía Brooks, pero son numerosos los aspectos de su vida que pueden apreciarse en su cinematografía: su fobia al alcohol, consideraciones en los argumentos teniendo en cuenta la opinión de sus progenitores y, por supuesto, su infancia, adolescencia y juventud en Knoxville, especialmente en los films de corte autobiográfico anteriormente señalados –*Ah, Wilderness!*, *Of Human Hearts* e *Intruder in the Dust*.

Con relación a esto último y a su esencia sureña, son muchas otras las evidencias que caben mencionarse. Por ejemplo, ésta le llevó también a dirigir la búsqueda del actor infantil de *The Yearling* directamente en esa dirección y, de hecho, escogió para el papel a un no-profesional nativo de Nashville, Tennessee: Claude Jarman, Jr. El interés de Brown por producir *The Secret Garden*, film sobre el que no ha podido encontrarse declaración alguna del director, pudo estar motivado por estar basado éste en la novela del mismo título de 1911 de Frances Hodgson Burnett, quien, como él, se había trasladado a Knoxville siendo muy joven.³³² Asimismo, y aparte de Claude Jarman, Jr., a quien volvió a dar un papel protagonista en *Intruder in the Dust*, Brown utilizó en varias de sus películas a actores originarios del Sur: Robert Porterfield, el que fue posteriormente durante muchos años director de Barter Theatre en Abington, Virginia, tiene un pequeño papel en *The Yearling*; mucho más importante es el personaje que interpretó James Craig, nuevamente de Nashville, en *The Human Comedy*; o el de Elizabeth Patterson, de Savannah, Tennessee, como la anciana que impide el linchamiento del hombre negro en *Intruder in the Dust*. Del mismo modo, la temática

³³⁰ “... and it is only passion that makes a work of art. I am speaking of sexual passion. Brown who detested lesbians and adored Garbo; who hated whores and adored Dorothy Sebastian; who abominated drunkards and adored his wife, Alice Joyce.” (Correspondencia de Louise Brooks a Kevin Brownlow, citada en: *ibid.*).

³³¹ *Ibid.*, 146.

³³² Cuando en 2011 preguntamos a Claude Jarman, Jr., por qué quiso Brown producir *The Secret Garden* tampoco supo darnos una respuesta precisa. Su opinión era que Metro-Goldwyn-Mayer le situó al frente de la producción especialmente para controlar el trabajo del director que había sido asignado, ya que éste era un asalariado de poca categoría. Se trataba de Fred M. Wilcox (Entrevista inédita a Claude Jarman, Jr., por Kevin Brownlow y Carmen Guiralt Gomar en Londres, 5 de agosto de 2011. Fragmento no registrado en cinta).

sureña le llevó a realizar una investigación histórica tan fiel a la realidad en *The Gorgeous Hussy* (1936) que produjo las protestas de todo el estado de Tennessee al situar a la Sra. de Andrew Jackson –el matrimonio Jackson era oriundo de Nashville– fumando en una enorme pipa durante todo el film:

“Probé también con películas históricas –con tanta historia que cuando hice *The Gorgeous Hussy* (1936), sobre Andrew Jackson, puse en cólera a mi estado natal, Tennessee. Había hecho una investigación bastante exhaustiva, y había descubierto que la Sra. Andy Jack [sic] fumaba en pipa. Así pues, teníamos a la señora Andy Jackson sentada en una mecedora, frente al fuego, fumando en pipa. Cuando la llevamos a Nashville, pensé que la gente de allí iba a colgarme de los talones. Estaban furiosos por lo de la Sra. Jackson fumando aquella pipa. Les contestamos diciéndoles, 'Lo sentimos, pero nosotros no podemos cambiar la historia'”.³³³

Pero en cuanto a la plasmación de su propia vida en su cinematografía, sus aficiones –motores, coches y aviones– constituyeron también el argumento de algunas de sus películas: *Night Flight* trata sobre aviación y *To Please a Lady* sobre carreras de coches. Aunque esta pasión por la maquinaria igualmente explica su éxito en la transición del cine “mudo” al “sonoro” y, más aún, su predisposición constante a la innovación tecnológica y los complejos movimientos de cámara, lo que nos remite de nuevo a su Licenciatura en Ingeniería Mecánica y Eléctrica por The University of Tennessee.

Finalmente, no quisiéramos acabar el presente capítulo sin explorar la relación profesional y personal del director con Greta Garbo, ya que ésta ha dado lugar al sobrenombre por el que únicamente se le conoce (y se le reconoce) en la mayoría de libros y manuales de Historia del Cine: como el “Director favorito de Greta Garbo”.

Una designación que, de momento indicaremos, no sólo es inexacta, sino que actúa completamente en detrimento de la trayectoria profesional del cineasta, como si

³³³ “I tried historical films, too –with so much history that, when I made *The Gorgeous Hussy* (1936), about Andrew Jackson, I set my native state, Tennessee, on fire. I had done pretty thorough research, and I had found out that Mrs. Andy Jack [sic] smoked a pipe. So we had Mrs. Andy Jackson sitting on a rocker, in front of the fire, smoking a pipe. When we ran it in Nashville, I thought the people there were going to hang me by the heels. They were furious about Mrs. Jackson smoking that pipe. We wrote back and told them, 'Sorry, but we can't change history.'” (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 33).

ése fuese su único o su principal mérito, cuando Clarence Brown desde luego posee una extensa y valiosa filmografía anterior y posterior a sus títulos con la actriz. Él la dirigió en más ocasiones que ningún otro –realizó siete de sus veinticinco películas norteamericanas–, y de ahí proviene la designación, en verdad inventada, pues Greta Garbo nunca manifestó tal cosa, ni siquiera algo parecido.

Sus manifestaciones más cercanas datan de diciembre de 1928 y tuvieron lugar a bordo del trasatlántico *Kungsholm*, a la llegada de una travesía de la actriz desde los Estados Unidos a Suecia. Mucho más relajada y sociable en su país natal, Garbo aceptó recibir a los periodistas en la biblioteca del barco y a la pregunta de “¿Qué director le gusta más?”, respondió: “Después de Stiller, creo que Clarence Brown. No tiene tanta personalidad, pero, por lo regular, consigue buenos resultados”.³³⁴

Tales declaraciones son lo más remotamente parecido a haber expresado Greta Garbo alguna vez que Clarence Brown era su director favorito. Pero téngase en cuenta que cuando las hizo únicamente habían realizado dos películas juntos –*Flesh and the Devil* (1926) y *A Woman of Affairs* (1928). Y también adviértase que el comentario en realidad no es nada halagador. Mark A. Vieira en su libro sobre Garbo lo definía, de hecho, como un débil elogio para alguien que se tomaba muchas molestias en preservar la privacidad que ella tanto exigía.³³⁵ Aunque la importancia de Clarence Brown en su carrera obviamente es mucho mayor, pues él fue el primer realizador norteamericano que la consideró seriamente como actriz y como estrella y el primero que –en íntima colaboración con el director de fotografía William Daniels– intuyó y supo extraer su potencial ante la cámara. Fue también el impulsor de su estrellato en los Estados Unidos, que la lanzó a una proyección de fama nacional e internacional, y el creador de su imagen filmica con *Flesh and the Devil*.³³⁶

Clarence Brown, por su parte, tampoco creía que él fuera su director favorito y así lo manifestó. En 1938 explicó su larga y reiterada relación profesional con la actriz

³³⁴ Fritiof Billquist, 1962 (1959), 173.

³³⁵ Mark A. Vieira, 2005, 74.

³³⁶ Aunque Greta Garbo había realizado ya dos películas norteamericanas –*The Torrent* (*Entre naranjos*, 1926), dirigida por Monta Bell, y *The Temptress* (*La tierra de todos*, 1926), de Fred Niblo, ambas basadas en novelas de Vicente Blasco Ibáñez–, no fue hasta *Flesh and the Devil* cuando se convirtió en una de las grandes estrellas de Hollywood. Al mismo tiempo, ésta fue la película que presentó su imagen filmica definitiva como mujer distante y enigmática, una asociación que se mantuvo prácticamente sin alteraciones a lo largo de toda su carrera en los Estados Unidos.

de forma muy simple: “A la señorita Garbo no le gusta que la rodeen extraños”.³³⁷ Eso era todo. En años posteriores, además, lo negaría expresamente, como veremos.

De otro lado, no cabe duda que Garbo sí valoraba la privacidad que él le ofrecía, lo que fomentó su continua colaboración. Brown explicó en repetidas ocasiones su forma de dirigirla. Nunca le gritó, ni le dio órdenes y nadie escuchaba lo que le decía, pues le susurraba sus instrucciones al oído. A Garbo, evidentemente, le encantaba ese modo de proceder, que era el habitual de Brown en general y el que aplicaba invariablemente a sus estrellas, a las que protegía y trataba con especial cuidado.

En una entrevista inédita fechada el 26 de mayo de 1973, y probablemente realizada en The University of Tennessee, a Brown le fue sugerido si pudo ser su encanto sureño y sus modales suaves al hablar los que aseguraron su éxito en la dirección de Garbo. Él contestó tajantemente que no, y aclaró: “Bueno, yo nunca la avergoncé delante de otro actor u otra persona. Nunca. Todo lo que ocurría entre Garbo y yo estaba bajo completo secreto y susurros junto al escenario. Y ella apreciaba eso...”.³³⁸ Declaraciones muy similares ya habían sido proporcionadas por el director a Kevin Brownlow en su entrevista de septiembre de 1965 en París³³⁹ y a Patrick McGilligan y Debra Weiner en septiembre de 1974.³⁴⁰ Y en 1975 Brown volvió a aclarar a Scott Eyman:

“Lo principal en Greta era su timidez; un desconocido en el set la alteraba. Yo nunca actué de forma agresiva con ella; nadie supo jamás las indicaciones que le daba porque siempre nos íbamos detrás del decorado y hablábamos en voz baja sobre la escena”.³⁴¹

Por supuesto, Garbo confiaba plenamente en él. Y Clarence Brown estaba fascinado con ella, con la proyección de su rostro en la pantalla y con su capacidad para

³³⁷ “Miss Garbo doesn’t like strangers around.” (Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 6).

³³⁸ “Well, I never embarrassed her in front of another actor or another person. Never. Everything that ever went on between Garbo and myself was under complete secrecy and whispers on the side of the set. And she appreciated that...” (Entrevista inédita y anónima a Clarence Brown, 26 de mayo de 1973. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por The Clarence Brown Collection, p. 2).

³³⁹ Kevin Brownlow, 1968, 146. Ver estas manifestaciones en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», pp. 468-469.

³⁴⁰ Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 31.

³⁴¹ “Greta’s main thing was her shyness; a stranger on a set would upset her. I would never do anything aggressive with Garbo; nobody ever knew what directions I gave her because we’d always go behind a set and talk very quietly about the scene.” (Scott Eyman, 1978, 21-22).

expresar las emociones de forma extremadamente sutil, a través de sus ojos y de los más leves movimientos:

“Greta Garbo tenía algo que nadie jamás tuvo en la pantalla. Nadie. No sé si ella supo alguna vez que lo tenía, pero lo tenía. Y puedo explicarlo en pocas palabras. Rodaba una escena con Garbo –bastante buena. Hacía tres o cuatro tomas. Era bastante buena, pero nunca estaba lo bastante satisfecho. Cuando veía esa misma escena en la pantalla, sin embargo, tenía algo que simplemente no tenía en el plató. Garbo tenía algo detrás de sus ojos que no podías ver hasta que lo fotografiabas en primer plano. Podías ver su pensamiento. Si tenía que mirar a una persona con celos, y a otra con amor, no tenía que cambiar su expresión. Podías verlo en sus ojos cómo miraba al uno y al otro. Y nadie más ha podido hacer eso en la pantalla. Garbo lo hizo sin el dominio de la lengua inglesa”.³⁴²

Aun así, y pese al entendimiento que sin duda existía entre ellos, a finales de 1930, después de cinco años de colaboración y cinco películas juntos, las últimas muy seguidas,³⁴³ durante el rodaje de la quinta, *Inspiration* (1931 [prod. 1930]), se produjeron serios desacuerdos entre estrella y director. Las revistas de cine especializadas hablaron de enfrentamientos y disputas. Y en su número de marzo de 1931 *Photoplay* publicaba “Did Brown and Garbo Fight?”, por Katherine Albert, donde se citaba a Clarence Brown diciendo: “No dirigiría a la Srta. Garbo de nuevo bajo las mismas condiciones que prevalecieron durante la última película. Empezaríamos por tener un guión finalizado antes de comenzar. Pero hacia la Srta. Garbo, personalmente y como artista, tengo el mayor respeto y admiración”.³⁴⁴

³⁴² “Garbo had something that nobody ever had on the screen. Nobody. I don’t know whether she even knew she had it, but she did. And I can explain it in a few words. I would take a scene with Garbo –pretty good. I would take it three or four times. It was pretty good, but I was never quite satisfied. When I saw that same scene on the screen, however, it had something that it just didn’t have on the set. Garbo had something behind the eyes that you couldn’t see until you photographed it in close-up. You could see thought. If she had to look at one person with jealousy, and another with love, she didn’t have to change her expression. You could see it in her eyes as she looked from one to the other. And nobody else has been able to do that on the screen. Garbo did it without the command of the English language.” (Kevin Brownlow, 1968, 146).

³⁴³ Hasta ese momento, su colaboración de cinco films implicaba: *Flesh and the Devil* (1926), *A Woman of Affairs* (1928), *Anna Christie* (1930 [prod. 1929]), *Romance* (1930) e *Inspiration* (1931 [prod. 1930]).

³⁴⁴ “I would not direct Miss Garbo again under the same conditions, that prevailed during the last picture. We would begin by having a completed script before we started. But for Miss Garbo, personally and as an



16. Greta Garbo y Clarence Brown en un descanso del rodaje de *Anna Christie* (1930) miran el micrófono en la que fue primera película hablada de la actriz.

Estas declaraciones no hicieron si no confirmar los rumores de que Brown no la iba a dirigir nunca en ninguna otra película. Y, efectivamente, se produjo una importante ruptura profesional que duró cinco años –hasta 1935 con *Anna Karénina*.

En 1933, por ejemplo, Metro-Goldwyn-Mayer preguntó a la estrella sus opciones como director para *Queen Christina* (*La reina Cristina de Suecia*, 1933) y el 1 de abril ella cablegrafió al estudio: “PREFIERO LUBITSCH. TAMBIÉN [EDMUND] GOULDING

artist, I have the greatest respect and admiration.” (Katherine Albert, 1931, 131). Véase también sobre este tema: Rilla Page Palmborg, 1932 (1931), 155-156.

ESTÁ BIEN”.³⁴⁵ De acuerdo con Scott Eyman, desde 1929 ella había manifestado a MGM su entusiasmo ante la posibilidad de ser dirigida por un artista y había mencionado explícitamente a Ernst Lubitsch y a Erich von Stroheim.³⁴⁶ (¿Significaba eso que no consideraba a Clarence Brown un artista?).

Incluso con posterioridad, después del exitoso reencuentro de ambos en *Anna Karénina*, cuando George Cukor no pudo estar disponible para *Ninotchka* (1939), Garbo propuso al estudio dos únicos nombres para dirigir el film: Ernst Lubitsch y Edmund Goulding.³⁴⁷

Así pues, queda demostrado que Clarence Brown no era su director favorito, como tantas veces se ha dicho, ya que las preferencias de la actriz se encaminaban invariablemente hacia Lubitsch y Goulding.³⁴⁸

Como hemos adelantado, Clarence Brown tampoco lo pensaba y lo desmintió en la entrevista antes citada y no publicada de 26 de mayo de 1973. Su entrevistador anónimo le recordó el laudatorio comentario que hizo Eileen Creelman en el *New York Sun* tras el reencuentro de ambos en *Anna Karénina*, donde se aseguraba que desde su última colaboración Garbo se había desperdiciado,³⁴⁹ a lo que añadió: “... entonces usted la

³⁴⁵ Scott Eyman, 1999 (1993), 255. *Queen Christina* fue dirigida por Rouben Mamoulian.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*, 256.

³⁴⁸ Edmund Goulding la había dirigido en *Love (Ana Karenina, 1927)* y *Grand Hotel (Gran Hotel, 1932)* y Ernst Lubitsch acabaría filmando *Ninotchka*. A pesar de los requerimientos de la actriz, ninguno volvió a realizar otra película con ella.

³⁴⁹ Para ser exactos Eileen Creelman dijo: “Greta Garbo, después de varios años en papeles equivocados, por fin está de vuelta a las esferas del *glamour* y la pasión que le son propias... Posiblemente sea Clarence Brown el responsable de la vuelta del hechizo de la estrella sueca. Fue él quien la dirigió en *Romance, Flesh and the Devil, Anna Christie* y otros de sus mejores papeles cinematográficos. Después de cuatro años [*sic*] separados profesionalmente, años en los que la Srta. Garbo vagó a través de películas tan insoportables como la blandengue *Queen Christina*, el tándem director-estrella se ha reunido. Por el bien de la Srta. Garbo ojalá se prolongue esta combinación...” (“Greta Garbo, after several years of miscasting, is back at last in her own particular province of glamor [*sic*] and heartbreak... Clarence Brown may be responsible for the Swedish star’s return to enchantment. It was he who directed her in *Romance, Flesh and the Devil, Anna Christie*, and other of her better screen plays. After four years professionally apart, years in which Miss Garbo wandered through such dreary films as the clammy *Queen Christina*, the director-star team is reunited. For Miss Garbo’s sake it may be hoped this combination will last...”: Eileen Creelman, *New York Sun*, reproducido en: Michael Conway, Dion McGregor y Mark Ricci, 1980 [1968], 132).

trajo de vuelta, era definitivamente su [director] favorito. No hay duda sobre ello”.³⁵⁰ Y Brown volvió a ser firme cuando respondió: “Bueno, yo no diría eso, pero hice más películas con ella que ningún otro y todavía soy su amigo”.³⁵¹

Una amistad, en realidad, muy relativa, y que durante el tiempo que se prolongó su colaboración de siete películas juntos se circunscribió estrictamente al terreno de lo profesional. Pero que, al igual que sucede con el apelativo de “Director favorito de Greta Garbo”, fue enormemente engrandecida por las revistas cinematográficas del periodo. Ello pese a que Clarence Brown la desmintió una y otra vez, y no se cansó de repetir que no eran amigos socialmente.

En 1938 Brown dijo a Freda Bruce Lockhart de la publicación británica *Film Weekly*: “Nunca he visitado a Garbo fuera del estudio, pero durante lo que dura una película somos grandes amigos, y pasamos horas diseñando casas (me acabo de construir una), etc.”³⁵² Es decir, que su amistad duraba lo que comprendía el rodaje de una película.

Y con anterioridad, en el nº 2 de junio de 1931 de *Screenland*, el director ya había manifestado algo muy parecido: “Socialmente, no la conozco en absoluto. Sólo cuando me invitó a su casa para trabajar en un guión, ¡descubrí que había estado viviendo justo a una calle de ella durante más de un año!”.³⁵³

Existen determinados testimonios que aseguran que al paso de los años y estando ambos ya retirados forjaron una amistad mayor, con Greta Garbo a menudo viajando junto a Brown y su esposa por Europa.³⁵⁴ Pero desde nuestro punto de vista

³⁵⁰ “... then you brought her back into, you were definitely her favorite. There’s no question about that.” (Entrevista inédita y anónima a Clarence Brown, 26 de mayo de 1973. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por The Clarence Brown Collection, p. 2).

³⁵¹ “Well, I won’t say that, but I made more pictures with her than anybody else and I’m still her friend.” (*ibid.*). Como dijo Brown con cierto orgullo en una ocasión: “Hice siete películas con ella. Nadie pudo hacer más de dos” (“I made seven pictures with her. Nobody else could make over two”: Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 31). Mauritz Stiller, su descubridor, en realidad sólo la dirigió en Suecia, en *Gösta Berlings Saga* (*La leyenda de Gösta Berling*, 1924), pues aunque comenzó *The Temptress* fue reemplazado a los diez días de rodaje por Fred Niblo. Este último, Jacques Feyder, Edmund Goulding, George Fitzmaurice y George Cukor la dirigieron todos dos veces.

³⁵² “I’ve never visited Garbo outside the studio, but for the duration of a picture we’re great friends, and spend hours planning houses (I’ve just built one) and so forth.” (Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 6).

³⁵³ “Socially, I don’t know at all. Only when she invited me to her home to work on a script, did I learn that I had been living directly across the street from her for more than a year!” (Paul Hawkins, 1931, 19).

³⁵⁴ Incluye esta información, por ejemplo, Jack Neely en su artículo sobre el cineasta (Jack Neely, *op. cit.*, 21).

estas historias son tan inexactas como aquellas que sostienen que fueron grandes amigos durante el tiempo en que trabajaron juntos en MGM o que Clarence Brown era su director favorito. Las manifestaciones tanto del realizador como de su esposa, Marian S. Brown, proporcionan una idea bastante clara de cuál fue la verdadera relación del matrimonio con la estrella en las décadas de 1960 y 1970.

En su entrevista con Patrick McGilligan y Debra Weiner en 1974, publicada posteriormente en *Focus on Film*, el director contó como encontrándose en París dos años atrás un día descubrió a Greta Garbo en una calle: “Estaba mirando escaparates y llevaba un gran sombrero. Me puse detrás de ella y susurré, '¡Hola, Greta!' Y ella se giró y me dio un beso enorme –justo delante de todo el mundo”.³⁵⁵ Se trató, por lo tanto, de una coincidencia de lo más casual.

Marian S. Brown relató otra concurrencia por azar en una entrevista realizada después de la muerte del director, esta vez en el restaurante del Hotel Palace en Saint Moritz, Suiza. De acuerdo con la viuda de Brown al divisarles en el comedor, Garbo les dirigió una sonrisa e inmediatamente atravesó la sala en dirección hacia su mesa: “Ella estaba cenando con unos amigos italianos esa noche, pero pasó un cuarto de hora charlando con nosotros”.³⁵⁶ Y, de nuevo, en esta misma entrevista Marian especificó: “Greta tenía muchísimo cariño a Clarence. Confiaba en él con su carrera, sabiendo que él nunca la explotaría, y nunca perdió la oportunidad de expresar su gratitud y su amistad cuando estábamos en la misma ciudad”.³⁵⁷

Las declaraciones del matrimonio Brown sugerirían que sus encuentros con Greta Garbo por Europa siempre fueron fortuitos. Por ello, nos sorprendimos sobremanera cuando al entrevistar a Claude Jarman, Jr., en Londres en 2011, junto a Kevin Brownlow, él manifestó lo contrario. Éste fue su testimonio:

“Él [Brown] iba a Europa durante dos o tres meses cada verano. E iba a Baden-Baden, al balneario, donde tomaba las curas, sabes, los baños y... Pasaba, como, dos o tres semanas allí, pero muchas veces Garbo viajaba con él. Y él decía que ella era muy tacaña. Nunca en su

³⁵⁵ “She was window shopping and wearing a big hat. I slipped up behind her and whispered, 'Hello, Greta!' And she turned around and gave me a great big kiss –right in front of all the people.” (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 31).

³⁵⁶ “She was dining with some Italian friends that evening, but spent a quarter-hour chatting with us.” (Barbara Aston-Wash, *op. cit.*, E1).

³⁵⁷ “Greta was extremely fond of Clarence. She trusted him with her career, knowing he would never exploit her, and she never missed an opportunity to express her gratitude and friendship when we were in the same city.” (*ibid.*).

vida corrió con los gastos. Nunca pagó por nada. Tenía toneladas de dinero pero nunca pagó por nada”³⁵⁸.

Ante nuestra insistencia de que desconocíamos ese dato y opinábamos lo contrario, Jarman insistió y dijo que lo sabía de buena fe, que lo recordaba por un detalle en particular.³⁵⁹ Es posible que así fuera o que se tratara de otra coincidencia, pues adviértase que Marian en su testimonio anterior manifestaba que la estrella nunca dejó pasar la oportunidad de saludarles si se enteraba de que estaban en la misma ciudad. En cualquier caso, ningún biógrafo de Garbo confirma esa información.

³⁵⁸ “He [Brown] would go to Europe for two or three months every summer. And he would go to Baden-Baden, to the spa, where he would take the cures, you know, the baths and... He would spend, like, two or three weeks there, but a lot of times Garbo would travel with him. And he said she was very cheap. She never picked up a tab in her life. She never paid for anything. She had tons of money but she never paid for anything.” (Entrevista inédita a Claude Jarman, Jr., por Kevin Brownlow y Carmen Guiralt Gomar en Londres, 5 de agosto de 2011. Transcripción desde cinta magnetofónica realizada y proporcionada por Gwenda Young, p. 1).

³⁵⁹ *Ibid.*

Capítulo II

RECEPCIÓN CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA HASTA LA ACTUALIDAD



1. Caricatura anónima de Clarence Brown publicada en *Cinémond*, 25 de junio de 1936.

En 1963 Henri Agel describía a Clarence Brown como “... abusivamente célebre hasta 1940”,¹ refiriéndose con toda probabilidad al prestigioso director de las películas de Greta Garbo, filmadas desde mediados de la década 1920 y a lo largo de los años 30 en Metro-Goldwyn-Mayer.² Y en 1991 Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en su ensayo sobre el director publicado en *50 Ans de Cinéma Américain* narraban el avance

¹ “Clarence Brown, abusivement célèbre jusqu’en 1940...” (Henri Agel, 1963, 35).

² De hecho, el autor detiene la popularidad del director en 1940, y la última película del tándem Brown-Garbo, *Conquest*, data de 1937.

de Brown dentro de la Industria y decían que “Su éxito fue increíblemente rápido...”³ Pero, hoy en día, dado el absoluto olvido al que ha sido sometido el cineasta por parte de la historiografía, es difícil llegar a comprender el alto grado de veracidad que contienen ambas afirmaciones.

Y es que, ciertamente, como aseguraba Agel, aunque emplazando su aseercción en un marco cronológico más preciso, Brown fue increíblemente aclamado, pero su celebridad tuvo lugar a mediados y sobre todo a finales de los años 20, y no durante los 30. De hecho, su fama paulatinamente comenzó a descender en esta última década, algo que no fue únicamente inherente a Brown, a su rango como realizador o a la calidad de sus films, sino a todos los directores de Hollywood. La figura del director perdió su condición “estelar”, con muy pocas excepciones, a comienzos de era “sonora”.

En el Hollywood de 1920 la efigie del director llegó a adquirir una importancia extraordinaria. William K. Everson afirmó que en los años 20 “Los directores tuvieron con mucha frecuencia un posicionamiento definitivo de *box-office* ...”,⁴ circunstancia que no volvió a repetirse hasta de la década de 1950 con la *Nouvelle Vague* francesa, cuando “... el nombre del director de cine significó tanto para el público –y para el *box-office*– como lo había significado durante los años veinte”.⁵ La enorme trascendencia que tuvo la figura del director para el espectador medio de la década de 1920, consecuentemente, también se reflejó en la crítica.⁶ Mientras que en la década siguiente las reseñas de los films raramente harían hincapié sobre las labores de dirección o los directores en sí mismos, los años 20 constituyeron en este sentido un marco excepcional.

³ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 371.

⁴ “Directors too, had definitive box-office standing ...” (William K. Everson, 1978, 5).

⁵ “... the name of the film’s director mean as much to the public–and to the box office–as it did during the twenties.” (*ibid.*).

⁶ A diferencia de lo que sucedió en los años 50, en la década de 1920 la crítica no actuó como fuerza motriz de este proceso, simplemente se hizo eco de él. En realidad, desde 1914-15 directores de fuerte personalidad como David W. Griffith, Charles Chaplin, Cecil B. DeMille o Maurice Tourneur habían conseguido imprimir sus nombres a sus producciones hasta convertirlos en una parte indisoluble de éstas. En la década de 1920 Rex Ingram, Herbert Brenon, James Cruze y, sobre todo, Erich von Stroheim adquirieron un posicionamiento similar, ayudados por la participación de las productoras que, al no poder frenar esta tendencia, decidieron participar de ella y comenzaron a promocionar a sus directores en el lanzamiento de los films del mismo modo que a sus estrellas. El año 1925 puede entenderse como el cenit y, a su vez, el inicio de la regresión de esta situación privilegiada del director dentro de la Industria, aunque fue aprovechando la llegada de la época “sonora” cuando el *studio system* la aniquiló por completo.

Sin embargo, y aunque Clarence Brown debutó como realizador en 1920, no fue hasta su novena producción, *Smouldering Fires* (1925 [prod. 1924]), cuando su nombre comenzó a provocar el interés de los críticos de forma generalizada.⁷ Sus películas anteriores en Universal –*The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924) y *Butterfly* (1924)– habían tenido todas considerable éxito, siendo igualmente bien recibidas por la prensa especializada de Hollywood, pero a escala nacional las críticas periodísticas de estos films apenas repararon en él como realizador. Una escasa resonancia que sin duda se debía a que todas eran producciones muy modestas, sumado al hecho de que él era todavía un principiante dentro de la Industria.

A pesar de que su presupuesto era igualmente ajustado, *Smouldering Fires* fue el título que finalmente consiguió despertar la atención de los críticos hacia su carrera. Y así, por ejemplo, el 19 de noviembre de 1924 el prestigioso periodista Harry Carr, también guionista y colaborador ocasional de Erich von Stroheim, la señalaba en *Los Angeles Times* como la mejor película que había visto en todo el año.⁸

Con posterioridad, a partir de la *world premiere* del largometraje, el 3 de enero de 1925, y de su estreno en los Estados Unidos, el 18 de enero, los críticos advirtieron que los triunfos anteriores del director en Universal no habían sido producto del azar, los comentarios elogiosos se sucedieron y comenzó el verdadero seguimiento crítico de su trayectoria.

El 10 de enero de 1925 *Hollywood Filmograph* publicaba su reseña crítica del film con relación a la *world premiere* del día 3 de enero y su crítico anónimo expresaba: “Clarence Brown está yendo cada vez a mejor y parece la mejor apuesta en el reino de las películas. Todo porque él cuenta una historia fuerte y vibrante y lo hace sin desobedecer el *box-office*. Sus películas hacen dinero y gustan al público americano –y son dramáticas así como sutilmente artísticas. Semejante director está ciertamente autorizado a ocupar los más altos honores en su respectivo campo”.⁹

⁷ Aun así, adviértase, con respecto al comentario anterior de Tavernier y Coursodon, que tan solo habían transcurrido poco más de cuatro años desde su debut.

⁸ Harry Carr, 1924, C2; Tanto esta observación como muchas otras relativas a la recepción crítica de *Smouldering Fires* pueden encontrarse en la Tercera Parte, capítulo II consagrado en exclusiva a la película, apartado «II.2. Historia del film». Para acceder a ésta en particular de Harry Carr, véase p. 993.

⁹ “Clarence Brown is getting better and better and looks like the best bet in the realm of films. All because he tells a strong, vibrant story and does it without infringing on box office rights. His pictures make money and they please American audiences –and they are dramatic as well as subtly artistic. Such a director is certainly entitled to the highest honors in his respective field.” (“*Smouldering Fires*”, *Hollywood Filmograph*, 10 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection). A

En febrero de 1925 la publicación periódica *Wid's* manifestaba sobre la producción: “Clarence Brown, quien dirigió esta [película], ha proporcionado una serie de auténticos éxitos en U. [Universal]. (...) Estoy seguro que después de que hayan dado una ojeada a esta [película] estarán de acuerdo conmigo en que Clarence Brown es uno de los directores más prometedores que se han desarrollado en los últimos años”.¹⁰

Mientras que el siempre exigente *Variety*, a través de “*Fred*”, el 1 de abril de 1925, más contenido que los anteriores decía con relación al largometraje: “Clarence Brown, quien, en esta ocasión, debería alcanzar los primeros puestos entre los directores de U. [Universal]”.¹¹

Ahora bien, si los críticos fueron pródigos con *Smouldering Fires*, como se verá fue realmente su siguiente película, *The Goose Woman* (1925), la que le lanzó definitivamente al estrellato como cineasta. Brown también consideraba que ésta era la película que le hizo dar el salto en su carrera, a los ojos del público y de la crítica especializada.¹² Y de hecho él fue recordado durante mucho tiempo como el director de este film. Cuatro años después de su estreno, por ejemplo, Paul Rotha en *The Film Till Now (A Survey of World Cinema)* (1930) apenas se detenía en ninguna de sus obras excepto en ésta.¹³

Si hasta la fecha las perspectivas sobre la trayectoria del realizador han tenido que extraerse de los comentarios de sus producciones, a finales de abril de 1925 (con *The Goose Woman* todavía en producción y a la espera de ser estrenada) la noticia de su contrato con Joseph M. Schenck para dirigir a Rudolph Valentino le precipitó más aún hacia la fama y Brown comenzó a ser objeto de amplios reportajes en prensa.

propósito del término “artístico”, que aparecerá de forma muy reiterada en todas estas críticas, informa Richard Koszarski de que éste es un vocablo clave del periodo, codificado por los críticos para hacer alusión al estilo visual, y considerado como distinto a la temática o al contenido narrativo (Richard Koszarski, 1973, 25 [n.]).

¹⁰ “Clarence Brown, who directed this, has delivered a series of real successes out at the U. (...) I am sure that after you look this over you will agree with me that Clarence Brown is one of the most promising directors that has been developed in recent years.” (“*Smouldering Fires*”, *Wid's*, febrero 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹¹ “Clarence Brown, who, by this time, should rate the top grade among the U. directors” (“*Fred*”, 1 de abril de 1925, 38).

¹² Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 25.

¹³ Paul Rotha, 1964 (1930), 145; Aunque publicada en 1930, la obra fue escrita en 1929.



2. Clarence Brown ocupando la portada de *Screen News*, 2 de mayo de 1925. The Clarence Brown Collection.

El 2 de mayo de 1925 la fotografía de Clarence Brown ocupaba la cabecera de *Screen News* (*Screen News and Programs of the California and Miller's Theatres*) y aparecía el primero de estos especiales: “A Word or Two About Valentino’s New Director”, por John Grey Sperry (*ver il. n. 2*). El texto se iniciaba con una relación, a modo de recordatorio a los lectores, de los últimos films del director, donde se incluían sólo sus producciones de Universal –ninguna de sus películas anteriores figuraba en el escrito. Después Sperry citaba la valoración de varios críticos contemporáneos sobre el cineasta.

No daba sus nombres, pero una de estas estimaciones era la ya expuesta de Harry Carr el 19 de noviembre de 1924 en *Los Angeles Times*.¹⁴ Otro crítico le mencionaba como “... un [director] capaz de llevar a la pantalla 'elevado arte sin producir jaqueca’”.¹⁵ Y más hacia delante se añadía la predicción de otro crítico no identificado: “... 'dentro de dos años Clarence Brown será el director más grande del negocio, sin excepciones’”.¹⁶

Por su parte, Sperry alababa la fórmula del director de únicamente tres personajes para crear una buena historia, pues consideraba que en manos de Brown ésta se transformaba y en nada se asemejaba al trillado triángulo amoroso habitual. Y argumentaba su defensa explicando las variadas alterativas de triángulos en *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*. Lo cierto es que Brown insistió mucho durante

¹⁴ Harry Carr, 1924, C2; Ver p. 125.

¹⁵ “... one capable [*sic*] of bringing to the screen 'high art without the headache'.” (John Grey Sperry, 1925, 14. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁶ “... 'within two years Clarence Brown will be the biggest director in the business, bar none'.” (*ibid.*).

sus años en Universal en esta teoría de que tres personajes eran el número ideal para contar una historia y crear una buena película,¹⁷ pero tal fórmula narrativa en realidad tan solo se ajustó a estos dos títulos, puesto que en *The Acquittal* había presentado un quinteto amoroso y en *The Signal Tower* y *Butterfly* respectivos cuartetos.

Finalmente, Sperry recomendaba a todos los que estuviesen interesados en las buenas películas “... mantener un ojo afilado y constante sobre Clarence Brown”.¹⁸

Con fecha de 9 de mayo la revista *Hollywood Filmograph* publicaba un extenso artículo debido a Fred W. Fox: “Clarence Brown Is Striking Personality”. En opinión de Fox, la importancia del Sr. Brown quedaba demostrada al haber sido escogido para dirigir la que sin duda era la película más importante de Valentino.¹⁹ Señalaba que Brown no era ninguna sensación que hubiese surgido de la noche a la mañana, sino que llevaba largos años en el negocio y había comenzado como ayudante. Y también que “... todas y cada una de sus películas Universal... han sido calificadas como artísticas por críticos de relieve”.²⁰ Para Fox, el éxito de Brown era sencillo, sus films en Universal habían sido realizados con un mínimo coste, proporcionado enormes beneficios y eran de calidad. Y pronosticaba: “Él es uno de los mejores ejemplos de esa nueva escuela de hombres y mujeres que llevará a las películas a su desarrollo definitivo”.²¹

En el mismo número de *Hollywood Filmograph* una reseña sobre el nuevo papel de Valentino, “Rudy' A Pirate”, pero que probablemente se debía al mismo autor, decía

¹⁷ Ver: Katherine Lipke, 4 de enero de 1925, 27, 30; Ver también los siguientes documentos en The Clarence Brown Collection: “Simplicity Is Best Art For Screen (Director Asserts Lavish and Bizarre Scenes Not Necessary for Success)”, *Los Angeles Times*, 22 de marzo de 1925, p. 18. También publicado con el titular “Fewer Characters the Better” en *Popular Scenario Writer*, mayo 1925; y con el título “Director Asserts Lavish and Bizarre Scenes Not Necessary for Success” en *The Knoxville News*, 16 de mayo de 1925. Para tener acceso a estas declaraciones, remitirse a la Segunda Parte, al cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», pp. 577-579, 597-599.

¹⁸ “... to keep a sharp and constant eye on Clarence Brown.” (John Grey Sperry, 1925, 14. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁹ A causa de sus éxitos en Universal, Brown fue seleccionado intencionadamente por Joseph M. Schenk para hacer resurgir la carrera de Rudolph Valentino quien, debido a disputas con su anterior estudio, Famous Players-Lasky Co., había permanecido largo tiempo alejado de la pantalla y a su regreso acumulado varios fracasos consecutivos.

²⁰ “... each and every one of his Universal films... have been dubbed artistic by critics of prominence.” (Fred W. Fox, 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²¹ “He is one of the best examples of that new school of men and women who will bring motion pictures to their ultimate development.” (*ibid.*).

así: “Clarence Brown está considerado como uno de los directores más prometedores de la industria más reciente y ha dejado su huella no por su efectismo, sino como un director de películas consistentemente buenas”.²²

En la misma fecha “Clarence Brown For Valentino”, de *Exhibitor's Trade Review*, resumía del siguiente modo la carrera del director: “Clarence Brown ha hecho grandes progresos en los dos últimos años. El estableció su reputación con 'The Acquittal', 'The Signal Tower', 'Butterfly', y especialmente con 'Smouldering Fires'. Sus progresos han sido firmes y seguros. Él combina la habilidad de contar una historia con un completo conocimiento técnico; él fue ingeniero mecánico antes de entrar en la películas”.²³

El punto álgido de esta situación tuvo lugar al inicio del mes de septiembre de 1925 con la divulgación del veredicto de los críticos de cine del país sobre las mejores películas del año. De las seis escogidas, tres habían sido dirigidas por Brown: *The Signal Tower*, *Butterfly* y *The Goose Woman*.²⁴

La noticia fue difundida con especial énfasis por el agente de prensa del director Russell J. Birdwell a través de un mismo comunicado que figuró con distinto encabezamiento en numerosos periódicos de la época. El día 1 apareció el primero bajo el título de “Clarence Brown One of Greatest Directors”.²⁵ Hacia el final del texto, lleno

²² “Clarence Brown is regarded as one of the most promising of the industry's newer directors and has made his mark not a sensation but as a director of consistently good photoplays.” (“Rudy' A Pirate”, *Hollywood Filmograph*, 9 de mayo de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²³ “Clarence Brown has made great strides in the last two years. He established his reputation with 'The Acquittal', 'The Signal Tower', 'Butterfly', and particularly 'Smouldering Fires'. His progress has been steady and sure. He combines story-telling ability with a complete technical knowledge; he was a mechanical engineer before entering pictures.” (“Clarence Brown For Valentino”, *Exhibitor's Trade Review*, 9 de mayo de 1925. También publicado como “Clarence Brown Will Direct Valentino for United Artists”. Recorte sin fechar y de origen no identificado. Ambos documentos en The Clarence Brown Collection).

²⁴ Deducimos que el criterio de las votaciones comprendió films realizados en 1924-25, ya que *The Signal Tower* y *Butterfly* eran producciones de 1924 y *The Goose Woman* del año siguiente.

²⁵ Russell J. Birdwell, “Clarence Brown One of Greatest Directors”. Copyright 1925, NEA Service Writer. Recorte de origen no identificado fechado el 1 de septiembre de 1925 en The Clarence Brown Collection. Ver también sus sucesivas reimpresiones en los siguientes documentos localizados en The Clarence Brown Collection: “Half of Year's 'Best Pictures' Made by Brown” en *Union*, 15 de septiembre de 1925; sin título en *Chronicle and News and Evening Item*, 16 de septiembre de 1925; sin título en un recorte de origen no identificado fechado el 19 de septiembre de 1925; sin autor, “Filmdom”, *San Bernardino Telegram*, 21 de septiembre de 1925; con el título “American-Born Director One of Film

de superlativos, podía leerse: “De 'Las Seis Mejores Películas del Año', escogidas por los críticos a través del país, tres de ellas han sido obra de Brown. Son 'The Signal Tower', 'Butterfly' y 'The Goose Woman'. Ningún otro director se ha anotado esta puntuación”.²⁶ Mientras que los titulares “Half of Year's 'Best Pictures' Made by Brown” y “Made Three of Best Six Pictures of Past Season” se ceñían por completo a los hechos, el primero de los registrados y sobre todo el que llevaba por título “American-Born Director One of Film World's Best, Is Verdict” (*ver il. n. 3*) respondían inequívocamente al grado de exageración propio del publicista.

**American-Born Director One of
Film World's Best, Is Verdict**

HOLLYWOOD, Sept. 22.—Of the truly big directors now guiding the destinies of movie marionettes in this town of failure and success, Clarence Brown is one of the most interesting of all.

Among the invasion of foreign-accented boys and girls whose English is barely decipherable, Brown, born of America and American methods, offers a fresh relief.

His present methods is to restore Rudolph Valentino to former heights of popularity. In his plodding climb to fame and fortune Brown has not bartered his homely American monicker for a more flamboyant one, probably ending with an “ism” or Russian “off.”

WORLD WAR VET

He saw duty in the World War, being an aviation instructor.

Brown will surpass every prediction. His is the brightest future in the film fires. Under personal contract to Joseph M. Schenck, head of the United Artists and the biggest figure in motion picture industry to-day, Brown will next direct Norma Talmadge in Belasco's famous “Kiki.”

Valentino, who has made many great pictures and had many great directors, unqualifiedly endorses Brown as the greatest director he has ever had.

Out of “The Six Best Pictures of the Year,” chosen by critics throughout the country, three of them have been of Brown's handiwork. They are “The Signal Tower,” “Butterfly” and “The Goose Woman.” No other director has scored this mark.



CLARENCE BROWN

3. Russell J. Birdwell, “American-Born Director One of Film World's Best, Is Verdict” en *Providence News*, 22 de septiembre de 1925. The Clarence Brown Collection.

World's Best, Is Verdict” en *Providence News*, 22 de septiembre de 1925; y con el título “News of the Movies” en *The Elizabeth Daily Journal*, 23 de septiembre de 1925.

²⁶ *Ibid.*; Para el texto original en inglés ver ilustración n. 3 en esta misma página.

Aunque es de suponer que el informe fue recogido también por otros periodistas, tan solo hemos localizado dos artículos de 1925 aludiendo a las votaciones de los críticos.²⁷ En cualquier caso, en 1928 el logro todavía era recordado y figuró en un extenso artículo sobre Brown publicado en *Vanity Fair* por el novelista Jim Tully.²⁸

Probablemente el año 1925 fue uno de los momentos de mayor prestigio crítico que Clarence Brown conoció a lo largo de toda su trayectoria.

Mientras tanto, desde el 3 de agosto, *The Goose Woman* se hallaba en plena circulación y los críticos se deshacían en elogios. En septiembre, un crítico no identificado declaraba: “Clarence Brown, el director, quien hizo un increíble rápido ascenso hacia las alturas de los excelentes que sostienen los megáfonos, ha entregado a la pantalla una obra maestra humana”.²⁹ Y el 5 de octubre *Peoria Journal Star* opinaba que con este film “... Clarence Brown ha demostrado que es uno de los directores más importantes de la industria”.³⁰

Tanto gustó la película que aunque muchos críticos advirtieron que *The Goose Woman* tenía un final, como mínimo, mal resuelto, nadie encontró que ello fuera en detrimento de la historia o del conjunto en general. En 1925 Brown era ensalzado de forma unánime y extrema y hasta sus errores parecían obviarse o, en el mejor de los casos, disculparse, algo muy distinto de lo que sucedería en décadas posteriores.³¹

Y, así, el 13 de agosto de 1925 el crítico británico de *The Cinema*, identificándose como L.H.C., se dedicaba a aclamar las primeras bobinas del film: “Los primeros pies de esta película son suficientes para establecer a Clarence Brown como uno de los escasos productores cinematográficos con un sentido perfecto de los valores de la pantalla. (...) Es un

²⁷ Ver en The Clarence Brown Collection: “Will Direct 'Kiki'”, *Wheeling News*, 21 de septiembre de 1925; “Clarence Brown”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. Paralelamente, hemos de decir que este último documento se equivoca al contemplar que fueron diez las películas votadas por los críticos.

²⁸ Jim Tully, *op. cit.*, 106. Documento en The Clarence Brown Collection; Tully indicaba correctamente que fueron tres las películas de Brown nombradas por los críticos como las mejores de su año, pero citaba erróneamente *Smouldering Fires* en lugar de *Butterfly*.

²⁹ “Clarence Brown, the director, who made a most rapid rise into the heights of fine megaphone wielders, has delivered to the screen a human masterpiece.” (“Forum - 'The Goose Woman'”, [c. septiembre 1925]. Recorte sin fechar y de origen no identificado proporcionado por The Clarence Brown Collection).

³⁰ “... Clarence Brown has proved that he is one of the foremost directors of the industry.” (“Capitol Theater”, *Peoria Journal Star*, 5 de octubre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

³¹ Paul Rotha en *The Film Till Now* no se mostraría tan condescendiente como estos críticos con *The Goose Woman*, pero eso fue cuatro años más tarde.

verdadero triunfo que nos concierne a todos –un paso más para establecer a la pantalla en el mundo de arte”.³² Desde *Los Angeles Daily News*, el 14 de septiembre de 1925, un artículo firmado por K.E.A. argumentaba: “A mi me parece que el acto del culpabilidad no está bien motivado. Esto puede ser defecto de la historia original y quizá defecto del guión. No hay el suficiente énfasis, de modo que cuando se produce el desenlace es poco convincente. Aunque éste es un defecto en la crisis, no disminuye a la película, ni su arte, ni su valor de entretenimiento. Y eso significa para la película un alto cumplido”.³³ Pese a ello, la crónica comenzaba diciendo “Este excelente director logra otro gran éxito con *The Goose Woman*...”³⁴ Y finalizaba más sólidamente todavía: “Que Clarence Brown haya podido remontar un momento de mala crisis y tener éxito produciendo una película verdaderamente grande le evidencia como un director magistral”.³⁵

No cabe duda que en esta época, como en todas, la crítica era una cuestión de consenso colectivo y en 1925 Brown estaba altamente considerado. Sin embargo, estas percepciones laudatorias, manifiestamente favorables y prácticamente dispuestas a aceptar su obra por el solo hecho de llevar su nombre, a la larga no le fueron beneficiosas, más bien al contrario. Es aquí donde encuentra su sentido la frase de Henri Agel con la que comenzábamos este capítulo. Posteriormente, crítica e historiografía, especialmente a partir de la década de 1940, desarrollarían una posición adversa, juzgando casi por inercia negativamente sus films y dictaminando que Brown había sido sobrevalorado.

De opinión distinta a todas estas críticas fue *Motion Picture Classic* en su número de octubre de 1925, pues la publicación ni siquiera emplazaba con firmeza a Brown entre sus directores de segunda categoría. De acuerdo con el texto, este grupo de directores importantes, pero no de primer nivel, estaba formado por John Robertson,

³² “The first few feet of this film are sufficient to establish Clarence Brown as one of the very few film producers with a perfect sense of screen values. (...) It is a veritable triumph for all concerned –a further step in establishing the place of the screen in the world of art.” (L.H.C., 1925, 12. Documento en The Clarence Brown Collection).

³³ “It seemed to me that the act of the guilty one is not well motivated. This may be the fault of the original story and it may be the fault of the scenario. There is not enough emphasis, so when the denouement comes it is unconvincing. Although this is a fault in the crisis, it does not detract from the picture, nor from its artistic and entertainment value. And that is paying the picture a high compliment.” (K.E.A., 1925. También publicado en *Illustrated Daily News*, [c. septiembre 1925], p. 16. Ambos documentos en The Clarence Brown Collection).

³⁴ “This excellent director achieves another great success with *The Goose Woman*...” (*ibid.*).

³⁵ “That Clarence Brown should overcome a bad crisis and succeed in producing a truly great picture proves him to be a masterly director.” (*ibid.*).

King Vidor y Victor Sjöström. Se argumentaba que, quizá, a ellos deberían unírseles F. W. Murnau, Clarence Brown, Malcolm St. Clair y Sven Gade, pero que todo dependía de lo próximo que hiciesen. Tras muchos rodeos, en su conclusión se expresaba cuáles eran los principales: “De lo que nosotros estamos seguros es de una cosa: Griffith, Cruze, von Stroheim y Lubitsch son nuestros cuatro grandes”.³⁶

El año 1926 trajo consigo el reconocimiento internacional. En esta ocasión los aplausos llegaron desde el otro lado del Atlántico, Francia, cuando en el mes de abril Jean Renoir en la revista *Cinéa-Ciné pour tous* aclamó a Ernst Lubitsch y Clarence Brown como los seguidores directos del estilo psicológico, sutil y sofisticado que Charles Chaplin había iniciado, considerando a ambos como la fórmula del futuro del cine clásico norteamericano.³⁷

No obstante, y según informa Henri Langlois, no fue Jean Renoir el único que en Francia ensalzó al joven director que realizaba films de bajo presupuesto para Carl Laemmle, sino que frente a la vanguardia artística europea las películas de Clarence Brown en Universal representaban un nuevo modelo de cine realista norteamericano para un amplio sector de la crítica que objetaba ya los principios del impresionismo francés, pero también los del expresionismo alemán. Esta era una tendencia que venía desarrollándose, en realidad, desde 1924, con *Greed (Avaricia, 1924)*, de Erich von Stroheim:

“... es el año del principio de la revuelta contra las investigaciones técnicas de la vanguardia francesa y alemana: es la toma de posición de toda una juventud nutrida de cine americano, que se encoge de hombros viendo *Caligari* porque cree en *Nosfératu*. Esta juventud ya había tenido bastante de la vanguardia de *L'Inhumaine*. Se expresa a sí misma claramente al aplaudir *Entr'acte* y a Clarence Brown”.³⁸

³⁶ “We’re just sure of one thing: Griffith, Cruze, von Stroheim and Lubitsch are our big four.” (s.a., s.t., *Motion Picture Classic*, octubre 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

³⁷ Marcel Zahar y Daniel Burret, *op. cit.*, 14; Ver estas declaraciones de Renoir en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», p. 1634.

³⁸ “... c’est l’année du commencement de la révolte contre les recherches techniques de l’avant-garde française et allemande: prise de position de toute une jeunesse nourrie du film américain qui hausse déjà les épaules devant *Caligari* parce qu’elle croit à *Nosfératu*. Cette jeunesse en a assez de l’avant-garde de *L’Inhumaine*. Elle s’exprime déjà en applaudissant *Entr’acte* et Clarence Brown.” (Henri Langlois, 1953, 15).

Por su parte, Jean Renoir, devoto y continuado admirador de la cinematografía “silente” de Brown, volvería a repetir estas mismas declaraciones al paso de los años. En ocasiones en momentos historiográficos esenciales, como en 1961, época en que la obra de Brown se encontraba en un punto de absoluto abandono crítico. En ese año en la entrevista filmada por Jacques Rivette para la O.R.T.F. Renoir relató nuevamente su enorme admiración por los directores del cine norteamericano del periodo –Chaplin, Stroheim, Brown– como ideal a seguir en sus primeras creaciones; un cine capaz de aportar al cine francés ante todo modernidad:

“Creo que Pierre (Braunberger) y yo hicimos cine porque admirábamos... evidentemente admirábamos los films suecos, los films alemanes y, ante todo, admirábamos los films americanos (...) Creo que nuestra admiración por los Chaplin, los Stroheim, los Clarence Brown, los cineastas de la época, olvido a algunos, y de los mejores, creo que nuestra admiración iba más allá de lo razonable. Nuestra admiración era una especie de culto probablemente no siempre justificado. Pero, por reacción teníamos..., Dios mío, no teníamos un gran deseo de hacer películas francesas. El film francés de la época era de tendencia artística y nos aburría. Nos parecía que había un lado un poco gris, un poco monótono, en el film francés. Y, en realidad, nuestro muy ambicioso sueño era aportar al cine francés que gustaba y a Francia, de la que estábamos impregnados, la posibilidad de un cine más vivo, más activo, y nuestro modelo era el cine americano”.³⁹

A pesar de tantas y tan excelentes críticas, nacionales e internacionales, en estos años Brown todavía era considerado una joven promesa y no fue hasta sus siguientes films, *Kiki* (1926) y sobre todo *Flesh and the Devil* (1926), cuando se convirtió definitivamente en un director consagrado.

Flesh and the Devil, cuya exhibición comercial tuvo lugar en 1927, le situó por primera vez en la lista anual de los diez mejores directores de Hollywood, “Ten Best Directors of 1926-1927”, divulgada desde el año anterior por *Film Daily* según las votaciones de los críticos de cine del país.

Y no sólo eso, sino que de acuerdo con un artículo de *Los Angeles Times* que se hacía eco del resultado, “Clarence Brown Ranked High in Annual Ballot”, de 26 de

³⁹ Entrevista filmada en 1961 a Jean Renoir por Jacques Rivette para la O.R.T.F., “Jean Renoir, le patron”, en la colección “Cinéastes de notre temps”, presentada por Janine Bazin y André S. Labarthe. Emitida en la O.R.T.F. el 18 de enero de 1967, citada en: Francesc Llina’s y Ramón Sala, 1979, 37.

junio de 1927, Brown se situaba en la primera posición de la lista, habiendo sido elegido por sus colegas directores como el mejor realizador de Hollywood:

“El año pasado Brown casi alcanzó la meta. Pero al hacer 'Flesh and the Devil' él ha vuelto a jugar este año. Esta película, que ha sido aclamada en todos los sitios donde se ha exhibido, encabeza una sucesión de excelentes películas, tales como 'The Signal Tower', 'The Eagle', 'The Acquittal', 'Kiki', 'Butterfly', 'Smouldering Fires', 'The Goose Woman' y otras. Con tal récord detrás de él... está prácticamente asegurado que el permanecerá en la lista. La confirmación oficial de su alta consideración viene con los resultados publicados del sondeo efectuado por *Film Daily*, que recientemente llevó a cabo su votación anual de los críticos cinematográficos y editores de revistas del país. Ésta es la única de este tipo que se realiza y está considerada de gran importancia. Este año *Film Daily* también inauguró la política de que los propios directores de cine votaran para determinar a quien de entre sus propias filas consideraban el más destacado. La votación fue hecha a través de una larga lista de los más prominentes directores de la industria. Brown encabezaba la lista”.⁴⁰

El 6 de noviembre de 1927 la misma publicación revelaba que *Flesh and the Devil* había causado auténtica conmoción entre los críticos que la visionaron en el Gloria Palast de Berlín. “German Critics Praise 'Flesh and the Devil'” mencionaba que sin excepción las reseñas alemanas “... alaban de forma entusiasta la excelencia de la producción y la vitalidad y el tratamiento del tema”.⁴¹ Y proseguía: “Esto es especialmente significativo porque la película fue dirigida por un americano y realizada en América, mientras que la localización y la historia en la que se basa son alemanas. La atmósfera y el espíritu del trabajo de Brown evidentemente gustaron a

⁴⁰ “Last year Brown nearly reached the goal. But in making 'Flesh and the Devil' he turned trick this year. This picture, which has been acclaimed wherever it has been shown, tops a succession of fine films, such as 'The Signal Tower,' 'The Eagle,' 'The Acquittal,' 'Kiki,' 'Butterfly,' 'Smouldering Fires,' 'The Goose Woman' and others. With such a record behind him... it is practically assured he will remain on the list. The official confirmation of his high consideration comes with the published results of the poll made by the Film Daily, which recently conducted its annual balloting of the motion-picture critics and magazine editors of the country. This is the only thing of the sort done and is considered of great importance. This year the Film Daily also inaugurated the policy of balloting the film directors themselves to determine whom among their own ranks they considered the foremost. The voting was done by a long list of the most prominent directors of the industry. Brown headed the list.” (“Clarence Brown Ranked High in Annual Ballot”, *Los Angeles Times*, 26 de junio de 1927, p. C26).

⁴¹ “... praise glowingly the excellence of the production and the vitality and treatment of the subject.” (“German Critics Praise 'Flesh and the Devil'”, *Los Angeles Times*, 6 de noviembre de 1927, p. 27).

su público más crítico”.⁴² Y a finales de mes, la misma noticia era recogida por *Moving Picture World*, “German Praise Brown’s Direction of M-G-M film”, donde se incluían idénticos informes.⁴³

Con tales alabanzas, *a priori* parece cuando menos extraño que a partir de 1926 exista una disminución constante de artículos y consideraciones críticas sobre Clarence Brown. Sin duda, ya se había puesto en marcha la maquinaria que conduciría a la extinción definitiva de la importancia de la figura del director en Hollywood. A partir de 1926 a la menor insurrección o exigencia artística considerada extravagante o demasiado costosa los directores serían despedidos, sin importar de quien se tratase.⁴⁴ Paulatina y gradual, pero definitivamente, fueron perdiendo autoridad y protagonismo dentro de la industria cinematográfica norteamericana. Autoridad, en lo que concernía a la toma de decisiones en el proceso creativo de sus films. Y protagonismo, en cuanto al nivel de promoción de las películas a través de sus nombres, que a la larga, pero en muy poco tiempo, dejaron de tener una significación de *box-office*. Por supuesto, todo esto también se reflejó en la atención de la crítica hacia las labores de dirección.

Esta situación culminó definitivamente en la época “sonora” con el triunfo del *studio system* sobre los directores y se mantuvo, con notables excepciones –Ernst Lubitsch, Cecil B. DeMille, Frank Capra–, durante toda la Época Dorada, los años 30 y 40. Los estudios y sobre todo las estrellas ocuparon en adelante las posiciones de privilegio, siempre por encima del director, normalmente desbancándolo por completo.⁴⁵ Las reseñas que se estudian a continuación, por su presentación en sucesión cronológica, exponen claramente el importante cambio acaecido entre ambas décadas.

⁴² “This is especially significant in that the picture was directed by an American and made in America, while the locale and story upon which it is founded are German. The atmosphere and spirit of Brown’s work evidently pleased its most critical audience.” (*ibid.*).

⁴³ “German Praise Brown’s Direction of M-G-M film”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXIX nº 4, 26 de noviembre de 1927, p. 24.

⁴⁴ Para algunos esta maniobra deliberada había comenzado tiempo atrás. Lo cierto es que, anterior o no, en 1926 fueron numerosos los casos que demuestran que se había convertido en habitual. En ese mismo año a Maurice Tourneur, sin ir más lejos, se le impuso en MGM la presencia de un productor en el plató para controlarle y él abandonó la productora, Hollywood y los Estados Unidos. Y Mauritz Stiller, también en MGM, fue retirado sin más de la película que estaba realizando.

⁴⁵ Esto no sucedió por casualidad a comienzos del “sonoro”, sino que para las compañías fue el momento ideal para operar cambios y renovar plantilla, acusando a sus talentos de no ser aptos para el nuevo medio. De hecho, de los grandes realizadores del “mudo” –Griffith, James Cruze, Stroheim, Rex Ingram,

A comienzos de 1928 encontramos un artículo cuyo marco contextual es todavía el reinante de la época “muda”, donde el director se erige por encima de cualquier consideración de la producción, los actores o el estudio. Obra del novelista Jim Tully, apareció en el nº 30 de *Vanity Fair* en el mes de abril y llevaba por título el ya de entrada muy revelador dictamen de su autor sobre el director: “Clarence Brown: An Estimate of the Foremost Exponent of the Newer School of Screen Directors”. Amplio, bien documentado y con parte biográfica, en él Tully atribuía constantemente el éxito y la originalidad del trabajo de Brown a sus estudios y experiencia previa como ingeniero. Alababa también su forma económica de rodar, utilizando poco metraje, no realizando tomas innecesarias y editando casi al mismo tiempo la película.

Para Tully uno de los mayores logros del director residía en haber eliminado prácticamente de sus films los primeros planos, herencia desastrosa, a su modo de ver, de David W. Griffith, y que utilizaban los directores siempre que no sabían cómo resolver una escena. Esto, desde luego, es completamente inexacto. Es cierto que en el cine de Clarence Brown la escala de los planos se sitúa normalmente en planos medios o enteros, evitando en ocasiones o restringiendo al máximo el uso de primeros planos, pero no puede hablarse de su completa eliminación y menos aún en determinadas películas como *Flesh and the Devil*, a la que Tully alude constantemente. Brown también utilizaría primeros planos en sus películas de *star system* realizadas durante los años 30 y 40, y en especial en las realizadas con Greta Garbo.

Ante la acusada e inesperada tendencia de Brown hacia la técnica alemana en *Flesh and the Devil*, el escritor parecía querer disculparle cuando decía:

“Aunque en algunos aspectos *Flesh and the Devil* era una reminiscencia de *Variety*, no es tan conscientemente extraña... Brown evitó lo espectacular y combinó en todo momento

Marshall Neilan— pocos pasaron a la siguiente década. Los que quisieron continuar tuvieron que atenerse a las nuevas circunstancias, mucho menos ventajosas. Las excepciones las constituyen Lubitsch y DeMille, probablemente los únicos que consiguieron salvaguardar su estatus y autonomía creativa, mientras que los años 30 desarrollaron escasas figuras capaces de sobresalir por méritos propios: Frank Capra y Busbey Berkeley. Ver sobre este tema: Lewis Milestone, “The Reign of the Director”, *New Theatre and Film*, marzo 1937, reimpresso en: Richard Koszarski (comp.), 1976, 318-320. En nuestra opinión, Clarence Brown, uno de los pocos que quiso y supo permanecer, perdió durante algún tiempo buena parte de la libertad creativa de la que había gozado en la era “silente”, aunque luego la recuperara. En cambio, Joel W. Finler y Martin Scorsese consideran permanentemente su autoridad en MGM similar a la de Capra en Columbia o a la de Lubitsch en Paramount; ver en este mismo capítulo pp. 206-207.

habilidad con sinceridad. Al igual que el director alemán de *Variety*, Brown hace uso de los llamados 'ángulos de cámara'. Pero éstos obviamente no están por aquello de la novedad óptica. En lugar de eso, son utilizados con unos resultados intensamente dramáticos”.⁴⁶

De entre las interesantes predicciones lanzadas por Tully, acertaba al presagiar parte de lo que iba a ser la trayectoria posterior del director: “La mente de Brown como director está siempre adecuadamente dividida. Con su siempre presente precisión matemática derrite el *box-office* con lo que los críticos de cine han escogido llamar arte. No sólo sus once últimas películas han sido extraordinariamente 'atracciones del *box-office*' . . . han atraído la atención de los exigentes”.⁴⁷ Es decir, su enorme preocupación y compromiso entre la respuesta del público, que para él se traducía en aceptación, pero también en cifras, y la opinión de la crítica. Observaba Tully que sus películas eran “Conocidas en el negocio como 'películas de director'...”⁴⁸ y a diferencia de tantos otros directores Brown no permitía que sus actores le robasen la película: “Sus actores, como debe ser, están en todo momento subordinados a su historia. Incluso el trabajo de Greta Garbo no hace olvidar al espectador que Clarence Brown dirigió *Flesh and the Devil*”.⁴⁹ Tully concluía diciendo: “Clarence Brown tiene más probabilidades de convertirse en el primer gran director americano que cualquier otro de los que ahora asoman en el horizonte del cine... con precisión matemática se ha convertido en uno de los más grandes directores del mundo”.⁵⁰

Aunque paulatinamente, a partir de 1928, el nombre de Clarence Brown centró cada vez menos la atención de los escritores cinematográficos especializados, su prestigio crítico por el momento continuaba en alza. Y así, en 1929 y 1930 volvió a figurar por tercera vez en sus cinco ediciones en la lista anual de los “Ten Best

⁴⁶ “While in some respects *Flesh and the Devil* was reminiscent of *Variety*, it is not so consciously bizarre... Brown avoided the spectacular, and blended at all times, ability with sincerity. Like the German director of *Variety*, Brown makes use of many so-called 'camera angles'. But they are not obviously for optical novelty. Instead, they are used with vivid dramatic results.” (Jim Tully, *op. cit.*, 79. Documento en The Clarence Brown Collection). Tully habla de *Variété* (*Variété*, 1925), de Ewald André Dupont.

⁴⁷ “Brown’s directorial mind is always properly partitioned. With his ever present mathematical precision he blends the box office with what film critics choose to call art. Not only have his last eleven films been extraordinary 'box office attractions' . . . they have attracted the attention of the discriminating.” (*ibid.*).

⁴⁸ “Known to the trade as 'directors’ pictures'...” (*ibid.*, 106).

⁴⁹ “His players, as they should be, are at all times subordinate to his story. Even the work of Greta Garbo does not make the spectator forget that Clarence Brown directed *Flesh and the Devil*...” (*ibid.*).

⁵⁰ “Clarence Brown is more likely to become the first great American director that any other man now peering above the cinema horizon... with mathematical precision become one of the greatest directors in the world.” (*ibid.*).

Directors” de *Film Daily*. En 1929 en “Ten Best Directors of 1928-29” y en 1930 en “Ten Best Directors of 1929-30”. En esta última ocasión Brown ocupó una más que honrosa tercera posición por dos de sus films: *Wonder of Women* (1929) y *Anna Christie* (1930), tan solo superada por Alfred E. Green, de Warner Bros., en el primer puesto, y King Vidor, de MGM, en el segundo.⁵¹

En 1930 bajo el título de “Clarence Brown” se publicó en Francia un extenso monográfico sobre el director en *Revue du Cinéma*.⁵² Bellamente ilustrado a lo largo de trece páginas, este escrito firmado por Amable Jameson era, sin embargo, un auténtico fraude, ya que consistía en un plagio alarmantemente descarado y casi literal del anterior documento, ya estudiado, de Jim Tully. A excepción de unos pocos párrafos, Jameson tan solo se tomó la molestia de traducir el artículo al francés y añadirle considerables dosis de poesía. Por lo que, poco más se puede decir. La aportación personal de Jameson no existe, es la de Tully, y los párrafos “nuevos” son aquellos en los que habla Clarence Brown, al que Jameson decía haber entrevistado.⁵³

Finalmente, 1930 constituyó la aparición de una obra de importante trascendencia en décadas venideras, el libro de Paul Rotha *The Film Till Now (A Survey of World Cinema)*. En contraste con la crítica autóctona, el historiador británico –uno de los críticos más virulentos contra Hollywood– no se mostraba tan entusiasta ante la obra de Clarence Brown y de hecho llegaba a lanzar auténticas acusaciones contra algunos de sus films que hasta ese momento se habían considerado casi como incontestables. Rotha consideraba que eran tres los grandes nombres del cine norteamericano: Griffith, Stroheim y Chaplin. Luego hablaba de un segundo grupo de realizadores de menor importancia “... cuya obra, si no completamente brillante desde un punto de vista cinematográfico es, por lo menos, más inteligente que la del resto de los directores”.⁵⁴ Es aquí donde enclavaba a Clarence Brown, junto a King Vidor, Josef von Sternberg, Rex Ingram y James Cruze, de los cuales, para Rotha, Vidor era el más sobresaliente. A su modo de ver, el trabajo

⁵¹ “Directors”, *Time*, Vol. XVI nº 6, 11 de agosto de 1930.

⁵² Amable Jameson, 1930, 55-67.

⁵³ Por nuestra parte, y dado que la copia de Jameson a Jim Tully es tan exagerada que parece increíble, tampoco creemos al crítico francés cuando dice, de pasada, que entrevistó a Clarence Brown. Además, en uno de los momentos en que Jameson dice haber tenido la oportunidad de conversar con el director está copiando a Tully, por lo que, seguramente, tomó las declaraciones que no figuran en el reportaje de *Vanity Fair* de algún otro lugar.

⁵⁴ Paul Rotha, 1964 (1930), 139.

de ninguno de ellos era del todo impecable debido a que eran “asalariados” del sistema, empleados de grandes corporaciones cinematográficas que debían hacer concesiones, entregándose muchas veces a los deseos de los productores. Sólo en el fondo de sus creaciones “... pueda acaso hallarse una expresión del verdadero criterio del director sobre el asunto tratado”.⁵⁵ A diferencia de la estimación en la que se le tenía en su propio país, para Rotha “Clarence Brown es otro director norteamericano que ha mostrado breves destellos de buen cine a lo largo de una sucesión de producciones comerciales”.⁵⁶ El estudio del autor sobre la cinematografía de Brown se ceñía, como ya se avanzó, básicamente a *The Goose Woman* con la que se mostraba bastante menos condescendiente que los críticos norteamericanos. Si a estos últimos, recordemos, les parecía que su solo principio era suficiente para considerado un film excelente y prácticamente todos hacían omisión deliberada de su final, no era ésta la opinión de Rotha, quien alababa también sus primeras secuencias, pero sentenciaba: “Hasta aquí el film era excelente y la dirección magnífica, pero en su segunda mitad todo resultaba completamente ridículo... la dirección y la película se derrumbaban, hechos trizas”.⁵⁷ Por lo demás, simplemente mencionaba algunos de sus títulos y con relación a *The Trail of '98* interpretaba: “... una película destinada a ser épica, pero que se quedó en superproducción, sin interés alguno para los espectadores inteligentes”.⁵⁸ Ninguno de sus films, por lo tanto, era destacable para Rotha, a excepción de *Flesh and the Devil*, del que decía haber visto una pobre versión mutilada por la censura británica, pero a través de la cual aún podía intuirse la grandeza del largometraje.

En suma, su breve disertación sobre Clarence Brown y su asociación con la comercialidad y los dictámenes de la productora, de acuerdo con el alcance de *The Film Till Now*, tuvo unas consecuencias innegables, a la par que desastrosas. Basta con echar un vistazo al material de otro historiador del periodo, Lewis Jacobs, y en especial a su obra insignia *The Rise of the American Film* (1939), cuya definición de Clarence Brown es un calco de la emitida por Rotha.

Ahora bien, desde la obra de Paul Rotha –donde, pese a todo, Brown continuaba situado a tan solo un escalón de distancia de Griffith, Stroheim y Chaplin, y reunido dentro de un distinguido conjunto de cineastas cuyas producciones eran, según el autor, de calidad superior a la media– hasta el siguiente texto de cierta envergadura y voluntad

⁵⁵ *Ibid.*, 140.

⁵⁶ *Ibid.*, 145.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

analítica sería transcurrieron cinco años, periodo en el que advertimos una importante depreciación de su obra filmica.

Nos referimos, precisamente, a un artículo de Lewis Jacobs previo a su *The Rise of the American Film*, a la segunda entrega de un estudio sobre directores: “More About Directors”, publicado en el *New York Times* el 27 de octubre de 1935. Aquí Jacobs consideraba a Brown eficiente, un buen artífice, pero carente por completo de un estilo visual propio. Todo ha de ser dicho, a este mismo grupo pertenecían nada menos que William Dieterle, Stephen Roberts, Henry King, Lewis Milestone, W. K. Howard, Frank Borzage, Mervyn LeRoy, John Ford, y John Cromwell:

“Todos han aprendido los trucos y mecanismos de contar una historia en la pantalla, de manejar actores (no personajes o masas), del desenlace teatral (no del montaje). Pero todos reproducen sus efectos de un modo similar. Cambia el nombre del director de los títulos de crédito y no habrá ninguna marca de reconocimiento –ninguna técnica individualizada, ningún método personal, ningún estilo”.⁵⁹

Indudablemente, en un corto espacio de tiempo se había producido un notable cambio. No obstante, los comienzos de la década de 1930 proporcionan escasas oportunidades de advertir la evolución de la crítica en torno al estilo de Clarence Brown, ya que, como hemos venido diciendo, las reflexiones sobre realizadores cada vez fueron más escasas. Se escribía menos sobre las labores de dirección, y las reseñas de los films se centraban, casi exclusivamente, en los *production values* y en las estrellas.

A este respecto dos artículos de Rosalind Shaffer para *Chicago Daily Tribune* ponen de relieve la nueva situación. El 23 de abril de 1933, con el significativo título de “Film Director Needs Leeway in His Career”, Shaffer denunciaba que a la mayoría de directores les fuesen encomendadas historias que no se ajustaban en absoluto a sus deseos o intereses personales.⁶⁰ Comenzaba su ensayo, remarcando, de entrada, las

⁵⁹ “All have learned the trick and mechanics of screen story telling, of handling actors (not characters or masses), of theatrical dénouement (not montage). But all reproduce their effects similarly. Remove the director’s name from the credit title and there would be no marks of recognition –no individualized technique, no personal method, no style.” (Lewis Jacobs, 1935, X4).

⁶⁰ La autora desplegaba varios casos de directores a los que cuando se les había ofrecido un tema por el que verdaderamente sentían entusiasmo habían proporcionado excelentes y mucho mejores resultados. Y

enormes diferencias habidas con relación a la etapa anterior, cuando señalaba: “Pocas personas conocen siquiera a los directores importantes por su nombre debido a que ellos no aparecen en la pantalla excepto como un nombre”.⁶¹ Sobre lo cual, en su opinión, sólo había dos excepciones: Cecil B. De Mille y D. W. Griffith, “... personalidades cinematográficas que en los primeros días de la fabricación de las películas se apoderaron del problema para esparcir una buena porción del polvo de la estrella sobre sí mismos...”⁶²

El segundo artículo de Shaffer, con fecha de 24 de febrero de 1935, suponía un intento de devolver al director su importancia pasada, pretendiendo suscitar el interés del público por los nombres que actuaban detrás de las cámaras. Bajo el título de “It Takes Master Minds to Make the World’s Motion Pictures”, la autora se dedicaba a explicar a los espectadores cuáles eran los principales directores y el porqué, e iniciaba su escrito de forma análoga al anterior de años atrás: “Pocas personas de las que asisten al cine pueden dar los nombres de una docena de directores, ni siquiera de media docena”.⁶³ Y, en su afán de conquistarlos para la audiencia, proseguía: “Aun así, detrás de la cámara y el megáfono se sientan personalidades que son la mayoría de veces más interesantes y atrayentes que las celebridades de la pantalla a las que ellos dirigen. Sobre el director descansa el peso de la producción al completo”.⁶⁴ La alteración acaecida desde la época “silente” es más que ostensible. Este mismo reportaje proporciona un ángulo de visión de la nueva valoración a la que fue sometido Clarence Brown por parte de la crítica y expone, en parte, el por qué de su deterioro, tangible en el texto de Jacobs. Y es que, al referirse a él, Shaffer lo hacía bajo el siguiente epígrafe: “Clarence Brown Director of Many Famous Stars”. Y a continuación simplemente decía: “Dirigió a Rudolph Valentino en 'The Eagle', trabajó con Norma

en este sentido, señalaba de forma específica a Clarence Brown, su pasión por la aviación y su actual producción *Night Flight* (1933).

⁶¹ “Few people know even outstanding directors by name because they do not appear on the screen except as a name.” (Rosalind Shaffer, 1933, SC8).

⁶² “... picturesque personalities that took the trouble to sprinkle more than a little of the star dust on themselves in the early days of film making...” (*ibid.*); No negaba Shaffer que el público conociese nombres como los de Ernst Lubitsch o Joseph von Sternberg, pero no por atribuciones cinematográficas, sino por escándalos relacionados con su vida privada o disputas con la compañía, respectivamente.

⁶³ “Few people who attend motion pictures can give the names of a dozen directors, or even half a dozen.” (Rosalind Shaffer, 1935, D6).

⁶⁴ “Yet behind the camera and the megaphone sit personalities that are more often than not more interesting and colorful [*sic*] than the screen celebrities whom they direct. On the director rest the weight of the whole production.” (*ibid.*).

Talmadge y muchas otras, y ha dirigido a la lista completa de estrellas del grupo de M-G-M, incluyendo, a Jack Gilbert y Greta Garbo en 'Flesh and the Devil', a Garbo otra vez en 'Anna Christie', 'Romance' e 'Inspiration', a Shearer en 'A Free Soul', a Crawford en 'Possessed' y 'Letty Lynton', a Marie Dressler en 'Emma', y a Helen Hayes, Clark Gable y John Barrymore en 'Night Flight'.⁶⁵ Y con esto Shaffer daba por concluido su tratamiento.

Si bien no hemos hallado monográficos sobre Clarence Brown desde 1929 hasta 1935, sí hemos localizado numerosas entrevistas que versan, en un alto porcentaje, sobre las distintas estrellas de sus films, y son portadoras de este mismo enfoque. Reflejo, a escala, de las transformaciones acaecidas en Hollywood y del auge y posicionamiento definitivo del *star system* impulsado por el sistema de estudios.⁶⁶

Con fecha de 24 de junio de 1932, Stuart Jackson, por ejemplo, entrevistó a Clarence Brown para *Film Weekly*: “Clarence Brown, her famous director, gives you An Intimate Glimpse of Garbo”. Un texto que trataba, como su título indica, sobre Greta Garbo y sólo al final se le hacía una escueta referencia directa como: “El hombre que ayudó a hacer a la estrella más internacional de todas...”⁶⁷

Brown fue en cierto modo más protagonista de la siguiente entrevista, pero, como rápidamente se verifica por su designación, ésta aludía al mismo tema: “‘The Greatest Success of Joan Crawford and Clark Gable Is Yet to Come’ – Says Director Clarence Brown”, por Julia Gwin para *Silver Screen*, diciembre de 1934. Aquí era presentado como “Un director que conoce a sus intérpretes –sus limitaciones, sus posibilidades...”⁶⁸ El especial, que incluía una escueta reseña biográfica, le acreditaba como una auténtica autoridad en los asuntos de taquilla y decía: “Él ha sido una parte vital en el avance de la

⁶⁵ “He directed Rudolph Valentino in 'The Eagle,' worked with Norma Talmadge and many others, and has directed the whole roster of stars at the M-G-M lot, including, Jack Gilbert and Greta Garbo in 'Flesh and the Devil,' Garbo again in 'Anna Christie,' 'Romance,' and 'Inspiration,' Shearer in 'A Free Soul,' Crawford in 'Possessed' and 'Letty Lynton,' Marie Dressler in 'Emma,' and Helen Hayes, Clark Gable and John Barrymore in 'Night Flight.'” (*ibid.*).

⁶⁶ Excepciones a lo dicho son dos entrevistas a Clarence Brown por periodistas anónimos del *New York Times* que versaron sobre otros temas. Véase: “To Film Sudermann Tale. Clarence Brown to Translate to Screen 'Stephen Trumholt's Wife’” (*New York Times*, 3 de febrero de 1929, p. 112), sustancial testimonio del director sobre la transición del “mudo” al “sonoro”. Ver también: “Director Flies From Coast” (*New York Times*, 8 de junio de 1930, p. 116), sobre sus actividades como aviador. Por otro lado, recomendamos una confrontación entre los títulos de las entrevistas al director en la década de los 20 con los que a continuación se adjuntan.

⁶⁷ “The man who helped make the most international star of all...” (Stuart Jackson, *op. cit.*, 8).

⁶⁸ “A Director Knows His Players –Their Limitations, Their Possibilities...” (Julia Gwin, 1934, 26).

realización de películas ya que se interesó primero en la producción, y tiene un récord extraordinario de no haber dirigido nunca un 'fracaso'. Práctico y aun así entusiasta, tranquilo pero fuerte, cree en el futuro de las películas con la misma amplia fe visionaria que tuvo en 1914 [sic], y piensa que hoy nos enfrentamos ante una oportunidad incluso mayor, a causa de los avances que se han hecho en los equipos y en la industria en general, en comparación con cualquier momento del pasado”.⁶⁹ La conclusión de Gwin era contundente: “El genio de Clarence Brown como director ha llevado dinero a las arcas de Metro-Goldwyn-Mayer y honor a su lista de producciones”.⁷⁰ Aun así, este texto supone toda una excepción, ya que en este tipo de entrevistas raramente se realizaban incisos para hablar del director.⁷¹

Pero es un artículo procedente del ámbito español el que exhibe más claramente la nueva estimación desarrollada por la crítica hacia el realizador, como director de estrellas en general y de Greta Garbo en particular. Debido a Antonio del Amo, “Clarence Brown” apareció el 6 de octubre de 1935 en el nº 56 de la revista *Cinegramas* y es al mismo tiempo la primera reflexión individualizada que hemos hallado sobre el director desde 1928. Sin embargo, a pesar de su intención y de su título, su contenido también aludía a las estrellas. Del Amo, de hecho, comenzaba hablando de Greta Garbo. Y tras efectuar un casi completo recorrido de la carrera de la actriz, deliberaba: “No hablamos aquí de Greta Garbo con otros fines que los de venir a hablar de Clarence Brown. Greta Garbo no hubiera podido existir sin Clarence Brown. Podemos decir que Clarence Brown es a Greta lo que

⁶⁹ “He has been a vital part of the advance in picture making since he first became interested in production, and he has an extraordinary record of never having directed a 'flop.' Practical yet enthusiastic, quiet but forceful, he believes in the future of pictures with the same wide visioned faith he possessed back in 1914, and he feels that today we face an even greater opportunity, because of the strides that have been made in equipment and the industry generally, than at any time in the past” (*ibid.*).

⁷⁰ “Clarence Brown’s directorial genius has brought money into the coffers of Metro-Goldwyn-Mayer and honor to its production schedule.” (*ibid.*, 65).

⁷¹ Véase, por ejemplo, otra entrevista de Julia Gwin a Clarence Brown para la misma publicación realizada dos años después, “The Inside 'Low Down’”, donde se describía a Clarence Brown en términos muy similares al los del presente documento: “... este director, cuyas películas han traído dinero a las taquillas de la nación. Clarence Brown es un hombre que no sólo conoce a sus películas y a sus actores sino también a su público.” (“... this director, whose pictures have brought money pouring into the box-offices of the nation. Clarence Brown is a man who not only knows his movies and his actors but his public as well.”: Julia Gwin, 1936, 75); Ver también: “Secrets of Garbo’s New Film” (W. H., Mooring, *op. cit.*, 8-9), entrevista a Brown sobre el rodaje de *Anna Karénina* (1935), donde no se proporcionaba ninguna deliberación sobre su dirección.

Sternberg a Marlene. Es su alma, y sin alma no hay sinceridad ni acierto de expresión”.⁷² Ésta era la tesis sobre la que re incidía constantemente: “Clarence Brown es el magnífico director de Greta Garbo, no hay que olvidarlo...”⁷³ Estimaba, finalmente, que su primera obra de importancia fue *The Goose Woman* y se equivocaba al situarla cronológicamente como anterior a *Smouldering Fires*.⁷⁴ En realidad, enclavaba cronológicamente en desorden casi todos sus títulos, lo que le conducía a numerosas conclusiones erróneas. Por ejemplo, entendía que Brown dirigió a Garbo en cinco films en sucesión, interrumpidos únicamente por *The Trail of '98*, juzgando, en consecuencia, tanto al film como a la separación de estrella y director un grave error. Coincidió con Paul Rotha en su rechazo a este último, al que califica de redundancia de *The Gold Rush (La quimera del oro, 1925)*, de Charles Chaplin: “El film de Clarence Brown, un error completo, es una versión trágico dramática del film de Charles Chaplin. Dramático en la idea; pero cómico si nos fijamos en lo burdo del argumento y en lo torpe de algunas escenas, como aquella de la tempestad”.⁷⁵ Pero lo más significativo era la peligrosa idea con la que finaliza su artículo, pues aplaudía la nueva asociación de actriz y director en *Anna Karénina* y dictaminaba: “En conclusión: Clarence Brown es el director de Greta Garbo, y Greta Garbo es la estrella de Clarence Brown”.⁷⁶ Consideración que se constituye como un pronóstico de lo que imperaría en el futuro llegando incluso hasta día de hoy, ya que la apreciación de “Director favorito de Greta Garbo” continúa plenamente vigente en la actualidad.

En cualquier caso, ni Lewis Jacobs ni estas últimas referencias representan el consenso de la totalidad de la crítica.

Hollywood Spectator, por ejemplo, declaraba que las películas de Clarence Brown eran innegablemente “películas de director”. El 23 de noviembre de 1935, bajo el título de “Metro Again Scores Heavily”, la publicación realizaba la reseña del film de Brown *Ah, Wilderness!* (1935) y decía: “Clarence Brown maneja sus materiales de manera que

⁷² Antonio del Amo Algara, 1935, s.p.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ El autor nombraba *The Goose Woman* utilizando su designación francesa de *Déchéance* (aunque la citaba erróneamente como *Scheance*), ello pese a que el film sí se estrenó en nuestro país, como *La mujer de los gansos*. Mientras que para *Smouldering Fires*, que no llegó hasta nuestras pantallas, empleaba una traducción de la nomenclatura francesa *La femme de quarante ans*, refiriéndose a ella como *La mujer de cuarenta años*. Este film, aunque carece de título en castellano, ha sido conocido de diversas formas en nuestro país. Véase a este respecto, el apartado consagrado a la «Filmografía de Clarence Brown».

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

obtiene sus valores máximos. (...) Es una película de director, una que sin una brillante dirección no obtendría los valores que O'Neill expresó tan sencillamente en su obra".⁷⁷

El mismo crítico de *Hollywood Spectator*, el 12 de septiembre de 1936, utilizando como pretexto el estreno de otro de sus films, *The Gorgeous Hussy* (1936), realizaba un tipo de examen bastante inusual para el periodo: "How Clarence Brown Directs". Determinaba que si algo tenían en común las películas del director, todas alejadas en tema y escenario, era el elemento de *box-office*. Pasaba entonces a analizar su recién estrenada producción, de la que, sorprendentemente, por lo poco respaldada de la creencia, manifestaba: "*The Gorgeous Hussy* es, en mi opinión, el trabajo más experto que el Brown Director ha sacado a la luz".⁷⁸ Y tras alabar múltiples aspectos –interpretaciones, música, decorados, etc.–, resolvía: "Pero Clarence Brown es el héroe de *The Gorgeous Hussy*".⁷⁹ Se iniciaba aquí la parte destinada a interpretar el estilo de Clarence Brown como realizador:

"Él primero atrajo mi atención por su dirección de *The Goose Woman*, una producción de Universal... Eso fue en 1925. Al año siguiente hizo *Kiki*, con Norma Talmadge y Ronald Colman, que estuvo entre las películas destacadas de su día. A través de una larga sucesión de sobresalientes producciones, ninguna de las cuales fue un fracaso de *box-office*, Clarence continuó dejándome perplejo como director".⁸⁰

Desconocemos si el autor sabía que Clarence Brown era proclive a estudiar meticulosamente las posiciones que debían ocupar los actores en el *set* a través de maquetas en miniatura, como prueban numerosas fotografías publicitarias a lo largo de

⁷⁷ "Clarence Brown handled his materials in a manner to realize their maximum values. (...) It is a director's picture, one which without brilliant direction would not realize the values O'Neill expressed so simply in his play." ("Some of the New Pictures: Metro Again Scores Heavily", *Hollywood Spectator*, n° 10, 23 de noviembre de 1935, p. 6. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁷⁸ "*The Gorgeous Hussy* is, I believe, the most expert job Director Brown has turned out." ("How Clarence Brown Directs", *Hollywood Spectator*, Vol. XI n° 12, 12 de septiembre de 1936, p. 10. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁷⁹ "But Clarence Brown is the hero of *The Gorgeous Hussy*" (*ibid.*).

⁸⁰ "He first attracted my attention by his direction of *The Goose Woman*, a Universal production... That was in 1925. The next year he made *Kiki*, with Norma Talmadge and Ronald Colman, which was among the notable pictures of its day. Through a long line of outstanding productions, not one of which was a box-office failure, Clarence continued to puzzle me as a director." (*ibid.*).

su carrera, pero atribuía gran parte de sus buenos resultados tanto a la geografía de sus *sets*, como a que la ubicación de los personajes en ellos estaba absolutamente organizada.⁸¹ Nuevamente, esta minuciosidad se asociaba con la ingeniería: “Ingeniero de caminos [*sic*] antes de entrar en el cine, saca partido de su primer entrenamiento y hace sus planificaciones con un cuidado tan meticuloso que se encuentra llevándolas a cabo como un trabajo fácil”.⁸² Otra de las conclusiones a las que llegaba era el uso de la fotografía con enfoque en profundidad: “... Clarence nunca rueda contra una pared, siempre tiene a sus personajes en el primer término y tiene profundidad detrás de ellos. Evidentemente él advierte que la pantalla es un arte pictórico... Nos da mucho hacia donde mirar”.⁸³ A continuación, hablaba sobre su narrativa, suave y nada forzada. Y después ofrecía dos importantes puntos de vista. De un lado, la elaborada técnica de Brown que, a su modo de ver, no resultaba perceptible en sus films: “Esa es la impresión que me dan sus películas, su falta de aparente esfuerzo, de falta de esfuerzo por lograr efectos”.⁸⁴ De otro, a propósito de la resolución de una escena de *The Gorgeous Hussy* donde Brown se abstenía de efectuar una manipulación del espectador, distinguía: “Él obsequia a su público permitiéndole descubrir su propio drama”.⁸⁵

Lo cierto es que ambas cuestiones fueron apuntadas décadas más tarde por la historiografía. Referente al primer asunto, a la técnica “invisible” de Brown, tanto Kevin Brownlow como William K. Everson considerarían precisamente esa cualidad como una de las claves del abandono de Brown por parte de los analistas cinematográficos. En 1968, Brownlow señalaría: “Su estilo es de una engañosa simplicidad, pero la aparente facilidad sin esfuerzo es el resultado de un tremendo cuidado”.⁸⁶ Mientras que Everson, más directamente todavía, en 1973 afirmó: “Para ser justos, la carencia de apreciación registrada de su trabajo... es al menos comprensible. Su estilo ha sido siempre

⁸¹ Son muy conocidas las fotografías de Brown estudiando estas maquetas en miniatura, en films como *A Free Soul* (1931), *Edison*, *The Man* (1940) y *Come Live With Me* (1941), por ejemplo.

⁸² “A civil engineer [*sic*] before entering pictures, he brings his early training to bear, makes his plans with such meticulous care that he finds carrying them out an easy job.” (*ibid.*, 11).

⁸³ “... Clarence never shorts against a wall, always has his characters in the foreground and has depth behind them. Apparently he realizes the screen is a pictorial art... He gives us a lot to look at.” (*ibid.*, 10).

⁸⁴ “That is the impression his pictures give me, their lack of apparent effort, of straining for effect.” (*ibid.*, 11).

⁸⁵ “He compliments his audience by allowing it to discover its own drama.” (*ibid.*).

⁸⁶ “His style is one of deceptive simplicity, but the apparently effortless ease is the result of tremendous care.” (Kevin Brownlow, 1968, 138).

engañosamente discreto y sutil”.⁸⁷ Y con respecto a la segunda cuestión, la respetuosa distancia del director con respecto a sus personajes, Everson, casi cuarenta años después, hablaría de ella distinguiéndola como intencionada por parte del director y propia de todas sus películas de ambientación histórica, señalando precisamente *The Gorgeous Hussy*.⁸⁸

Por lo demás, sentimiento, habilidad y ternura aparecían reiteradamente en el texto de *Hollywood Spectator* como presentes en las películas de Brown. Aunque, como es sabido, tuvo una mayor trascendencia en el futuro la opinión de Lewis Jacobs, por ejemplo, que la de este crítico no identificado de *Hollywood Spectator*.

El 14 de febrero de 1936 el cineasta Carl Theodor Dreyer desde las páginas del periódico danés *B.T.* publicaba su crítica del film de Brown *Anna Karénina* y arremetía contra él desde todas sus posibilidades y perspectivas. Su primera frase era por sí sola bastante categórica, así como esclarecedora de cómo se iba a desarrollar su texto: “La película, salida de las plumas de los tres autores del guión, es una versión chapucera de la novela de Tolstoi”.⁸⁹ Comenzaba, efectivamente, por aquello que concernía al guión y a la adaptación. Según Dreyer, aunque todas las escenas fundamentales del libro estaban presentes, para el caso daba igual, era como si no estuviesen, pues carecían de profundidad. Lo mismo sucedía con los personajes patéticos de Tolstoi, se habían convertido en clichés. Las interpretaciones, ordinarias y huecas, rígidas y bajo coacción, una reiteración de muecas donde “Lo que faltaba era el gesto, la pequeña expresión que nos habría hecho creer que éramos testigos invisibles de acontecimientos reales. Los actores interpretaban; pero no estaban”.⁹⁰ Después le llegaba el turno a la puesta en escena. Irónicamente manifestaba que si la función del director era la de supervisar la fidelidad histórica de los decorados o si el vestuario y los bailes respetaban el estilo de la época, éste había cumplido su cometido; ahora bien, si su función era la de transmitir el sentido del drama y hacernos creer que eran personajes reales, y no actores, los que aparecían en pantalla,

⁸⁷ “In fairness, the lack of recorded appreciation of his work... is at least understandable. His style has always been deceptively unobtrusive and subtle.” (William K. Everson, 1973, 577-578).

⁸⁸ *Ibid.*, 582-584.

⁸⁹ “Le film, sorti des mains des trois auteurs du scénario, est une version grossière du roman de Tolstoi”. (Carl Theodor Dreyer, “Anna Karénine”, *B.T.*, 14 de febrero de 1936, en “Dreyer Critique: 'Anna Karénine'”, *Cahiers du Cinéma*, n° 207, diciembre 1968, p. 32).

⁹⁰ “Ce qui manquait, c’était le geste, la petite expression qui nous aurait fait croire que nous étions témoins invisibles d’événements réels. Les acteurs jouaient; ils n’étaient pas.” (*ibid.*).

Clarence Brown había fallado por completo. Ninguno de sus intérpretes conseguía introducirse en la piel de los personajes inventados por el escritor. Y proseguía para adentrarse en la fotografía: “Probablemente, el director y el director de fotografía comparten el honor de sus distintos hallazgos monstruosos como, por ejemplo, el plano sobre una mesa abundantemente guarnecida (al principio de la película) y el de un salón de baile tomado a través de las cuerdas de un arpa”.⁹¹ No sabía Dreyer, que el primero era el muy amado “plano-Brown” copia de su propio film *The Eagle*, ni que el motivo de las escenas tomadas a través de las cuerdas del arpa era otro recurso típico del cineasta, ya utilizado en *The Last of the Mohicans* (1920) y que volvería a aparecer en *The Human Comedy* (1943), es decir, que eran responsabilidad absoluta del director.⁹² Achacaba, por el contrario, únicamente al operador los desafortunados primeros planos de Greta Garbo, que la hacían parecer delgada y huesuda. No obstante, llegado a este punto, cuando empezaba a hablar de una Greta Garbo “hollywoodizada” y de su penosa interpretación, se advertía cómo *Anna Karénina* y el tipo de cine que representaba –hollywoodiense, comercial, de alto presupuesto y ligado al *star system*– había sido tomado como ejemplo paradigmático para realizar una crítica de todo el cine de Hollywood. Y éste era el modo en el que derivaba y finalizaba su análisis: “El final de ninguna manera podría haber sido menos dramático. El Conde Vronski recuerda a Anna Karénina y mira una fotografía de Greta Garbo en un marco. Es la última imagen de la película. En Hollywood no han llegado más allá. ¿O quizá han vuelto al principio?”.⁹³

También del ámbito europeo es la entrevista que con el título de “Clarence Brown” apareció en el nº 401 de la revista francesa *Cinémond*e, el 25 de junio de 1936. No sin cierta ironía, su artífice, George G. L., explicaba que la excelente notoriedad de Brown en Hollywood como uno de los mejores directores, uno de los pocos que nunca

⁹¹ “Le metteur en scène et le photographe partagent probablement l’honneur de différentes trouvailles monstrueuses comme, par exemple, le plan sur une table abondamment garnie (au début le film) et celui d’une salle de bal prise à travers les cordes d’une harpe” (*ibid.*).

⁹² Sobre la utilización de Brown de todos estos recursos propios de su cinematografía, véase en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1536-1538, 1612-1615.

⁹³ “La fin même est aussi peu dramatique qu’il est possible de l’être. Le Comte Vronski se souvient d’Anna Karénine et regarde une photo de Greta Garbo dans un cadre. C’est la dernière image du film. On n’est pas allé plus loin à Hollywood. Ou peut-être a-t-on repris au commencement?” (*ibid.*); El oficio de crítico de Carl Theodor Dreyer no se prolongó durante mucho tiempo. Fue contratado por el periódico *B.T.* en enero de 1936 y llegó a realizar tan solo un total de doce artículos. Parece ser que fue despedido algunos meses después a causa de la dureza de sus comentarios (Carl Theodor Dreyer, 1999 [1997], 45).

había hecho una mala película, se debía a que “... en Hollywood, una 'mala película' es aquella que no recauda dinero para el estudio”.⁹⁴ Tras lo cual, consideraba que “La clave de la reputación de Clarence Brown y el éxito de sus películas son su sensibilidad y su inteligencia. El arte con el que introduce un toque humano en una escena no tiene igual en Hollywood”.⁹⁵ Y citaba como ejemplos dos fragmentos de films raramente mencionados: *The Signal Tower* y *Night Flight*.

Desde la esfera británica surgió “Brown Study”, de Michael Moore, publicado por *Film Weekly* el 24 de octubre 1936, el cual suponía un interesante acercamiento. Ilustrado con diversas fotografías del director, bajo una de ellas figuraba expresamente: “Clarence Brown, el tema de este artículo”.⁹⁶ A continuación, el director era introducido con la siguiente indicación: “Clarence Brown, creador de forma estable de excelentes películas, y más recientemente de 'The Gorgeous Hussy', es el tema de este estudio crítico de su trabajo y de sus métodos”.⁹⁷ Aunque tanta presentación pueda sonar a reiteración, en realidad se hallaba directamente relacionada con el primero de los temas que Moore trataba en su redacción: a pesar de que sus películas eran siempre éxitos del *box-office* y había realizado algunas de las mejores del año, el público le desconocía por completo. Asunto tangible desde aproximadamente 1928. Sobre esto, Moore daba dos explicaciones. La primera puede parecer bastante irrisoria, pero su reiteración desde la década de 1920 sugiere que le prestemos alguna atención: el nombre de “Brown” resultaba poco *glamouroso*, y ejercía más bien poca fascinación entre el público, que se sentía mucho más atraído por llamativos nombres como “Capra”, “Lubitsch” o “Cukor”.⁹⁸ La

⁹⁴ “... à Hollywood, un 'mauvais film' est celui qui ne rapporte pas d'argent à son studio.” (George G. L., 1936, 463).

⁹⁵ “Ce qui fait la réputation de Clarence Brown, et le succès de ses films, est sa sensibilité et son intelligence. L'art avec lequel il glisse une touche humaine dans une scène est Presque sans égal à Hollywood.” (*ibid.*).

⁹⁶ “Clarence Brown, the subject of this article” (Michael Moore, *op. cit.*, 26).

⁹⁷ “Clarence Brown, maker of consistently fine films, and more recently director of 'The Gorgeous Hussy,' is the subject of this critical survey of his work and methods.” (*ibid.*).

⁹⁸ Llegado a este punto creemos necesario comentar que no hemos podido averiguar qué problema existió con el nombre de “Clarence Brown”. En inglés “Clarence” significa “coche” y “Brown” “marrón”, esto es: “coche marrón”, y bien pudiera estar ahí, en el juego de palabras, el objeto de las repetidas alusiones de críticos y columnistas desde comienzos de los años 20 (ver, por ejemplo: Alma Whitaker, 1924, B27-B28), y de otros quienes continuamente le aconsejaban que cambiase su nombre (ver: s.a., s.t., *Hollywood Filmograph*, 20 de diciembre de 1924. Documento en The Clarence Brown Collection), pero en seguida veremos que no. Michael Moore hacía hincapié en que el apellido sonaba a “tinterillo” (Michael Moore, *op. cit.*, 26). Y en 1925 Russell J. Birdwell hablaba ya de la capacidad de sugestión entre los espectadores

segunda, mucho más decisiva, era la ausencia de engreimiento del director: “Probablemente oirás hablar poco de Brown, a causa de su extraña modestia”.⁹⁹ Tan insólita y poco habitual le parecía a Moore, que era cómo titulaba uno de los apartados de su crónica: “Unique Modesty”.¹⁰⁰ De hecho, su total carencia de vanidad le llevó a definirse, en sus últimos días, de una manera en absoluto veraz y que le reducía enormemente en su valía, como un *company man*, un hombre de la compañía MGM. No existiendo escritos o reflexiones del director sobre su propia obra y teniendo en cuenta la delineación que realizó de sí mismo, y que manifestó, al menos que sepamos, en una ocasión,¹⁰¹ fueron muchos los que no supieron ver al artista detrás de tanta reserva. De hecho, ninguno lo fue hasta la llegada de Kevin Brownlow, y sólo muy tímidamente a partir de entonces Brown comenzó a ser objeto de un mayor interés por parte de perspectivas cinematográficas con una voluntad historiográfica acreditada.

Y con respecto al texto de Michael Moore, quien lo describía como el más romántico de los directores y un completo conocedor de la psicología femenina, este

de los nombres extranjeros frente al suyo: “En su arduo ascenso a la fama y la fortuna Brown no ha cambiado su sencillo apodo americano por uno más extravagante, que finalizara probablemente en un 'ism' o un ruso 'off.’” (Remitirse a: Russell J. Birdwell, “Clarence Brown One of Greatest Directors”. Copyright, 1925, NEA Service Writer. Recorte de origen no identificado fechado el 1 de septiembre de 1925 proporcionado por The Clarence Brown Collection; Para el texto original en inglés remitirse a la ilustración n. 3 en p. 130). Sin embargo, en 1963 Hildy Crawford parecía referirse a un problema específico con el nombre, cuando decía: “No hay muchos hombres llamados Clarence que hayan tenido éxito al escapar de un apodo pero, con excepción del inevitable 'Brownie' de juventud, él siempre ha sido conocido como Clarence. (...) él no es el tipo Clarence, incluso aunque durante muchos años llevara su peinado con una raya al medio (“There aren't many men named Clarence who have succeeded in escaping a nickname but, except for the inevitable 'Brownie' of boyhood, he was always been known as Clarence. (...) he isn't the Clarence type, even though for many years he wore his hair parted in the middle”: Hildy Crawford, *op. cit.*, 10. Documento en The Clarence Brown Collection). Hemos de decir que en inglés “Clarence” también se traduce como “claro” o “luminoso” por lo que la acepción de “marrón claro” tampoco debería descartarse.

⁹⁹ “You probably hear less of Brown because of his unique modesty.” (Michael Moore, *op. cit.*, 26).

¹⁰⁰ Este tema fue ampliamente comentado en la Introducción, véanse pp. XXXVIII-XLI.

¹⁰¹ Brown se llamó a sí mismo *company man* en una entrevista de 1977 que no hemos podido identificar. Sin embargo, citaba fragmentos de ella Ted Thackrey, Jr., en *Los Angeles Times* (Ted Thackrey, Jr., *op. cit.*, 3; véase en el capítulo anterior «I. Biofilmografía comentada», p. 8). La designación de *company man* puede sonar familiar a causa de un artículo-entrevista de Harry Haun que la contiene en su título: “MGM's Brown: 60 Years the Company Man” (Harry Haun, 1973, Q26, Q36). Pero hemos de decir que a lo largo del texto Brown en ningún momento se definió como tal.

“Brown Study” queda constituido como una de las más tempranas reivindicaciones de su obra filmica, en la línea que muchas décadas después establecería Kevin Brownlow, especialmente por las palabras con las que finalizaba, reclamando un mayor interés sobre su producción: “Aun así, a pesar del consistente éxito que ha conocido, mezclando la fantasía de Capra y la ternura de Borzage, no conocemos a nadie que se extasie a propósito de este sencillo Sr. Brown. A su nombre no se le da la categoría de estrella. Aunque definitivamente la merece”.¹⁰²

El 2 de abril de 1938 la publicación británica *Film Weekly* volvía a ofrecer otra entrevista del periodo con un nuevo punto de vista sobre el director. Y aunque llevaba el curioso título de “Shepherd of Stars”, en ella se distinguía la perspicacia de su entrevistadora, Freda Bruce Lockhart, quien anticipaba la consideración que con los años desarrollaría la crítica hacia la obra del director:

“Profesionalmente hablando hay dos Clarence Brown. Uno es el pastor de las grandes estrellas, guiando a gente como Garbo, Crawford y Gable a través de pastos de millones de dólares. El otro es el honesto director idealista haciendo, por elección, sencillas películas humanas como *Ah, Wilderness* y *Of Human Hearts*, con un reparto de personajes no *glamourosos*”.¹⁰³

En décadas posteriores la historiografía tendió a menospreciar las primeras en favor de las segundas. La periodista volvía a hacer una elocuente anotación cuando decía: “Cuando Brown pasa a los fríos hechos monetarios de su taquilla, uno se percata de qué magistral compromiso ha alcanzado entre las películas que tiene que hacer y las que le gusta a hacer”.¹⁰⁴ Lo más interesante de este texto es su capacidad de acierto y predicción, ya que cuando se escribió Brown sólo había realizado dos películas de Americana –*Ah, Wilderness!* (1935) y *Of Human Hearts* (1938). No obstante, tan diferentes eran éstas del resto de su producción que ya en la época se consideraron como otra y muy marcada

¹⁰² “Yet, despite the consistent successes he turns out, blendings of Capra’s whimsicality and Borzage’s tenderness, we hear no raving over this plain Mr. Brown. His name is not given star rating. It definitely merits it.” (Michael Moore, *op. cit.*, 27).

¹⁰³ “Professionally speaking there are two Clarence Browns [*sic*]. One is the shepherd of great stars, leading people like Garbo, Crawford and Gable through million-dollar pastures. The other is the honest idealist director making, for choice, simple human films like *Ah, Wilderness* and *Of Human Hearts*, with a cast of unglamorous character players.” (Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 6).

¹⁰⁴ “When Brown gets on to the cold cash facts of box-office, one realises what a masterly compromise he has achieved between the films he has to make and those he likes to make.” (*ibid.*, 7).

tendencia en su trayectoria. Y aunque la entrevista concernía a las estrellas con las que Brown había trabajado recientemente, sin duda el interés de los lectores, la autora volvía a sorprender cuando casi al concluir, y no sin cierta inseguridad, comentaba: “Espero haber sido capaz de sugerir la sutileza del compromiso por el que Brown mantiene las dos líneas paralelas de su carrera pasando con facilidad”.¹⁰⁵ No cabe duda de que a Lockhart, como a los historiadores posteriores, también le interesaban más estas dos últimas películas, a las que se refería constantemente como sencillas, humanas, sosegadas obras maestras.

En 1939 Lewis Jacobs publicó *The Rise of the American Film* y sus juicios, de acuerdo con su anterior artículo “More About Directors”, no constituyeron ninguna sorpresa. Jacobs incluía a Clarence Brown dentro de la categoría de directores contemporáneos “... eficaces desde el punto de vista comercial, y que de vez en cuando realizan algún film de interés...”¹⁰⁶ Lo comparaba con Frank Borzage –observación ya apuntada por Michael Moore en “Brown Study” y en la que reiterarán algunos autores franceses décadas más tarde; Patrick Brion en “Clarence Brown: un grand cinéaste intimiste” (1971) y Christian Viviani en “Inspiration et romance chez Clarence Brown” (1980)– y mencionaba que ambos “... son los grandes románticos de la pantalla. Trabajan en el cine desde hace más de veinte años y son directores de oficio, aunque más bien convencionales”.¹⁰⁷ Para el historiador, la importancia de las películas de Brown residía en sus presupuestos elevados, sus argumentos caros y las estrellas que en ellas intervenían, por lo que parecían mucho más sobresalientes de lo que en realidad eran. Todo esto, proseguía, “... comunica a sus films una impresionante apariencia, que sobrepasa el nivel real de sus logros”.¹⁰⁸ Éste no era ni siquiera un perfil individual, sino compartido todo el tiempo con Borzage, y se detenía brevemente en Brown para distinguir que sólo tres de sus películas destacaban por su espontaneidad, caracterización de personajes y utilización de elementos cinematográficos destacables: *Flesh and the Devil* (1926), *Night Flight* (1933) y *Of Human Hearts* (1938). Pero acto seguido, volvía a insistir: “Brown y Borzage han desperdiciado sus posibilidades sin aprovecharlas”.¹⁰⁹ Y Jacobs no se olvidaba de remarcar que

¹⁰⁵ “I hope I have been able to suggest the fineness of the compromise by which Brown keeps the two parallel lines of his career running so smoothly.” (*ibid.*, 7).

¹⁰⁶ Lewis Jacobs, 1972 (1939), 272.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 281.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

al realizador se le conocía como “... la sombra de Greta Garbo”.¹¹⁰ La amplia divulgación de esta obra da las claves de la visión que tendrá la historiografía posterior sobre Clarence Brown, como el “Director favorito de Greta Garbo”, poco imaginativo y al servicio de vehículos comerciales de alto presupuesto.

Los años 40 supusieron el nacimiento de la crítica cinematográfica norteamericana con una base teórica y un estilo literario en su escritura, principalmente de la mano de dos autores, el escritor y guionista James Agee y el crítico y pintor informalista Manny Farber. Desde comienzos de la década ambos realizaron reflexiones sobre varias de las películas de Clarence Brown en distintas revistas estadounidenses.¹¹¹

Con respecto a Agee, fueron cuatro las películas de Clarence Brown que recibieron tratamiento específico en *The Nation: The Human Comedy* (1943), *The White Cliffs of Dover* (1944), *National Velvet* (1944) y *Song of Love* (1947).¹¹²

En 1998 Donald Lyons escribió: “*The Human Comedy* es una película que irritaba extremadamente a James Agee, y es fácil de entender...”¹¹³ Aunque, como dice Lyons, la posición de Agee a propósito del film es comprensible, en realidad, tras una lectura a estas reseñas de *The Nation*, nada se desprende de su comentario de *The Human Comedy* que lo diferencie del resto. Agee se mostró prácticamente igual de incisivo con todos los films de Brown, sin excepciones. Lyons continuaba diciendo “... aunque debería

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ La totalidad de los textos cinematográficos de Agee, dispersos en las páginas de *The Nation*, *Time*, *Life* y *Sight and Sound*, se publicaron en los Estados Unidos bajo el título de *Agee on Film* (1958) y *Agee on Film. Vol. II* (1960). Los escritos sobre cine de Manny Farber, también en revistas de escasa difusión en Europa, como *Commentary*, *Cavalier*, *The New Republic*, *Artforum* y *Film Culture*, se compilaron en *Negative Space. Manny Farber on the Movies* (1971). Tanto la primera entrega de *Agee on Film* como el recopilatorio de Farber poseen ediciones en lengua castellana (James Agee, 2001 [1958]: *James Agee. Escritos sobre cine*; Manny Farber, 1974 [1971]: *Arte termita contra arte elefante blanco y otros escritos sobre cine*), pero en ninguna de estas obras traducidas se incluyen las críticas de ambos de las películas de Clarence Brown.

¹¹² Remitirse a: James Agee, “Films: 'The Human Comedy'”, *The Nation*, Vol. CLVI, 20 de marzo de 1943, pp. 426-427; James Agee, “Films: 'The White Cliffs of Dover'”, *The Nation*, Vol. CLVIII, 27 de mayo de 1944, p. 634; James Agee, “Films: 'National Velvet'”, *The Nation*, Vol. CLIX, 23 de diciembre de 1944, pp. 781-782; James Agee, 1947, 511.

¹¹³ “*The Human Comedy* is a movie that excessively nettled James Agee, and it’s easy to sympathize...” (Donald Lyons, *op. cit.*, 57).

recordarse que Agee se disculpó más tarde –una vez, pocas semanas después de la crítica inicial y, unos pocos años más tarde, a Mickey Rooney después de verle en *National Velvet* de Brown”.¹¹⁴

Efectivamente, y es precisamente en esta disculpa, oculta dentro del párrafo final de otro artículo de Agee, donde se vislumbra la opinión que la naciente crítica norteamericana había desarrollado sobre Brown. Se trata del ensayo de Agee sobre el film *Desert Victory* (1943), de Roy Boulting, donde el periodista, después de haber responsabilizado semanas antes a Brown de los peores defectos de *The Human Comedy* (su tolerancia, autocomplacencia y la falta de toda esperanza de una realidad verdaderamente vívida, acusándole directamente de haber desperdiciado auténticas oportunidades que “... serían sólo demasiado obvias para los directores con un mínimo de sentido cinematográfico”),¹¹⁵ expresaba sus excusas hacia su conciudadano de Tennessee en los siguientes términos:

“No tengo suficiente espacio para arrepentirme por una grosería mal indicada, en mi crítica de 'The Human Comedy', que debería haber sido enfocada de forma más precisa. Mi opinión de Clarence Brown, quien la dirigió, está en los términos más meritorios y respetuosos, como el hombre que guió las mejores películas de Garbo y que, con anterioridad, hizo las películas excelentes y audaces 'Smouldering Fires' y 'The Signal Tower'. Aun así tengo que insistir en que se ha convertido en un narcotizado, y para ello ofrezco las negligencias de 'The Human Comedy' como prueba. Pero él es más bien una víctima favorablemente dispuesta y agradable, en lugar del tipo de Judas cubierto de celebridad contra el que yo dirigí esa crítica”.¹¹⁶

¹¹⁴ “... although it should be recalled that Agee later apologized –once a few weeks after the initial review and, a few years later, to Mickey Rooney after seeing him in Brown’s *National Velvet*.” (*ibid.*).

¹¹⁵ El texto completo dice: “What annoyed me much more was the neglect of opportunities which, one would think, would be only too obvious to film-makers with a grain of cinematic sense.” (James Agee, “Films: 'The Human Comedy'”, *The Nation*, Vol. CLVI, 20 de marzo de 1943, p. 427).

¹¹⁶ “I have inadequate room left to regret an ill-directed nastiness, in my review of 'The Human Comedy,' which should have been more accurately directed. I think of Clarence Brown, who directed it, in the most praiseworthy and respectful terms, as the man who piloted Garbo’s best films and who, before that, made the excellent and bold films 'Smouldering Fires' and 'The Signal Tower.' I have still to insist that he has become a dope, and to offer the negligencias [*sic*] in 'The Human Comedy' as proof. But he is a sympathetic and likable casualty rather than the sort of born star-spangled Judas I directed that review against.” (James Agee, “Films: 'Desert Victory'”, *The Nation*, Vol. CLVI, 1 de mayo de 1943, p. 643); Aunque la crítica de Agee de *Desert Victory* sí se encuentra reunida en la traducción castellana de *Agee on Film* (James Agee, 2001 [1958], 33-36), esta acotación sobre Clarence Brown, que se corresponde con

Pese a su reconocimiento del director, Agee tan solo mencionaba sus cualidades relacionadas con obras del pasado, en algunos casos ya muy lejano –citaba, de hecho, dos de sus films en Universal– y hablaba de la cinematografía de Brown, antes enérgica y atrevida, como aletargada en la actualidad. No obstante, tenía razón cuando, antes que considerarle un “Judas” vendido a la comercialidad, le creía una víctima predispuesta a los dictámenes del *studio system*. Como ya comentamos en la Introducción, la no-oposición de Brown al sistema de práctica cinematográfica de Hollywood y su satisfactoria y eficaz adhesión al mismo ha constituido, sin duda, una de sus mayores desventajas frente a la crítica cinematográfica acreditada.

Simultáneamente, Manny Farber efectuó comentarios de *The Human Comedy*, *The White Cliffs of Dover* y *National Velvet* en *The New Republic*.¹¹⁷

Nada decía Farber concretamente sobre Brown en sus reseñas. Y si bien éstas en conjunto no poseían la ferocidad de las de Agee, su crítica de *The Human Comedy* era tanto o más virulenta que la de su colega de *The Nation*. Aunque, en realidad, Farber, sí citaba indirectamente a Brown como el responsable de lo que, a su entender, era el fiasco de *The Human Comedy*, puesto que realizaba una acusación directa a MGM y a sus productores (Brown era el director y productor del film) de haberse aproximado a la obra de Saroyan utilizando el acercamiento realista más pesado. Hablaba del film en términos de realismo convencional y llegaba a tildarlo de absoluta bazofia. Comenzaba su crítica diciendo que si el público hubiese intentado imaginar “... el resultado más horrible de una colaboración entre William Saroyan y MGM, para quienes la vida tiende a ser helado de chocolate compuesto de palabras, no podrían haberse aproximado al desastre de 'The Human Comedy'”.¹¹⁸ Atacaba directamente la intención de bondad e inocencia del film, universo literario de Saroyan que la película intentaba transmitir, y citaba su humanidad, sus himnos y sermones como algo típico de MGM, tremendamente agobiante, cuyas resultas eran la absoluta falsedad, hasta el punto de que “... incluso las situaciones prometedoras mueren

su párrafo final, ha sido arbitrariamente eliminada. Las razones de tal amputación, que mutilan la crítica sin dar cuenta de ello, sólo pueden deberse a que estas líneas hacen referencia a *The Human Comedy* y esta película, como ya hemos dicho, no aparece incluida en el volumen.

¹¹⁷ Remitirse a: Manny Farber, 1944, 850; Manny Farber, 1945, 175; Manny Farber, 1943, 346.

¹¹⁸ “... the most gruesome result of a collaboration between William Saroyan and MGM, to both of whom life tends to be a chocolate soda made out of words, you couldn't have approached the disaster of 'The Human Comedy'.” (Manny Farber, 1943, 346).

horrorosamente por envenenamiento de mermelada”.¹¹⁹ Para Farber, en definitiva, el principal problema de *The Human Comedy* era su sensiblería y la extrema bondad de todos sus personajes, razones que daban título a su crítica: “The Too Beautiful People”. Y aunque sus estimaciones sobre las otras dos películas de Brown de las que realizó recensiones, *National Velvet* y *The White Cliffs of Dover*, no fueron tan condenatorias, tampoco pueden tildarse de positivas.

“Doing the Movies Up Brown”, de Stanley Craig, publicado en el nº 2 de diciembre de 1944 de *Coronet*, suponía el reverso de la situación, pues el artículo surgía precisamente a causa del impacto, inmensamente favorable, que le causó a su autor *The Human Comedy*. Mucho antes de que la *teoría del autor* cobrara auge, el texto situaba a Brown como el único responsable del film, cuando, restando incluso autoría a Saroyan, decía: “William Saroyan simplemente escribió la historia (más tarde publicada en forma de libro) y M-G-M simplemente pagó por ella. Pero Brown la rescató del olvido, y luchó por ella contra fuerzas superiores. Más tarde, también, la dirigió; el principal cometido de Brown en Hollywood es dirigir. Y en ese campo es uno de los mejores”.¹²⁰ Craig establecía una división en la cinematografía de Brown, dos líneas paralelas similares a las sugeridas en 1938 por Freda Bruce Lockhart en “Shepherd of Stars”: sus películas de sexo, que Brown realizó especialmente durante la era “silente” con Garbo, y las de la vida hogareña, donde incluía: *The Human Comedy*, *The White Cliffs of Dover* y *National Velvet*. Le consideraba un “... maestro de las dos habilidades más fantásticas que un director puede poseer. (...) Cuando Brown trata con el sentimiento y el hogar, lo hace con un respeto que se suma a la pasión. Cuando trata con el sexo sabe cómo hacer de la pasión, *per se*, algo eminentemente respetable”.¹²¹ Manifestaba que Brown era un hombre versátil y que resultaba, por tanto, algo injusto dividir su trabajo únicamente en esas dos categorías, ahora bien, “... pero sigue siendo un hecho que nadie le ha superado nunca en esos dos campos aparentemente incompatibles, el de la vida hogareña y el de la vida dada a los placeres”.¹²² El

¹¹⁹ “... even the promising situations die hideously from marmalade poisoning.” (*ibid.*).

¹²⁰ “William Saroyan merely wrote the story (later published in book form) and M-G-M merely paid for it. But Brown rescued it from oblivion, and fought for it against heavy odds. Eventually, too, he directed it; for Brown’s main business in Hollywood is directing. And in that field he is one of the town’s best.” (Stanley Craig, *op. cit.*, 117. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹²¹ “... master of two of the neatest tricks that any one director can possess. (...) When Brown deals with hearth and home, he does so with a respect that amounts to passion. When he deals with sex he knows how to make passion, *per se*, eminently respectable.” (*ibid.*, 119).

¹²² “... but it remains a fact that nobody has ever surpassed him in those two seemingly inconsistent fields, homelife and the primrose path” (*ibid.*).

autor proseguía en sus elogios hasta el punto de acreditarle como el creador de la aproximación moderna de Hollywood al tema del sexo, al entender que sus películas “... causaron la gran revolución del *sex-appeal*, el amor en el cine, tal como lo conocemos hoy, nació con ellas”.¹²³

Este escrito de *Coronet* demuestra que en los años 40 no toda la crítica cinematográfica le era adversa. Sin embargo, fue la más reputada y que ha trascendido hasta la actualidad, representada por Agee y Farber, la que vapuleó incesantemente sus films a lo largo de la década. Inclusive William K. Everson, quien a la postre se convertiría en uno de los grandes admiradores del cineasta, llegó a reconocer que en esos años él mismo y la mayoría de críticos tendieron a contemplar sistemáticamente con desprecio el cine de Clarence Brown.¹²⁴

The Yearling, estrenada a finales de 1946, recibió una buena acogida crítica y comercial, pero el verdadero cambio no se produjo hasta *Intruder in the Dust* (1949). Fue entonces cuando Brown recuperó, aunque fugazmente, la aclamación de la crítica, nacional e internacional. De hecho, fueron muchos los autores que manifestaron auténtica sorpresa ante la iniciativa de Brown de filmar la novela de William Faulkner.

El popular escritor y periodista Frank Scully, por ejemplo, en un artículo de prensa de 29 de septiembre de 1948, “Scully’s Scrapbook”, expresaba sus dudas sobre la capacidad del realizador para rodar el film: “Brown difícilmente me parecía el hombre adecuado para sacar una película sobre una revolución social a través del medio cinematográfico. Pero Fritz Tilden, que había trabajado con él durante mucho tiempo en MGM, y Dave Epstein, un moderno Brownie, me aseguraron que nadie estaba más cualificado que este mismo hombre...”.¹²⁵ Dos razones fundamentales cimentaban el recelo del autor. En primer lugar, Brown era uno de los directores de prestigio de la compañía MGM: “... él ha estado dirigiendo en MGM continuamente durante 25 años y nunca ha hecho una película de segunda categoría, o ni siquiera rehecho una de primera”.¹²⁶ En segundo lugar, Brown nunca había realizado ninguna película de contenido social, ni mucho menos racial, sino que era un director de

¹²³ “... caused the great revolution in sex-appeal, screen love, as we know it today, was born.” (*ibid.*).

¹²⁴ William K. Everson, 23 de enero de 1968, 1.

¹²⁵ “Brown seemed to me hardly the man to bring about a social revolution through the medium of films. But Fritz Tilden, who had worked with him long at MGM, and Dave Epstein, a latter-day Brownie, assured me no one was better qualified than this self-same...” (Frank Scully, 1948. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹²⁶ “... he has been directing at MGM continuously for 25 years and has never made a second-rate picture, or even remade a first-rater.” (*ibid.*).

películas de entretenimiento: “... su vida ha sido principalmente un asunto de manufacturar películas de placer como previamente manufacturó coches de placer, sin embargo él estaba sumamente equipado para producir una película sobre el problema del Negro”.¹²⁷

La evidencia más concluyente de la opinión negativa que había desarrollado la crítica en torno a su figura la ofrece el historiador británico Paul Rotha, quien en su crítica de *Intruder in the Dust* de 10 de febrero de 1950 en *Public Opinion* expresaba sobre Brown: “Nunca hubiera sospechado lo que había en él como para hacer una película tan sincera como esta adaptación de la novela de William Fallkner [sic]”.¹²⁸ En este mismo artículo Rotha presentaba al director indicando que su primera película de importancia fue *The Goose Woman*, prácticamente el único film que había estimado admirable en *The Film Till Now*. “Desde entonces”, proseguía, “ha dirigido muchos éxitos M.G.M. –*Flesh and the Devil*, *Anna Christie* y *Anna Karenina* (todas con Garbo) y en los últimos años *The White Cliffs of Dover* y *National Velvet*”.¹²⁹ La sorpresa de Rotha ante la elección y dirección de Brown de *Intruder in the Dust* fue tal que incluso envió un telegrama al director felicitándole por la película.¹³⁰

Pero, aunque en ese mismo año *The Film Till Now (A Survey of World Cinema)* fue objeto de una nueva edición, revisada y ampliada con la colaboración de Richard Griffith, el texto había sido redactado con anterioridad, *Intruder in the Dust* no constaba en el trabajo y Clarence Brown ocupaba un lugar muy marginal en el volumen. Mientras que en esta nueva edición se realizaban estudios más o menos amplios de cómo habían transcurrido desde 1930 hasta 1948 las carreras de otros realizadores que se iniciaron en el “mudo” –Vidor, Sternberg, Mamoulian [sic], Lubitsch, Lang, Capra, Ford, Milestone, Wyler, Borzage, DeMille, King, Lloyd, Ruggles, Curtiz, Le Roy, Hawks, Walsh y

¹²⁷ “... his life has been mainly a matter of manufacturing pleasure pictures as he previously manufactured pleasure cars, nevertheless he was supremely well equipped to produce a picture on the Negro problem.” (*ibid.*).

¹²⁸ “I should never have suspected that he had it in him to make such a sincere film as this adaptation of William Fallkner’s [sic] novel.” (Paul Rotha, 1950. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹²⁹ “Since then he has directed many M.G.M. successes –*Flesh and the Devil*, *Anna Christie* and *Anna Karenina* (all with Garbo) and in later years *The White Cliffs of Dover* and *National Velvet*.” (*ibid.*).

¹³⁰ Correspondencia. A Clarence Brown de Paul Rotha. 25/03/1950 (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie IV: Miscellaneous, caja 16, Sub-Serie A: Correspondence, carpeta 3).

Hathaway [*sic*]–,¹³¹ Brown aparecía aludido, sin mayores dilaciones, tan sólo en una ocasión, en una enumeración posterior que concernía a “Otros directores”, quienes también habían comenzado en el periodo “silente” y proseguían sus actividades en el “sonoro” con gran competencia. El director encabezaba la lista formada por Sidney Franklin, Rowland V. Lee, Allan Dwan, E. H. Griffith, Jack Conway, Sam Wood, Frank Tuttle y Harry Beaumont.¹³² Por lo demás, ninguna de sus películas –ni siquiera *The Goose Woman* o *Flesh and the Devil*, que Rotha también había destacado en 1929– constaba en el anexo denominado “Fichas técnico-artísticas de algunos films de mérito sobresaliente”, donde en un apéndice exclusivamente dedicado a las películas de ficción se reunían hasta 189 films de diversas nacionalidades realizados desde 1914 a 1948.¹³³ Finalmente, en un nuevo epílogo añadido a la edición de 1960, que abarcaba exclusivamente el periodo de 1948 a 1958, Brown e *Intruder in the Dust* eran mencionados por Paul Rotha dentro de un conjunto de obras que recientemente habían abordado temas avanzados o polémicos, junto con *Lost Boundaries* (1949), de Alfred L. Werker, *Home of the Brave* (1949), de Mark Robson y *The Lawless* (1950), de Joseph Losey.¹³⁴ Éstas, decía Rotha, “... fueron excepciones en su intrépido intento de poner al descubierto el cáncer del odio racial y de la discriminación del color”.¹³⁵ Y tras esto, especificaba: “El film de Brown era especialmente notable”.¹³⁶

También en 1949 tuvo lugar la publicación de otra obra clásica de la cinematografía, *Histoire du Cinéma mondial. Des origines a nos jours* de George Sadoul, y las referencias a Brown volvieron a ser muy escasas; tres y muy breves a lo largo de todo el manual. La primera estaba en conexión con Maurice Tourneur. Después de un breve perfil de la carrera de éste, Sadoul apuntaba: “Después de 1928, Tourneur regresó a Francia para dirigir *L'équipage*. Dejaba en Hollywood a su antiguo ayudante, Clarence Brown,

¹³¹ Paul Rotha, 1964 (1930), 337-354; Richard Griffith, a quien se corresponde en concreto esta parte del libro, situaba en este grupo a Rouben Mamoulian y a Henry Hathaway, aunque ninguno de los dos tiene obra “muda”.

¹³² *Ibid.*, 354.

¹³³ *Ibid.*, 447-502.

¹³⁴ *Ibid.*, 564; Rotha citaba arbitrariamente tras el título de los films en algunas ocasiones al director y en otras al productor. Sobre estas líneas hemos colocado junto a los títulos de las películas los nombres de los directores.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

que continuó su tradición”.¹³⁷ Seguidamente, a colación de Greta Garbo, se citaba *Flesh and the Devil*.¹³⁸ Por último, en el capítulo dedicado al cine de los años 50,¹³⁹ el autor hablaba de un grupo de realizadores consagrados que seguían produciendo por inercia lo peor, lo mediocre o lo bastante bueno. Aquí Brown era emplazado junto a un grupo de compañeros directores de su época. Y después, Sadoul individualiza: “Los más viejos tuvieron a veces destellos, como Clarence Brown, al dar una noble y bella adaptación de Faulkner con *Intruder in the Dust*”.¹⁴⁰

Las restantes publicaciones del autor siguieron la misma dinámica. En *Dictionnaire des films*, de 1965, nuevamente sólo se detenía en *Flesh and the Devil* e *Intruder in the Dust*, con una sucinta descripción de sus argumentos.¹⁴¹ En *Dictionnaire des cineastes*, del mismo año, su entrada de Clarence Brown, que adjuntamos a continuación, era realmente de las más escuetas del libro: “Formado por Maurice Tourneur, uno de los más estimados veteranos de Hollywood, a veces capaz de auténticos éxitos como: *la Chair et le Diable* (1927) [sic], *la Piste de 98* (1929) [sic] o *L’Intrus* (1949)”.¹⁴² Las consideraciones de George Sadoul a propósito de la obra cinematográfica de Clarence Brown finalizan ahí.

Mientras tanto, las crónicas de comienzos de los años 50 comenzaron a delinearle como un veterano de la Industria. Progresivamente su nombre empezó a aparecer desligado del tiempo presente y asociado a figuras legendarias de la época “muda” como Valentino, Garbo y John Gilbert. Los reportajes sobre el director, muy espaciados, a menudo estuvieron impregnados de ese tipo de aureola mítica. Bajo estas líneas ofrecemos algunos ejemplos.

James Padgit, con fecha de 13 de noviembre de 1949, publicó “Movies Need Realism, Director Declares” en *The Independent*, para lo cual, y aunque el contenido versaba sobre el rodaje en exteriores de *Intruder in the Dust*, procedió a la siguiente presentación: “Brown, un residente permanente en los Metro-Goldwyn-Mayer Studios incluso antes de

¹³⁷ George Sadoul, 1972 (1949), 196.

¹³⁸ *Ibid.*, 333.

¹³⁹ La versión consultada en legua castellana está realizada a partir de una edición revisada de 1967, de ahí la mención al cine de los años 50.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ George Sadoul, 1990 (1965), 61, 161.

¹⁴² “Formé par Maurice Tourneur, un des estimables vétérans d’Hollywood, parfois capable de réelles réussites comme: *la Chair et le Diable* (1927) [sic], *la Piste de 98* (1929) [sic] ou *L’Intrus* (1949)” (George Sadoul, 1981 [1965], 42).

que John Gilbert hiciera ardientemente el amor a Greta Garbo en 'Flesh and the Devil' y ahora importante productor y director...”¹⁴³

El 3 de mayo de 1950 con motivo de sus 35 años en el cine, *Associated Press* efectuó una entrevista al director que apareció publicada *Los Angeles Evening Herald and Express*. Su solo título era indicativo de esta tendencia: “Veteran Director Picks Five Greatest Lovers of Movies”. “Ascendiendo a la fama como director de las películas de Greta Garbo, él es uno de los más distinguidos de la industria”,¹⁴⁴ ése es el modo en que era introducido. Y las preguntas formuladas conllevaron que Brown hablase ampliamente de *Flesh and the Devil*, la era “muda” y personalidades tales como John Gilbert, Rudolph Valentino, John Barrymore, Charles Boyer y Clark Gable.

Otro artículo de la misma condición fue “The Men Behind the Stars: Clarence Brown”, en el n° 41 de *Movie Play*, julio de 1952. “A través de un largo periodo de años yendo de todas las formas posibles desde las películas silentes, Clarence Brown ha sido ese hombre y esa influencia”,¹⁴⁵ decía el autor anónimo del reportaje refiriéndose a la influencia no perceptible por el espectador que siempre ha habido detrás de cada estrella. Y sin importarle distorsionar la realidad, con respecto a la subsiguiente observación de Valentino, proseguía: “Una notable lista completa de prácticamente todos los nombres de estrellas importantes de los pasados 35 años han trabajado íntimamente con Brown. Greta Garbo y Rudolph Valentino –por nombrar a dos de los inmortales de la pantalla de todos los tiempos, fueron dirigidos por Brown en su ascenso hacia lo alto y después consiguieron la fama”.¹⁴⁶ La asociación con Greta Garbo, por supuesto, continuaba siendo enorme en estos años: “Aun así detrás de cada

¹⁴³ “Brown, a fixture at Metro-Goldwyn-Mayer Studios even before John Gilbert made smouldering love to Greta Garbo in 'Flesh and the Devil' and now a top-bracket producer and director...” (James Padgitt, 1949, 35A. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁴⁴ “Rising to fame as the director of Greta Garbo’s pictures, he is one of the industry’s most distinguished creators.” (Entrevista anónima a Clarence Brown por Associated Press: “Veteran Director Picks Five Greatest Lovers of Movies”, *Los Angeles Evening Herald and Express*, 3 de mayo de 1950. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁴⁵ “Through a long period of years ranging all the way back to the silent pictures, Clarence Brown has been such a man and such influence.” (“The Men Behind the Stars: Clarence Brown”, *Movie Play*, n° 41, julio 1952, p. 41. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁴⁶ “A remarkable complete roster of practically all the top star names of the past 35 years have worked closely with Brown. Greta Garbo y Rudolph Valentino –to name two all-time screen immortals, were directed by Brown on they way up the ladder and after they got to the top.” (*ibid.*).

caracterización de Garbo en la pantalla –y, de hecho, detrás de buena parte de su magia y personalidad– allí estaba siempre Clarence Brown”.¹⁴⁷

Esta permanente asociación de Brown con las estrellas ha sido la tónica general que ha imperado durante mucho tiempo, hasta la actualidad, de hecho. Sus primeras cintas con Maurice Tourneur, sus producciones modestas en Universal o incluso sus películas de Americana, que posteriormente en la década de los 70 serían reivindicadas, en estos momentos estaban completamente olvidadas. Consecuentemente, él era contemplado como un director comercial, fabricante de estrellas de la casa Metro-Goldwyn-Mayer.

Coincidiendo con su retiro del cine en 1953, y observando estos antecedentes, la completa indiferencia que le mostraron desde comienzos de los 50 y a lo largo de los 60 los *Cahiers du Cinéma* resulta comprensible. Ya dijimos en la Introducción que la obra de Clarence Brown fue prácticamente ignorada por estos críticos y tan solo hemos localizado un artículo donde se la tenga en cuenta. Nos referimos a la reseña de François Truffaut sobre *Plymouth Adventure* (1952), la última película de Brown como director, que apareció en el nº 495 de la revista *Arts*, 22-28 de diciembre de 1954. Pese a su brevedad, donde, por cierto, Truffaut apenas habla de *Plymouth Adventure*, el texto no tiene desperdicio. Comenzaba diciendo que Clarence Brown era un hombre bastante curioso y sugería al lector volver la vista atrás a algunas de sus películas, de las que citaba: *Of Human Hearts* (1938), *The White Cliffs of Dover* (1944) e *Intruder in the Dust* (1949). Y tras esto apuntaba:

“Todas las películas de Brown se parecen entre sí y tienen las mismas características; son a la vez aburridas y serias, populares pero con integridad, austeras y atractivas. Brown es un contador de historias que no quiere hacer concesiones –o quizá no conoce las reglas del género. Sus películas no contienen ningún realce cómico, no hay *gags*, no tienen un personaje cómico secundario. La acción se desarrolla exclusivamente desde el punto de vista psicológico, sin ningún recurso para producir giros en el argumento. Las interpretaciones de los actores son sobrias y realizadas con cuidado, pero algo insuficientes. El vigor es completamente interno”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ “Yet back of every Garbo screen characterization –and in fact back of much of the Garbo magic and personality– there was always Clarence Brown.” (*ibid.*, 95).

¹⁴⁸ “All of Brown’s movies resemble each other and possess the same characteristics; they are at the same time boring and serious, popular but with integrity, austere and attractive. Brown is a storyteller who does not want to make any concessions –or maybe he doesn’t know the rules of the genre. His films do not

Y entre tal conjunto de opiniones, las encontramos de todo tipo, acertadas y desencaminadas. Por ejemplo, es cierto que Brown no realizaba concesiones y menos aún en sus películas históricas, un juicio que ya fue notado por *Hollywood Spectator* en su comentario de *The Gorgeous Hussy* (1936), “How Clarence Brown Directs”, de 12 de septiembre de 1936, y que también advirtió décadas después William K. Everson.¹⁴⁹ También atinaba notablemente Truffaut cuando puntualizaba que en sus películas no habían giros dramáticos, pues, efectivamente, en gran número de sus largometrajes Brown se alejó del proceso dramático clásico –presentación, primer giro dramático, crisis, etc.– y empleó fórmulas narrativas muy particulares, basadas generalmente en una sucesión de pequeños momentos y acontecimientos diarios.¹⁵⁰ De los cuatro títulos mencionados por el autor, tres siguen esta tendencia narrativa: *Of Human Hearts*, *The White Cliffs of Dover* y *Plymouth Adventure*. Sin embargo, Truffaut se equivocaba por completo cuando decía que en sus films no podían encontrarse *gags* ni ningún tipo de realce cómico. De hecho, el emplazamiento de *gags* en muchas de sus películas que no son comedias es una de las características de su cinematografía. Y de los títulos que señala tanto *Of Human Hearts* como *Intruder in the Dust* los poseen.¹⁵¹

Finalmente, con respecto al film que en teoría juzgaba su valoración era completamente ambigua: “*Plymouth Adventure* constituye una película tan aburrida como la lluvia, o tan fascinante como un 'thriller', dependiendo de la buena voluntad del espectador”.¹⁵² Con todo, su veredicto final sobre Brown como cineasta no era del todo negativo: “Con Clarence Brown

contain any comic relief, no gags, no secondary funny role. The action is exclusively psychologically developed, without any recourse to twists in the plot. The interpretation of the actors is sober and carefully done, but slightly insufficient. The vigor is completely internal.” (François Truffaut, “Autres films”, *Arts*, nº 495, 22-28 de diciembre de 1954, p. 5, reimpresión en: Wheeler Winston Dixon, *op. cit.*, 147).

¹⁴⁹ Ver pp. 146-148.

¹⁵⁰ Para un desarrollo de este tema, remitirse a la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», pp. 474-476.

¹⁵¹ Sin ir más lejos, *Smouldering Fires*, cuyo análisis se proporciona en el cap. II de la Tercera Parte, está impregnada de *gags*. Para un resumen de los mismos véase el apartado «II.9. Puesta en escena», pp. 1333, 1338-1343. Para un desarrollo de la presencia de *gags* en la obra de Clarence Brown, ver también el apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», donde éstos se estudian con relación a los habidos a partir de fotografías en *The Signal Tower* (1924), pp. 1539-1541.

¹⁵² “*Plymouth Adventure* constitutes a film as boring as rain, or as fascinating as a 'thriller,' depending on the goodwill of the viewer.” (*ibid.* Fragmento reimpreso en la referencia antes proporcionada).

el espectador tiene que hacer el primer movimiento. La atención que uno está deseando que le atraiga desde el principio siempre resulta bien recompensada”.¹⁵³

Por lo demás, sobre el pensamiento general de los seguidores de la *teoría del autor* a propósito de la obra de Clarence Brown, Leonard Maltin explicó que “... los autoristas se ríen ante cualquier intento de incluir a Brown en el panteón de los estilistas pictóricos...”¹⁵⁴ Mientras que Gwenda Young indicó que Brown fue considerado por los autoristas simplemente como un *company man*.¹⁵⁵

Tales dictámenes negativos junto con la importante omisión y falta de interés general hacia su producción por parte de los *Cahiers du Cinéma* ponen de relieve una alarmante situación: era el comienzo del progresivo y absoluto olvido al que se iba a ver abocado el cineasta, que estuvo acompañado en lo sucesivo, en las raras ocasiones en que se le recordaba, del descrédito, por causa de sus vehículos estelares.

Como producto de este marco contextual, desde 1953 hasta 1968, con *The Parade's Gone By...*, de Kevin Brownlow, que supuso el descubrimiento del cineasta, no se publicó ni un solo monográfico o texto retrospectivo sobre Clarence Brown. Como ya se avanzó, a lo largo de todo este periodo el director sólo fue objeto de una entrevista publicada en 1964 por la revista de sociedad de la zona residencial donde vivía.¹⁵⁶ Pero, a excepción de este testimonio de escasísima difusión, durante esos 15 años el director permaneció en la más absoluta penumbra.

De ahí que las valoraciones historiográficas sobre Clarence Brown deban entresacarse de obras dedicadas a materias más amplias, generalmente volúmenes consagrados al cine norteamericano o a periodos particulares de Hollywood. Esta predisposición a infravalorar su producción o simplemente a pasarla por alto fue una constante hasta los primeros años 70.

En 1963 Henri Agel escribía en *Romance Americaine* la cita con la que comenzábamos este capítulo. Un juicio que le acusaba de haber sido abusivamente

¹⁵³ “With Clarence Brown, the viewer has to make the first move. The attention that one is willing to bring to it from the beginning is always well rewarded.” (*ibid.* Fragmento reimpresso en la referencia antes proporcionada, p. 148).

¹⁵⁴ “... auteursists sneer at any attempt to include Brown in the pantheon of pictorial stylists...” (Leonard Maltin, 1995 [1994], 108).

¹⁵⁵ Gwenda Young, “Clarence Brown”, *National Film Theatre*, abril-mayo 2003, p. 19.

¹⁵⁶ Hildy Crawford, *op. cit.*, 10-14, 16-17. Documento en The Clarence Brown Collection.

prestigioso hasta 1940, ya de partida muy peyorativo, pues conlleva implícita la aserción de que Brown había sido poseedor de una fama exagerada e inmerecida. Agel le encasillaba como un simple artesano, junto con muchos otros que, como George Stevens, Henry King o Gregory La Cava, hoy en día ya han sido desmarcados de esta desdeñosa categoría, algo que de ninguna manera puede afirmarse en el caso de Clarence Brown. Pasados de moda y comerciales, como así los calificaba, para el autor ninguno de ellos había conseguido evitar la convención y la facilidad y únicamente les reconocía la superioridad técnica frente a sus equivalentes artesanos europeos.¹⁵⁷ Sobre Brown en particular opinaba que “... es más un 'buen ejecutor' que un *metteur en scène*”.¹⁵⁸ Y a continuación equivocaba mucho de lo poco que decía, pues recordaba, a modo de mérito, que a él se debían cuatro películas de Greta Garbo, cuando en realidad son siete. Citaba además *Flesh and the Devil* como de 1928, siendo de 1926. Y sobre *Intruder in the Dust* decía: “Y un film de una fuerza dramática inédita... una de las primeras obras antirracistas sobre un guión de William Faulkner”.¹⁵⁹ Y aunque Faulkner colaboró en la producción corrigiendo y rescribiendo algunas partes del guión, éste fue escrito por Ben Maddow.

En la primavera de 1963 Andrew Sarris introdujo la *teoría del autor* en los Estados Unidos con su artículo “The American Cinema”, que apareció publicado en el nº 28 de *Film Culture*, y relegó a Clarence Brown a la categoría más peyorativa de “Otros directores” con otros 150 cineastas, alegando que “las carreras de director representadas en este grupo carecen del mérito necesario, consistencia, personalidad o promesa para algún comentario extenso”.¹⁶⁰ No cabe duda que en torno a los primeros años 60 nos encontramos en la época de mayor desprestigio crítico del director.

Finalmente, en 1968 tuvo lugar la que probablemente ha sido la más decisiva de todas las publicaciones surgidas sobre Clarence Brown, la recopilación de entrevistas que Kevin Brownlow efectuó a cientos de personalidades de la época “muda” de Hollywood, que culminó en su extenso libro *The Parade's Gone By...* La importancia de

¹⁵⁷ Henri Agel, *op. cit.*, 34.

¹⁵⁸ “... est plus un 'bon faiseur' qu'un metteur en scène.” (*ibid.*, 35).

¹⁵⁹ El texto completo dice: “Et un film d'une puissance dramatique inattendue, *L'Intrus* (1949), une des premières oeuvres anti-racistes, sur un scénario de William Faulkner” (*ibid.*).

¹⁶⁰ “the directorial careers represented in this group lack the necessary merit, consistency, personality or promise for any extended comment'.” (Andrew Sarris, “The American Cinema”, *Film Culture*, nº 28, primavera 1963, citado en: Barry Gillam, “Clarence Brown”, en Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage, 1983, 27).

esta obra en la apreciación crítica del director es capital desde múltiples puntos de vista. En primer lugar, la entrevista y el comentario crítico de Brownlow restauraron la reputación y valía fílmica de Clarence Brown; se reubicó buena parte su filmografía y se arrojó luz por primera vez a su época “silente”, que en esos momentos se hallaba muy olvidada. En segundo lugar, suscitó el interés en su producción; el libro de Brownlow fue el punto de partida de toda una serie de estudios posteriores llevados a cabo por importantes historiadores: William K. Everson, Patrick McGilligan, Scott Eyman, Patrick Brion, John Baxter, Joseph McBride, etc. En tercer lugar, desde su publicación han sido pocos los que se han aventurado a lanzar juicios peyorativos a la ligera sobre el cine de Clarence Brown simplemente por haber trabajado en Metro-Goldwyn-Mayer. *The Parade's Gone By...* hizo que las valoraciones sobre el realizador fuesen, como mínimo, mucho más cuidadosas y razonadas. Sin ir más lejos, en ese mismo año Andrew Sarris se retractó de lo dicho en *Film Culture* y en su libro *The American Cinema* (1968) trasladó a Brown a la más cautelosa categoría de “Temas para investigación posterior”.¹⁶¹ En definitiva, y utilizando las palabras de William K. Everson, *The Parade's Gone By...* “... puso larga atención con retraso a Brown, y al hacer literalmente de él una de las 'estrellas' de ese libro ha colocado a Brown al lado de Griffith, Ford y otros gigantes del cine americano como un director cuyo trabajo no sólo merece estudio, sino que, lo más importante, sobrevive por sus propios méritos y es todavía válido desde el punto de vista artístico y de entretenimiento”.¹⁶²

La valentía de Brownlow resulta difícil de calcular hoy, pero ha de tenerse en cuenta que esto ocurría en una época en que Brown estaba muy poco valorado. En este sentido, resulta significativo el modo en que introducía Brownlow el capítulo dedicado al realizador:

“Clarence Brown es uno de los grandes nombres del cine americano –uno de los pocos cuya maestría no se vio disminuida por la llegada del sonido. Gracias a la fama generalizada de sus películas con Garbo –*Anna Christie*, *Conquest*, y *Anna Karenina*– Clarence Brown difícilmente llegará a ser un maestro olvidado. Su *Intruder in the Dust*, un estudio del conflicto

¹⁶¹ Andrew Sarris, 1970 (1968), 13, 213-214.

¹⁶² “... focused long overdue attention on Brown, and in literally making him one of the 'stars' of that book has placed Brown alongside Griffith, Ford and other giants of the American cinema as a film-maker whose work not only deserves study but, more importantly, survives on its own merits and is still valid both from artistic and entertainment standpoints.” (William K. Everson, 1973, 577).

racial en el Sur, es la mejor película que se haya hecho nunca sobre el tema. Su *The Yearling* se ha convertido en un clásico”.¹⁶³

El historiador reconocía que Brown era más celebrado como el director de Greta Garbo, pero recordaba que “Aun así el obtuvo de Valentino la que fue probablemente su mejor actuación en *The Eagle* (1925)”¹⁶⁴ y fue capaz de auténticas secuencias de acción y espectáculo en películas como *The Trail of '98* (1928). Lo calificaba de brillante técnico, sin dejar de ser por ello sus películas plenamente cálidas y humanas. Y señalaba: “Aparte de su experta habilidad, el sello característico de las películas de Clarence Brown siempre han sido sus imaginativos valores visuales”.¹⁶⁵ Para Brownlow, además, Clarence Brown era uno de los considerablemente pocos directores del cine norteamericano –junto con Maurice Tourneur, Josef von Sternberg y Rex Ingram– de los que podía decirse tuvieron una notable influencia en la fotografía de sus películas.¹⁶⁶

Ahora bien, un artículo posterior publicado por Kevin Brownlow en *The Guardian*,¹⁶⁷ donde explicaba cómo llegó a conocer la filmografía del director, alarma en extremo ante la confesión de que en realidad Brown en principio no estaba incluido en el proyecto de *The Parade's Gone By...* y el hallazgo de su cine se produjo de forma absolutamente fortuita. Dada la importancia de esta obra y su influencia en textos historiográficos futuros, consideramos oportuno relatar los pasos que condujeron a Brownlow al redescubrimiento del cineasta y ulterior entrevista.

Todo comenzó en 1959 cuando Watsofilms Limited, una cinemateca de Coventry, Reino Unido, ofreció al entonces coleccionista de películas “mudas” un film llamado *The Goose Woman* (1925). Contaba Brownlow en *The Guardian* que era extremadamente caro –16£– y tan solo se decidió a adquirirlo a causa de su extraño título y reparto –Louise Dresser, Jack Pickford y Constance Bennett. Visionó el film y

¹⁶³ “Clarence Brown is one of the great names of American motion pictures –one of the few whose mastery was undiminished by the arrival of sound. Thanks to the widespread fame of his Garbo pictures – *Anna Christie*, *Conquest*, and *Anna Karenina*– Clarence Brown is unlikely to become a neglected master. His *Intruder in the Dust*, a study of racial conflict in the South, is the finest picture ever made on the subject. His *The Yearling* has become a classic.” (Kevin Brownlow, 1968, 137).

¹⁶⁴ “Yet he drew from Valentino what was probably his finest performance in *The Eagle* (1925).” (*ibid.*).

¹⁶⁵ “Apart from their expert skill, the trademark of Clarence Brown pictures has always been their imaginative visual values.” (*ibid.*).

¹⁶⁶ *Ibid.*, 212.

¹⁶⁷ Kevin Brownlow, “The Master Returns”, *The Guardian*, 18 de abril de 2003.

la estupefacción y asombro que le causó no sólo dio lugar al comienzo de una intensa búsqueda tanto del director como del resto de sus películas, sino que Brownlow ha llegado a atribuir a Clarence Brown y a *The Goose Woman* su decisión de abandonar su carrera como cineasta para consagrarse a la de historiador y restaurador de la cinematografía “silente”:

“En cuanto se desvaneció el primer plano, me di cuenta de que estaba viendo algo excepcional. (...) Sólo esta secuencia de apertura me hizo ser consciente de que los que hacían las películas mudas americanas eran bastante más habilidosos y sofisticados que lo que acreditaban los historiadores. No puedes imaginar lo diferente que parecía esta película comparada con la mayoría de estrenos comerciales que yo solía ver a finales de 1950... Sentí que si éste era un ejemplo del desconocido cine mudo americano, dedicaría feliz el resto de mi vida a buscar más de ellos”.¹⁶⁸

Al tiempo que surgían nuevas teorías cinematográficas que excluían por completo a Clarence Brown como objeto de estudio, Brownlow descubrió que el cineasta seguía vivo y hacía tan solo seis años que se había jubilado. Y al poco tiempo localizó otra de sus películas, *Smouldering Fires* (1925), que apareció en una granja de avestruces a las afueras de Johannesburgo, Sudáfrica.¹⁶⁹ Aunque le llevó muchos años ponerse en contacto con Brown, quien en su tranquilo retiro no respondía a sus cartas y se negaba a conceder entrevistas, finalmente consiguió que éste aceptara conocerle al enterarse de forma fehaciente de que Brownlow poseía una copia de *The Goose Woman*. La primera entrevista que le realizó, una parte de la cual apareció después en *The Parade's Gone By...*, tuvo lugar en París en septiembre de 1965. Clarence Brown no quiso que se grabara la conversación, pero Brownlow escondió los micrófonos y, consecuentemente, esta entrevista de *The Parade's Gone By...* es la más extensa de las publicadas, aunque concierne tan solo a su periodo “silente”.

¹⁶⁸ “As the first shot faded in, I realised I was watching something exceptional. (...) This opening sequence alone made me aware that those who made the regular American silent films were far more skilful and sophisticated than historians had given them credit for. You cannot imagine how different this film looked compared with most of the commercial releases I used to watch in the late 1950s... I felt that if this was an example of the unknown American silent film, I would happily devote the rest of my life to looking for more of them” (*ibid.*).

¹⁶⁹ Más información sobre el descubrimiento de *Smouldering Fires* por parte de Brownlow en la Tercera Parte, capítulo II dedicado a la película, apartado «II.2. Historia del film», pp. 1038-1040.

A partir de entonces los encuentros entre ambos se sucedieron, aunque ninguna de las restantes entrevistas ha sido publicada.¹⁷⁰ Brownlow también llevó a cabo reposiciones de muchas de las películas de Brown en el National Film Theatre de Londres, The Theodore Huff Memorial Film Society de Nueva York, y la Cinémathèque Française de París, que provocaron apresuradas tentativas de indagar en su producción. Sin embargo, pasado el furor que causó la inesperada reaparición de sus films, y aunque el camino iniciado por Brownlow fue continuado por otros investigadores, especialmente por William K. Everson, Patrick McGilligan y Scott Eyman, quienes contactaron con Clarence Brown en diversas ocasiones en la década de los 70, ninguna de estas entrevistas se materializó en un trabajo de extensión considerable sobre el director.

Sin duda ha sido Kevin Brownlow quien más ha hecho por restaurar el crédito de Brown como cineasta. A él se deben, como ya dijimos en la Introducción y más hacia delante ampliaremos, las dos únicas retrospectivas europeas sobre su obra: “Clarence Brown” (2003), homenaje del British Film Institute (BFI) en el National Film Theatre de Londres, y “Omaggio a Clarence Brown / Homage to Clarence Brown” (2003), XVII edición de “Il Cinema Ritrovato”, en la Cineteca di Bologna.

De hecho, Brownlow no ha dejado pasar prácticamente ni una sola oportunidad de reivindicar la obra de Brown. Y así, en 1999, por ejemplo, cuando fue entrevistado por John C. Tibbetts a propósito de sus propios films, *It Happened Here* (1966) y *Winstanley* (1975), ambos co-dirigidos con Andrew Mollo, expresó abiertamente que había sido su descubrimiento y admiración de la obra de Clarence Brown lo que le había decantado a cambiar su trayectoria profesional, de director a historiador de cine.¹⁷¹

Conforme a lo expuesto, en 1968 Andrew Sarris publicó *The American Cinema*, elevando a Brown a “Temas para investigación posterior”.¹⁷² Aunque, como con posterioridad señaló Barry Gillam, “... no añadía ninguna delineación significativa del talento de Brown”¹⁷³ ni del porqué de este cambio con respecto a su anterior artículo de 1963 en

¹⁷⁰ Para un recuento detallado de las demás entrevistas inéditas de Kevin Brownlow a Clarence Brown, remitirse al capítulo anterior, «I. Biofilmografía comentada», pp. 5-6, 9.

¹⁷¹ John C. Tibbetts, 2000, 251; Estas declaraciones de Kevin Brownlow se encuentran al inicio de esta Tesis Doctoral.

¹⁷² Andrew Sarris, 1970 (1968), 13, 213.

¹⁷³ “... but did not add any significant delineation of Brown’s talent.” (Barry Gillam, “Clarence Brown”, en: Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage, *op. cit.*, 27).

Film Culture. Aquí Brown quedaba emplazado junto con otros diez directores, entre los que se encontraban Maurice Tourneur y Sidney Franklin, su mentor y el amigo más íntimo que tuvo Brown en la Industria, respectivamente, y nombres tan prominentes como James Cruze, Rex Ingram, Henry King y Victor Sjöström, entre otros. Sarris comenzaba su conciso perfil sobre Brown eliminando de su filmografía, a voluntad, sus dos películas co-realizadas con Tourneur, *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921), films que distinguía en la parte final de su libro, “Cronología Directorial 1915-1967”, como destacados de sus años y donde éstos volvían a constar como dirigidos exclusivamente por Tourneur. Mientras que en su escueta reseña del director se limitaba a decir: “La carrera de Clarence Brown tiene una cierta dulzura en su evolución del expresionismo alemán (*Flesh and the Devil*) al norteamericano gótico (*Intruder in the Dust*)”.¹⁷⁴ Para Sarris, sus mejores películas eran también las más modestas: *Anna Christie* (1930), *Ah, Wilderness!* (1935), *National Velvet* (1944) y *Emma* (1932). Apuntaba, por último, que “Su principal título a la fama fue ser el favorito de Greta Garbo y su director más frecuente...”,¹⁷⁵ aunque creía que ninguno de sus films con Garbo llegó jamás a la altura de *Ninotchka* (*Ninotchka*, 1939), de Ernst Lubitsch, *Camille* (1936), de George Cukor, o *Queen Christina* (*La reina Cristina de Suecia*, 1933), de Rouben Mamoulian.

Por contraposición, Pauline Kael en ese mismo año sacó a la luz *Kiss Kiss Bang Bang*, dedicando extensas y elogiosas páginas tanto a Clarence Brown como a *Intruder in the Dust*. Sobre la película declaró que si hubiera sido producida en Europa “... probablemente sería ampliamente aclamada entre los estudiantes de cine norteamericanos como un trabajo sutil, sensible, neorrealista”.¹⁷⁶ Discernía, sin embargo, que pese haber sido filmada en las mismas condiciones –en exteriores reales de Oxford, Mississippi, ciudad natal de Faulkner, y utilizando a los habitantes del lugar como actores– no recibió la glorificación que merecía, en parte por haber sido estrenada, que no rodada, al final de un ciclo de films sobre el tema del Negro, observación ya registrada por Paul Rotha en su crítica del film en *Public Opinion*.¹⁷⁷ Más tarde, volvía a remarcar: “Si *Intruder in the Dust* hubiera sido dirigida por un joven desconocido podría haber sido calificada de obra maestra. Pero fue dirigida por Clarence Brown, un hombre cuya sensibilidad y gusto han sido menos publicitados que su

¹⁷⁴ Andrew Sarris, 1970 (1968), 214.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ “... it would probably be widely acclaimed among American students of the film as a subtle, sensitive, neorealist work.” (Pauline Kael, 1971 [1968], 353).

¹⁷⁷ Paul Rotha, 1950. Documento en The Clarence Brown Collection.

habilidad para manejar estrellas”.¹⁷⁸ Sobre el resto de su producción, la consideraba desigual cuando decía que algunas de sus más famosas y exitosas películas eran “artísticamente atroces”, pero otras “sorprendentemente buenas”.¹⁷⁹ En cambio, no tenía ninguna duda sobre las interpretaciones, asombrosas, que Brown conseguía de sus actores, y que suponía eran el resultado de su larga experiencia dirigiendo a las grandes damas de la pantalla. Para Kael la de Elizabeth Taylor en *National Velvet* “... es todavía la más excelente actuación de su carrera...”¹⁸⁰ Insistía también en la de Claude Jarman, Jr., en *The Yearling* y en la de Jane Wyman en este mismo film, calificando a esta última de sorprendentemente efectiva. Y regresaba nuevamente a *Intruder in the Dust* para exaltar la personificación de Lucas Beauchamp, realizada por Juano Hernández, y a otros actores secundarios como Porter Hall y Elizabeth Patterson.

En 1968 surgieron también tres textos que reclamaban el reconocimiento de la obra de Brown, aunque sólo reivindicaban dos parcelas de su producción, su época “silente” –*Hollywood in the Twenties*, de David Robinson– y las contribuciones del cineasta en los años 30 y 40 a la Americana –*Hollywood in the Thirties*, de John Baxter, y *Hollywood in the Forties*, de Charles Higham y Joel Greenberg–, quedando la mayoría de sus vehículos al servicio del *star system* en un lugar muy marginal.

En *Hollywood in the Twenties* David Robinson rompía una lanza en favor de Brown al declarar que: “... es realmente un artista de integridad y excelencia más allá de las ideas generalizadas de director 'comercial' que, intensamente, se le han atribuido”.¹⁸¹ Tras lo cual hacía hincapié en su romanticismo y en la espléndida dirección de sus films “silentes”, época que abarcaba su estudio. Opinaba que *The Last of the Mohicans* (1920), aunque estaba magníficamente fotografiada, era algo estática y, en esencia, una película pictórica. Marcaba también un interrogante sobre si debería atribuirse a Brown, al señalar que su responsabilidad sobre partes individuales del film había sido muy discutida.¹⁸² Por el

¹⁷⁸ “Had *Intruder in the Dust* been directed by a young unknown, it might have been called a masterpiece. But it was directed by Clarence Brown, a man whose sensibility and taste have been less publicized than his ability to handle stars.” (Pauline Kael, *op. cit.*, 355).

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ “... is still the finest performance of her career...” (*ibid.*, 356).

¹⁸¹ “... is an artist of integrity and excellence quite beyond ordinary ideas of a 'commercial' director which, supremely, he has always been.” (David Robinson, 1968, 108).

¹⁸² *Ibid.*, 109; Ciertamente, como tendremos oportunidad de estudiar, el grado de participación de Brown en la cinta ha sido objeto de numerosas polémicas. Ver en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)», pp. 420-430.

contrario, mencionaba *The Eagle* (1925) como una de las mejores y más imperecederas de todas las películas protagonizadas por Rudolph Valentino y creía que funcionaba gracias a la perfecta combinación de romanticismo, típico del director, y un ligero humor satírico, que lo suavizaba y modulaba adecuadamente. Lo juzgaba también un film plenamente distintivo de Brown cuya principal marca de dirección –la adecuación del estilo a la historia– dominaría todas las películas posteriores del realizador, hasta las más recientes.¹⁸³ De *The Goose Woman* (1925), como hicieron los críticos contemporáneos en su día, entre ellos Paul Rotha, ensalzaba únicamente su secuencia de apertura. Citaba como sobresaliente *Smouldering Fires* (1925) e indicaba que Brown dirigió a Norma Talmadge en la excelente *Kiki* (1926). Después sentenciaba: “Pero las más admirables películas silentes de Brown fueron las dos que hizo con Garbo: *Flesh and the Devil* (1927) [sic] y *A Woman of Affairs* (1928)”.¹⁸⁴ De la primera destacaba su famosa escena de la comunión, con la que Brown consiguió esquivar la censura. Mientras que de la segunda, para Robinson, la visión romántica de Brown, la actuación de la estrella y la *mise-en-scène* conseguían trascender el material literario en que se basaba, *The Green Hat* (1924), de Michael Arlen. Su estudio sobre el director finalizaba diciendo: “Brown continuó después, en el curso de una prolífica y completamente honorable carrera, para dirigir cinco de las películas sonoras de Garbo, incluyendo *Anna Christie* y *Anna Karenina*”.¹⁸⁵

Mucho más importante fue la atención que le confirió John Baxter en *Hollywood in the Thirties*. Brown aparecía en el texto nada más comenzar, en la introducción que realizaba Baxter sobre el *studio system*, con relación a los directores de fotografía. Para el autor, éstos eran profesionales tan altamente cualificados que, a diferencia de cualquier otro sector o personalidad destacada del equipo técnico –directores artísticos, montadores, diseñadores de vestuario, etc.–, consiguieron dejar su marca en las películas que fotografiaban. No obstante, determinaba: “Es significativo que las películas más importantes fuesen realizadas cuando el director y el cámara establecían un fuerte entendimiento para trabajar juntos hacia un efecto deseado. William Wyler y Gregg Toland, Clarence Brown y William Daniels, el muy molesto dúo de Josef von Sternberg y Lee Garmes; estos equipos produjeron las grandes

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ “But Brown’s most admirable silent films were the two he made with Garbo: *Flesh and the Devil* (1927) [sic] and *A Woman of Affairs* (1928).” (*ibid.*).

¹⁸⁵ “Brown was later, in the course of a prolific and entirely honourable career, to direct five of Garbo’s sound films, including *Anna Christie* and *Anna Karenina*.” (*ibid.*, 110).

aventuras visuales del periodo”.¹⁸⁶ En el segundo capítulo, que concernía a los estudios Metro-Goldwyn-Mayer, Baxter consideraba que hacia finales de 1920 el estudio consiguió hacerse con un equipo de directores contratados que se encontraban entre los mejores de la época “... constituido por hombres complacientes y capaces de especializarse, pero también adaptables a las inusuales ideas de Thalberg. Indudablemente el más inventivo de éstos fue Clarence Brown”.¹⁸⁷ Comenzaba aquí la exposición que realizaba sobre el cineasta, siendo Brown el primer director que era objeto de estudio en la obra, pero, como a continuación veremos, Brown también cerraba el libro en su epílogo final.

En su introducción biográfica sobre el director, Baxter sugería ya hacia qué películas de Brown de la década de 1930 iba a dirigir su atención, cuando decía: “Sus películas de la vida americana, y especialmente sus celebraciones de las virtudes rurales de la nación –*Ah, Wilderness!*, *The Yearling*– están entre las cosas más bellas y verdaderas jamás emplazadas en la pantalla...”¹⁸⁸ Y, aunque efectuaba comentarios amplios de tres de sus films: *Anna Christie* (1930), *A Free Soul* (1931) y *Of Human Hearts* (1938), se centraba, efectivamente, en este último. Sorprendentemente, calificaba a la frecuentemente denostada *Anna Christie* como una de las películas más sobresalientes, a nivel general, de los primeros años de la década, y la distinguía como la mejor de todas las películas de Clarence Brown con Greta Garbo. Y con respecto a *A Free Soul*, atribuía a Brown todo el mérito en la dirección de actores. Su entrada de *Of Human Hearts* era aún más categórica: “A pesar de las cualidades de *Ah, Wilderness!*, sin embargo, la más grande y probablemente más menospreciada película de Brown es una posterior y aún más perspicaz participación dentro de la misma área, la notable *Of Human Hearts* (1938)”.¹⁸⁹ Y, tras efectuar un comentario del film, expresaba sus contundentes opiniones acerca del cineasta:

¹⁸⁶ “It is significant that the greatest films were made when director and cameraman established an understanding strong enough for them to work together towards a desired effect. William Wyler and Gregg Toland, Clarence Brown and William Daniels, the much vexed duo of Josef von Sternberg and Lee Garmes; these teams produced the great visual adventures of the period.” (John Baxter, 1968, 12).

¹⁸⁷ “... made up of men willing and able to specialise but also adaptable to Thalberg’s unusual ideas. Undoubtedly the most inventive of these was Clarence Brown.” (*ibid.*, 17).

¹⁸⁸ “His films of American life, and especially his celebrations of the nation’s rural virtues –*Ah, Wilderness!*, *The Yearling*– are among the most beautiful and true things ever put on film...” (*ibid.*).

¹⁸⁹ “Despite the qualities of *Ah, Wilderness!*, however, Brown’s greatest and probably most under-rated film is a later and even more perceptive entry into the same area, the remarkable *Of Human Hearts* (1938).” (*ibid.*, 19-20).

“Brown fue la encarnación de los valores de la América rural del siglo XIX. Sus películas reflejan una reacción apasionada, pero siempre controlada, ante los lugares y las gentes; el recelo y la previsión que han hecho de él hoy un hombre rico se muestran en su trabajo. Como Whitman, ha oído cantar a América, pero prefiere no cantar con ella”.¹⁹⁰

Pero las referencias a Clarence Brown impregnaban por completo *Hollywood in the Thirties*. Baxter, por ejemplo, juzgaba mucho más acabadas y estimulantes las creaciones de Clarence Brown, Michael Curtiz o Mervyn LeRoy, frente a las de los mucho más reputados King Vidor, William Wyler, John Ford y George Cukor. De estos últimos, manifiestaba: “A los cuatro les faltó la visión social aplastante de sus contemporáneos más individuales... Todos podrían haber sido grandes sólo con que hubieran permanecido tan implacables como los fuertemente controlados Curtiz, Brown y LeRoy”.¹⁹¹ Como decíamos, además, Brown cerraba la parte final del volumen:

“A la tormentosa década de 1929 a 1939 le debemos todo lo que es bueno del cine americano y mucho de lo que es grande en las películas en general. Los estudios, las estrellas, las formas precisas de esto, la más flexible de todas las artes, se deben directamente al trabajo de hombres como Brown y Curtiz, Goldwyn y Thalberg durante el periodo que cubre este libro”.¹⁹²

Como prueban estos extractos, la admiración de John Baxter por el cine de Clarence Brown alcanzó niveles difíciles de hallar en ningún otro historiador. Consideraciones similares e igualmente elogiosas sobre su producción pueden encontrarse también en otras de sus obras, como *Sixty years of Hollywood* (1973), que

¹⁹⁰ “Brown was the embodiment of canny 19th century rural America. His films reflect a passionate but controlled response to people and places; the suspicion and foresight which have made him today a rich man show themselves in his work. Like Whitman, he hears America singing; but he does not choose to sing himself.” (*ibid.*, 20-21).

¹⁹¹ “All four lacked the sweeping social vision of their more individual contemporaries... All might have been great if only they had remained as ruthless as the tightly controlled Curtiz, Brown, and LeRoy.” (*ibid.*, 123).

¹⁹² “To the stormy decade from 1929 to 1939 we owe all that is good in American cinema and much that is great in film at large. The studios, the stars, the very form of this, the most flexible of all the arts, is owed directly to the work of men like Brown and Curtiz, Goldwyn and Thalberg during the period covered by this book.” (*ibid.*, 153).

abarcaban un periodo mucho más dilatado del cine norteamericano, desde 1908 a 1971. Aquí Baxter realizaba comentarios de *Flesh and the Devil* y *The Yearling* y definía a Brown como: “El más reflexivo de los directores americanos, cuyas películas están creadas con una percepción de ensayista para el equilibrio...”¹⁹³

Charles Higham y Joel Greenberg en *Hollywood in the Forties* subrayaban la importancia de *Intruder in the Dust* (1949) dentro de las películas que trataron temas antirracistas y sobre el ciclo del Negro en los preludios de la década de 1950. Para los autores “Ésta es una de las últimas y mejores películas de Clarence Brown, recordando a sus obras maestras de la década de 1930, *Ah, Wilderness!* y *Of Human Hearts* en su descripción de la vida en la pequeña ciudad. Pero mientras aquellas películas eran afectuosas, *Intruder* es áspera y amarga...”¹⁹⁴ De las restantes películas de Brown de la década, recibían sucintas referencias únicamente: *Edison*, *The Man* (1940), *The White Cliffs of Dover* (1944), *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (1946).

Dos años más tarde, en 1970, Charles Higham publicó *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, compilación de entrevistas a algunos de los directores de fotografía más relevantes de Hollywood. El volumen, si bien no trataba al director como tema, le incluía indirectamente de modo muy significativo. En la introducción, Higham, tal y como ya apuntaron Kevin Brownlow y John Baxter, citaba a Brown como uno de los escasos directores del cine norteamericano que tuvieron un completo dominio y conocimiento de la iluminación:

“Sólo Hitchcock usando la iluminación para propósitos psicológicos específicos, Welles, creando su propio mundo de imaginación extraño y barroco a través de imágenes de clave tonal baja, Rex Ingram, Clarence Brown, Frankenheimer y Mamoulian entre las figuras importantes han manejado completamente los secretos de la iluminación cinematográfica”.¹⁹⁵

¹⁹³ “The most thoughtful of American directors, whose films are created with an essayist’s feel for balance...” (John Baxter, 1973, 68).

¹⁹⁴ “This is one of Clarence Brown’s last and best films, recalling his masterpieces of the 1930’s, *Ah, Wilderness!* and *Of Human Hearts* in its depiction of small-town life. But while those films were affectionate, *Intruder* is harsh and bitter...” (Charles Higham y Joel Greenberg, 1968, 79).

¹⁹⁵ “Only Hitchcock, using light for specific psychological purposes, Welles, creating his own bizarre and baroque world of the imagination through low-key images, Rex Ingram, Clarence Brown, Frankenheimer y Mamoulian among the major figures have fully mastered the secrets of film light.” (Charles Higham, 1986 [1970], 7).

Higham hablaba con absoluta autoridad, ya que el libro contenía entrevistas a William Daniels y Arthur Miller. La entrevista de este último, director de fotografía de Twentieth Century-Fox que trabajó con Brown en *The Rains Came* (1939), encerraba revelaciones muy interesantes.¹⁹⁶ Pero era la entrevista a William Daniels la que transcendía, pues antes de su publicación todavía eran muchos los que se resistían a reconocer la calidad visual de la obra de Brown y, ante la evidencia de películas como *Flesh and the Devil* (1926) y *A Woman of Affairs* (1928), atribuían la excelencia fotográfica de estos films únicamente al trabajo de Daniels, restando por completo mérito a Brown. Aquí, William Daniels, con suma honradez, se desmarcaba de buena parte de las innovaciones plásticas de estos films, que con tanta frecuencia se había pensado le pertenecían, y atribuía a Brown muchos de los efectos visuales, compositivos y de iluminación de films tales como *Flesh and the Devil*.¹⁹⁷ *Hollywood Cameramen: Sources of Light* se constituye, por ello, como una fuente documental de suma importancia en el reestablecimiento de la valía de Brown, pero también en aquello que atañe a su autoridad sobre aspectos concretos de la realización. Con posterioridad a la aparición de la obra, continuaron existiendo textos donde se negaba la potestad de Brown sobre aspectos tales como la iluminación de sus películas, pero éstos, como mínimo, evidencian una absoluta falta de documentación sobre el tema.

Al año siguiente un estudio por Patrick Brion, “Clarence Brown: un grand cinéaste intimiste”, apareció en *Cinéastes*, “Dossiers du Cinéma”. “Él no es un autor, en el sentido europeo de la palabra. No se encuentran en él mensajes... pero a lo largo de una carrera de una cincuentena de películas, se reveló como un realizador auténtico”,¹⁹⁸ ésta era su presentación del director. Para Brion, Brown era un realizador mucho menos personal que tantos otros, a menudo e intencionadamente modesto ante los temas que trataba, pero aun así capaz de aportar a sus films legítimo talento y sensibilidad. De sus películas, decía, al menos quince podían ser llamadas con total seguridad obras maestras, mientras que las restantes eran notables éxitos artísticos. Sostenía que Brown era “... auténticamente un

¹⁹⁶ Para tener acceso a algunas de las manifestaciones de Arthur Miller sobre los requerimientos de Brown en *The Rains Came*, véase en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», pp. 461-463.

¹⁹⁷ Algunas de las declaraciones de William Daniels a propósito de las ideas visuales de Clarence Brown para *Flesh and the Devil* se hallan recogidas en la Tercera Parte, cap. I, apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», p. 917.

¹⁹⁸ “Il n’est pas un auteur, au sens européen du mot... mais au fil d’une carrière d’une cinquantaine de films, il s’est révélé un réalisateur authentique.” (Patrick Brion, 1979 [1971], 118).

metteur en scène por la forma en que recrea una atmósfera, hace comprender las reacciones de dos seres, esboza sentimientos...”¹⁹⁹ especialmente en aquellas secuencias en las que nada se clarificaba en el diálogo. “Como Paul Fejos y Frank Borzage, Clarence Brown es un gran cineasta intimista”²⁰⁰ aseveraba, observando que precisamente a él se debían grandes retazos, visiones de la América rural, ésa otra parte de la vida americana de las gentes sencillas tan desconocida para los europeos y que con tanta frecuencia el cine de Hollywood había dejado de lado. “La gran habilidad de Clarence Brown es la de acertar en todos los temas...”²⁰¹ decía, tras lo cual exponía varios ejemplos de su filmografía muy alejados temática y cronológicamente entre sí. Distinguía *The Yearling* (1946) como una obra maestra del cine familiar, llena de sensibilidad; calificaba *The Trail of '98* (1928) de fabuloso relato épico que recordaba los más bellos momentos del cine de Raoul Walsh, etc. Excelente en el drama, le creía igual de cómodo y eficaz en la comedia. Este muy elogioso ensayo de Patrick Brion, para quien Brown anticipaba constantemente el cine norteamericano de las siguientes décadas –*Picnic* (*Picnic*, 1955), de Joshua Logan, *Home from the Hill* (*Con él llegó el escándalo*, 1960), de Vincente Minnelli, *Splendor in the Grass* (*Esplendor en la hierba*, 1961), de Elia Kazan–, presentaba como principal facultad el conocimiento veraz de una enorme porción de las películas de su filmografía. El autor no se dejaba influir por comentarios preexistentes y basaba sus opiniones en la experiencia directa del visionado de los films, entendiendo, por ejemplo, elocuentes plasmaciones visuales en películas que habían sido continuamente despreciadas, como *Inspiration* (1931), o generalmente ignoradas, *Song of Love* (1947). Brion finalizaba diciendo que la película más bella de Clarence Brown era, sin lugar a dudas, *Flesh and the Devil* (1926). No conocía la anterior entrevista a William Daniels, contenida en *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, y, pese a ello, sorprendía cuando dudaba seriamente de que todos los hallazgos visuales de la cinta debieran atribuirse al director de fotografía, como había venido haciéndose hasta la fecha. Y como prueba de los conocimientos de iluminación del director, que le acreditarían como el creador del film, adjuntaba seguidamente, para los todavía escépticos sobre su talento, declaraciones de Brown que revelaban sus inquietudes artísticas y su enorme preocupación estética.

¹⁹⁹ “...authentiquement un *metteur en scène* par la manière dont il recrée une atmosphère, fait comprendre les réactions de deux êtres, ébauche des sentiments...” (*ibid.*).

²⁰⁰ “Comme Paul Fejos et Frank Borzage, Clarence Brown est un grand cineaste intimiste.” (*ibid.*, 119).

²⁰¹ “La grande habilité de Clarence Brown est de réussir tous les sujets...” (*ibid.*).

Manifestaciones que eran extraídas de *The Parade's Gone By...*, obra que suponemos debió conducir al autor hacia sus reflexiones sobre *Flesh and the Devil*.

El 2 de julio de 1972 apareció la primera de las dos entrevistas que Harry Haun, el editor y crítico de cine de *The Nashville Tennessean Sunday Magazine*, efectuó al director: “The UT grad who engineered dreams”. Aunque de modo inconsciente, sin duda, Haun lanzaba multitud de pareceres que desmerecían enormemente la valía de Brown. En esta entrevista inaugural, sin ir más lejos, comenzaba por definirle como “... uno de los más creativos y aclamados artesanos del medio”.²⁰² Y aunque el texto desarrollaba toda la producción de Brown, Haun prácticamente sólo consideraba merecedoras de interés las aportaciones del cineasta a la Americana: “Si puede hacerse una generalización sobre esa rica y variada carrera, es que los mejores esfuerzos de Brown... eran celebraciones sencillas de la vida familiar bendecidas y abillantadas por su afecto permanente por esa escena hogareña”.²⁰³ De modo que, en orden cronológico, cuando llegaba a *The Human Comedy* no dudaba en estimarla el auténtico renacimiento de su carrera, como si toda la producción habida en el intervalo desde la época “silente” careciera por completo de validez.

El punto de vista de Haun, muy influenciado por los prejuicios de su época, resulta todavía más palpable en el texto derivado de su segundo encuentro con el director. Publicado el 14 de octubre de 1973 en *Los Angeles Times*, su título, de hecho, acuñaba por primera vez la designación poco halagadora de *company man*: “MGM’s Brown: 60 Years the Company Man”. “¿Debe mirársele como un 'company man'?”²⁰⁴ preguntaba Haun al lector, y él mismo respondía: “Eso es precisamente lo que Brown era. Es también una razón por la que él es uno de los directores más groseramente olvidados”.²⁰⁵ Señalaba que Brown comenzó como director de mujeres, tutelando primero a Pauline Frederick, después a Louise Dresser y finalmente a Greta Garbo más veces que cualquier otro director. Pero añadía que también dirigió a Clark Gable en más ocasiones que ningún otro, tenía en su haber películas de acción, como *Night Flight*; y luego estaban sus

²⁰² “... one of the medium’s most creative and acclaimed craftsmen.” (Harry Haun, 1972, 5. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁰³ “If a generalization can be made about that rich and varied career, it is that Brown’s best efforts... were folksy celebrations of family life, blessed and brightened by his abiding affection for that fireside scene.” (*ibid.*).

²⁰⁴ “Read like a company man?” (Harry Haun, 1973, Q26).

²⁰⁵ “That’s precisely what Brown was. It’s also a reason he’s one of the most grossly neglected of filmmakers.” (*ibid.*).

películas con niños. De acuerdo con Haun, era esta versatilidad y ausencia de repetición la que había conducido a la desatención de su obra por parte de los autoristas, quienes se hallaban en un callejón sin salida al pretender encontrar una sola unidad temática en el corpus filmico de Brown. Más tarde, acertadamente, matizaba: “Cuando el día del Director como Superestrella finalmente amaneció, él llevaba mucho tiempo retirado”.²⁰⁶ Ésta es una explicación más determinante, que compartimos y ya desarrollamos en la Introducción, pues en esa época Brown no sólo había abandonado su profesión, sino que 1953 a 1963 se negó tajantemente a conceder entrevistas. A continuación, Haun asumía la unidad temática en los argumentos como el único enfoque a través del cual la obra de Brown era susceptible de ser estudiada y, en consecuencia, otorgaba una primacía absoluta a sus películas de Americana por encima de cualquier otra área de su filmografía. Por último, vaticinaba: “Si alguna vez le llega un redescubrimiento crítico probablemente vendrá de parte de los estudiantes especializados en lugar de historiadores cinematográficos profesionales”.²⁰⁷

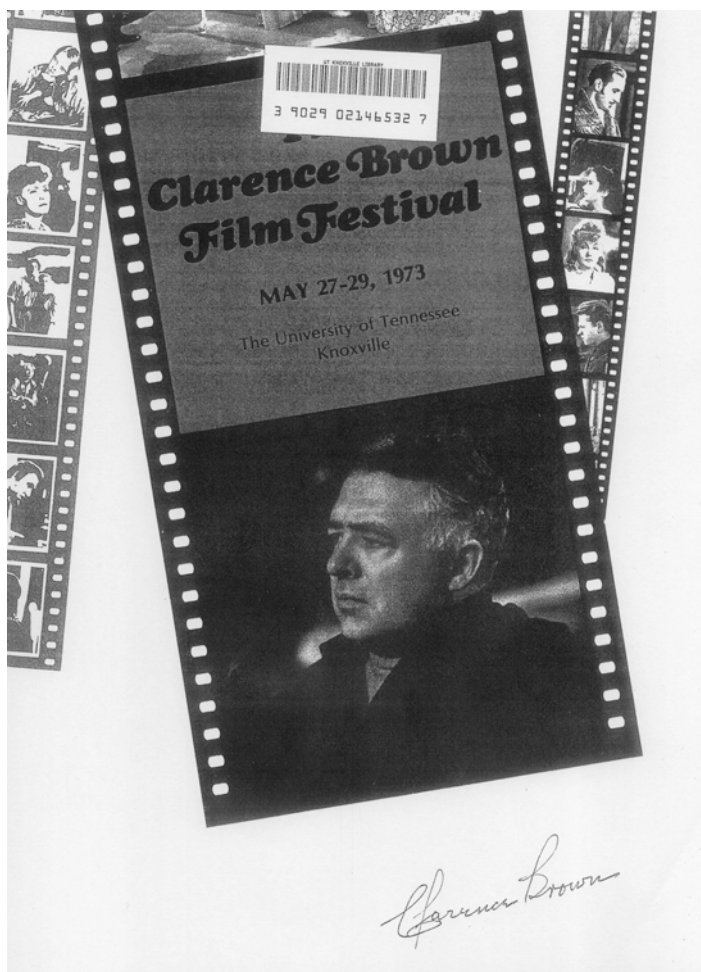
Con motivo de “The Clarence Brown Film Festival”, en The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, del 27 al 29 de mayo de 1973, se procedió a la publicación de un dossier: “Clarence Brown Film Festival: Festival Notes” (*ver il. n. 4 en p. sig.*), en el que el director era presentado como sigue: “Clarence Brown, alumno y patrocinador activo de The University of Tennessee, Knoxville, es una figura importante en la historia del cine americano. Es siempre nombrado en historias y recuerdos entre los directores 'soberbios' y 'destacados’”.²⁰⁸ Seguidamente, este mismo escrito expresaba la razón que consideraba capital del abandono de Brown a manos de la crítica y la historiografía: “Sin embargo, a causa de su modestia personal y su negativa a permitir una explotación personal de su carrera, el amplio abanico de su contribución al arte cinematográfico nunca ha sido completamente explorado en publicaciones. Como resultado, es clasificado a veces como un 'tema para investigación posterior' (Andrew Sarris, *The American Cinema*) o incluso como 'un director desconocido' (Films Incorporated, *Rediscovering the American Cinema*)”.²⁰⁹

²⁰⁶ “When the day of the Director as Superstar finally dawned, he had long since retired.” (*ibid.*).

²⁰⁷ “Should Brown ever come into a critical rediscovery, it will probably be the doings of dedicated students instead of professional film historians.” (*ibid.*).

²⁰⁸ “Clarence Brown, an alumnus and active patron of The University of Tennessee, Knoxville, is a major figure in the history of the American cinema. In histories and memoirs he is always listed among the 'superb' and 'outstanding' directors.” (Ralph Allen [ed.], 1973, 1. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁰⁹ “Because of his personal modesty and unwillingness to allow commercial exploitation of his career, however, the wide range of his contribution to motion picture art has never been fully explored in print.



4. Dossier de “The Clarence Brown Film Festival” en The University of Tennessee, del 27 al 29 de mayo de 1973. Documento en The Clarence Brown Collection.

El certamen, que supuso también la donación del director a The University of Tennessee de su colección cinematográfica particular de toda una vida –guiones, fotografías, correspondencia, revistas, documentos personales, premios, placas conmemorativas, etc.–, tuvo como consecuencia inmediata la redacción de una Tesina no divulgada: *A study of American critical reaction to the film career of Clarence Brown*, por Deborah L. Oliver.²¹⁰ Éste es el único monográfico de considerable extensión que ha sido dedicado a Brown en exclusiva, aunque, como ya dijimos en la Introducción, no

constituía un análisis de sus películas, sino un estudio de la reacción de la crítica norteamericana hacia su producción.²¹¹ Consistía en una recopilación de referencias de

As a result, he is sometimes classified as a 'subject for further research' (Andrew Sarris, *The American Cinema*) or even as 'an _unknown_ director' (Films Incorporated, *Rediscovering the American Cinema*).” (*ibid.*).

²¹⁰ Deborah L. Oliver, *op. cit.*, 126 pp. Material proporcionado por The Clarence Brown Collection; Por otro lado, conviene señalar que Harry Haun, en su anterior artículo de *Los Angeles Times*, hacía mención a la donación del director de sus recuerdos cinematográficos a la universidad, añadiendo que el obsequio era un auténtico estímulo para el joven departamento de cinematografía, que ya había producido una Tesis de Máster sobre Brown –la de Deborah L. Oliver–, conseguido otra en funcionamiento y se esperaba produjera seis más en los siguientes dos años (Harry Haun, 1973, Q26). Nuestra investigación, sin embargo, ha confirmado que ninguno de estos proyectos llegó a consumarse.

²¹¹ Esta Memoria final de Máster en cierto modo se correspondería con el presente capítulo de esta Tesis Doctoral. Sin embargo, el enfoque de la autora nada tiene que ver con el nuestro. Mientras aquí

periódicos y revistas donde, lamentablemente, la voz de la autora aparecía encubierta a lo largo de todo el trabajo, dejándose ver tan solo en el capítulo final dedicado a las conclusiones. En esta parte Oliver razonaba que los comentarios generales sobre Clarence Brown y su carrera demostraban que el director era más distinguido y recordado por el consistente éxito financiero de sus películas y por su capacidad para trabajar con actores y actrices, especialmente con Greta Garbo, que por sus habilidades individuales como director. Aseveración que, de hecho, se mantiene hasta el momento actual. No obstante, distinguía, los críticos ensalzaron con frecuencia la fotografía y la iluminación, sobre todo de sus films “silentes”, y su práctica precursora de filmar exteriores naturales en películas como *Ah, Wilderness!* (1935) e *Intruder in the Dust* (1949). Finalmente, aportando su propio punto de vista, establecía que Brown fracasó en todos sus intentos de llevar obras de teatro a la pantalla, excepto en el caso de *Ah, Wilderness!*, de Eugene O’Neill, siendo mucho más hábil en la adaptación de novelas. Afirmaba que “Brown siempre será recordado como uno de los más grandes sentimentales de la industria cinematográfica. Expresó exitosamente su sentimentalismo tanto en temas románticos como en la Americana. (...) Otro talento que destaca especialmente es la excelente sensibilidad de Brown para capturar las emociones de los niños”.²¹² Y es que, como la mayoría, la autora priorizaba las películas “silentes” de Brown y sus films de Americana frente a los realizados para con el *star system*. De estos últimos exponía simplemente, sin especificar ni justificar, que tenían guiones pobres y que contribuyeron al desprestigio de Brown: “Son también fácilmente accesibles mientras que películas como 'The Goose Woman' (1925), 'Smouldering Fires' (1925), 'The Trail of '98' (1928) y otros films iniciales sobresalientes son difíciles de localizar y adquirir”.²¹³ En consecuencia, consideraba que uno de los mayores logros de la

pretendemos obtener una valoración global de cómo fue vista la obra de Clarence Brown y él como cineasta a lo largo de su trayectoria y con posterioridad a ella, algo que hacemos situando los textos en orden cronológico, Oliver articulaba su estudio a partir del examen pormenorizado de las reseñas específicas de los films, con vistas a determinar cómo consideró la crítica aspectos concretos tales como la fotografía, efectos especiales, rótulos, tempo, movimientos de cámara, dirección de actores, etc.

²¹² “Brown will always be remembered as one of the movie industry’s greatest sentimentalists. He successfully expressed his sentimentality in romantic as well as Americana themes. (...) Another talent that particularly stands out is Brown’s rare sensitivity in capturing the emotions of children.” (Deborah L. Oliver, *op. cit.*, 102. Documento en The Clarence Brown Collection).

²¹³ “They are also easily accessible while such films as 'The Goose Woman' (1925), 'Smouldering Fires' (1925), 'The Trail of '98' (1928), and other early, outstanding pictures are difficult to locate and acquire.” (*ibid.*, 103).

cinematografía de Brown era *Intruder in the Dust*: “La sutileza con la que presentó la condena del odio racial establece un exitoso ejemplo y se aparta de los torpes 'sermones' de las películas previas que trataban sobre los problemas del Negro”.²¹⁴ En último lugar, expresaba que debería realizarse una instrucción más dilatada para evaluar correctamente la carrera de Brown, ya que si algo puso de manifiesto “The Clarence Brown Film Festival” fueron las visiones muy incompletas que especialistas de cine y analíticos proporcionaron sobre el director. Y, contradiciendo enormemente las premisas de las cuales partía su disertación, sorprendentemente dictaminaba: “Consecuentemente, debería confiarse un mayor estudio sobre las películas en sí mismas antes que sobre los escritos de las películas”.²¹⁵



5. Clarence Brown con Greta Garbo y John Gilbert ocupando la portada de *Films in Review*, diciembre 1973.

También como resultado de “The Clarence Brown Film Festival” a finales de año William K. Everson escribió un artículo retrospectivo sobre el director: “Clarence Brown: A survey of his work”, en *Films in Review*, diciembre de 1973, el cual llevó a Clarence Brown a ocupar la portada de la mencionada publicación, algo que, al menos que sepamos, no ocurría desde mediados de la década de 1920 (ver *il. n. 5*). Everson comenzaba exponiendo algunas de las razones de la carencia de apreciación registrada hacia su trabajo. La principal, para el historiador, procedía de una catalogación inicial errónea,

²¹⁴ “The subtlety with which he presented the condemnation of racial hatred set a successful example and broke away from the heavy-handed 'preaching' that had been found in previous films dealing with Negro problems.” (*ibid.*).

²¹⁵ “Consequently, further study should rely on the films themselves rather than on writings about the films.” (*ibid.*, 104).

causante de todo el abandono posterior; según Everson, los directores verdaderamente subestimados u olvidados, aún albergaban la oportunidad de ser descubiertos y convertirse en célebres aunque tardíamente, como les había ocurrido a tantos otros, pero el caso de Clarence Brown era bien distinto, pues desde el primer momento se le reconoció como un eficaz artesano y esto se creyó de modo tan irrefutable que su arte rara vez volvió a ser discutido:

“Tal es con certeza el caso de Clarence Brown, uno de los mejores directores de Hollywood, que después de más de treinta años de películas constantemente de alta calidad y normalmente de éxito comercial (casi 50 de ellas) se encuentra anotado en el actual catálogo del principal distribuidor americano de 16mm como 'un director desconocido' presumiblemente digno de reevaluación”.²¹⁶

Otro de los motivos que proporcionaba era su vinculación con el *star system* y los grandes presupuestos de MGM; si al estilo discreto y engañosamente sencillo del director se añadía que estos films estaban absolutamente impregnados de *production values* y estrellas –Garbo, Gable, Gilbert, Crawford, etc.–, esto explicaba que el mérito del director y sus aportaciones quedasen totalmente encubiertas. El historiador creía que el talento de Brown era, por el contrario, mucho más perceptible en sus películas “silentes” de Universal, de modesto presupuesto, pues la apariencia poco ostentosa de estos films no desviaba la atención hacia las estrellas o los decorados y en ellos podía apreciarse la calidad de Brown en la composición de los encuadres y otros recursos puramente visuales, siendo ésta una aserción que compartimos. Everson conectaba entonces con la tercera de las razones que aportaba: “Brown, lamentablemente, es quizás (y sin ser consciente de ello) su propio peor enemigo en el retraso de apreciación de estos primeros trabajos”.²¹⁷ Su exagerado perfeccionismo, explicaba, le había llevado a prohibir la exhibición de estos films en los festivales u homenajes que intentaban redescubrirle. La negativa de Brown a permitir la proyección de estas películas era múltiple. Por un lado,

²¹⁶ “Such is certainly the case with Clarence Brown, one of Hollywood’s finest directors, who after more than thirty years of consistently high quality and usually commercially successful films (nearly 50 of them) finds himself listed in the current catalogue of America’s foremost 16mm distributor as 'an unknown director' presumably worthy of reappraisal.” (William K. Everson, 1973, 577).

²¹⁷ “Brown, alas, is perhaps (and unwittingly) his own worst enemy in delaying appreciation of these earlier works.” (*ibid.*, 579).

estas primeras producciones sólo se conservaban en copias de 16 mm. y, en opinión del director, desmerecían su trabajo. En segundo lugar, aunque no se avergonzaba de ellas, las consideraba un mero trampolín o entrenamiento previo a las verdaderamente importantes: las realizadas con Joseph M. Schenck y en Metro-Goldwyn-Mayer, con todas las facilidades técnicas, cualificado personal y holgados presupuestos del estudio. Sin embargo, para Everson, “... irónicamente las películas más flojas de Brown y sus errores se encuentran casi todos en sus películas de MGM hechas a la altura de la opulencia del estudio, cuando Brown tenía máxima disponibilidad de estrellas, Technicolor y otras caras ventajas”.²¹⁸ En este caso, nos distanciamos por completo de esta opinión.

En este mismo artículo, Everson juzgaba que Brown era uno de los pocos directores norteamericanos que nunca abandonó completamente el estilo narrativo de las películas “mudas”. Y, con respecto a su etapa “sonora”, consignaba que films como *Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Yealing* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949) le situaban a la cabeza en el campo de la Americana, probablemente el segundo director en importancia en su tratamiento tras Henry King. Tras comentar extensamente todos los acontecimientos relativos a “The Clarence Brown Film Festival”, expresaba:

“... mientras la U. de T. claramente tiene intereses en Brown personalmente, como uno de sus más distinguidos alumnos, la atención también está siendo dirigida a otras universidades. Las clases de David Bradley en UCLA en California, mis propias clases en NTU, y las de Kevin Brownlow en Londres, están entre varias de las que están utilizando las películas de Brown con regularidad, no sólo porque Brown merece un mayor reconocimiento, sino lo que es más importante porque sus películas son todavía un modelo desde el cual los nuevos estudiantes de cine pueden aprender mucho provechosamente”.²¹⁹

²¹⁸ “... ironically, Brown’s weaker films and his mistakes are almost all to be found in his MGM films made at the height of the studio’s affluence, when Brown had maximum call on stars, Technicolor and other expensive assets.” (*ibid.*, 580).

²¹⁹ “... while U of T clearly has a stake in Brown personally, as one of their most distinguished alumni, attention is being directed to Brown’s work at other universities too. David Bradley’s classes at UCLA in California, my own classes at NYU, and Kevin Brownlow’s in London, are among several that are using Brown’s films regularly, not *just* because Brown deserves greater recognition, but more importantly because his films are still a model from which new film students can profitably learn much.” (*ibid.*, 588-589).

William K. Everson ha dedicado también una especial atención a Brown en otras de sus obras. En su importante libro sobre la historia del cine “mudo” norteamericano, *American Silent Film* (1978), el director ocupaba un lugar preponderante. Menciones más o menos extensas de muchas de sus películas –*The Last of the Mohicans* (1920), *The Eagle* (1925) y *Flesh and the Devil* (1926)– pueden encontrarse por todo el manual, aunque el historiador manifestaba un mayor y ostensible interés por los films de Brown en Universal: *The Goose Woman* (1925) y, en especial, *Smouldering Fires* (1925), siendo su insistencia en esta última lo que le diferencia de otros historiadores, pues siempre se ha tendido a otorgar supremacía a la primera frente a la segunda. Una inclinación hacia las películas de Brown en Universal Pictures que, en realidad, ya estaba presente en su anterior artículo de 1973 de *Films in Review*. A este respecto, en *American Silent Film* le situaba como uno de los directores más importantes e imaginativos del estudio hacia la medianía de la década de 1920, considerando que sus films se alzaban muy por encima de los estándares que entonces solía sacar a la luz la productora.²²⁰ Describía a Brown como “... un director de extremo gusto y sensibilidad...”,²²¹ que, sin embargo, siempre había sido “... poco considerado como director debido a que su estilo era discreto, y porque sus películas tendían a ser elaborados vehículos de estrellas (Garbo, Valentino, Gable, Crawford), él se dio por descontado, respetado por su fiabilidad, pero su estilo personal único, con demasiada frecuencia no fue reconocido”.²²²

Notas similares sobre Brown pueden encontrarse también en otro trabajo de Everson, *Love in the Film* (1979), cuando expresaba:

“Durante años Brown fue valorado como un director altamente competente pero quizás no como un director particularmente innovador. Ésta fue una reacción comprensible, ya que no sólo evitó deliberadamente mostrar la técnica, sino que además prácticamente todas sus películas desde finales de los años 20 hasta mediados de los años 50 fueron brillantes vehículos para el lucimiento de las estrellas más importantes de MGM...”²²³

²²⁰ William K. Everson, 1978, 13.

²²¹ “... a director of extreme taste and sensitivity...” (*ibid.*, 331).

²²² “... under-rated as a director because his style was unobtrusive, and because his films tended to be elaborate star vehicles (Garbo, Valentino, Gable, Crawford), he was taken for granted, respected for his reliability, but his unique personal style was too often unrecognised.” (*ibid.*).

²²³ “For years Brown was taken for granted as a highly competent but perhaps not particularly innovative director. This was an understandable reaction, since not only did he deliberately avoid showy technique,

Lo más interesante de la inserción de Brown en esta última obra estriba en la naturaleza de la misma, pues comprende desde la era “silente” hasta 1977, incluyendo películas de diversas nacionalidades y grandes exponentes del cine romántico –*Seventh Heaven* (*El séptimo cielo*, 1927), de Frank Borzage, *Love Affair* (*Tu y yo*, 1939), de Leo McCarey, *A Place in the Sun* (*Un lugar en el sol*, 1951), de George Stevens, etc. Y Everson no sólo incluía el estudio específico de dos films de Clarence Brown, de entre un total no muy cuantioso de cincuenta títulos, sino que escogió, intencionadamente suponemos, obras poco conocidas o injustamente menospreciadas: *Smouldering Fires y Wife vs. Secretary* (1936) respectivamente. Esta última, de hecho, ha sido absolutamente rechazada incluso por algunos de los más inquebrantables defensores de la cinematografía del director, siendo con frecuencia señalada como el ejemplo paradigmático del descenso de la calidad de su producción al servicio de los vehículos estelares de Metro-Goldwyn-Mayer.

La siguiente entrada de Brown en un diccionario de cine muy divulgado, *A Biographical Dictionary of the Cinema*, de David Thomson, cuya primera edición data de 1975, nos da una idea muy clara de cómo se encontraba la situación crítica sobre el director hacia mediados de los años 70. Y es que, a la par que habían comenzado a surgir los primeros artículos o capítulos en libros que mostraban interés hacia su legado, intentando revalorizarlo, este tipo de diccionarios o historias del cine de carácter general seguían relegándole en importancia. La delineación realizada por Thomson no sólo posee numerosas erratas, sino que se halla provista de todos los tópicos con relación a Clarence Brown que seguidamente podrán encontrarse en este tipo de obras no especializadas, que, por otro lado, son las más difundidas y las que más han contribuido a configurar la opinión mayoritaria sobre el realizador. Algunos de estos clichés consisten en describirle como un director “estilista” o “pictorialista”, tan solo destacable por los efectos conseguidos en la representación de determinadas atmósferas; “Director favorito de Greta Garbo”; “Director de mujeres” o experto en manejar a las actrices de MGM. A colación de esto último, señalaba Thomson que Brown dirigió en cinco [*sic*] ocasiones a Crawford y que mucho más importante fue su dirección de Garbo. Ahora bien, para el autor ni las películas de Brown con Garbo ni las que hizo con Crawford podían contarse entre las mejores de ambas actrices. Y proseguía diciendo: “Brown tuvo

but also virtually all of his films in the late 20s and on through to the mid-50s were glossy MGM showcases for their biggest stars...” (William K. Everson, 1979, 40).

un gusto distinguido y reflexivo, inclinado a persistir con los ricos efectos visuales adquiridos en el cine silente. Fue mejor con las atmósferas, y menos seguro con los diálogos”.²²⁴ Y como prueba estos logros y fallos señalaba *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949), a las que llamaba “... trabajos conmovedores, incluso aunque estén pasados de moda y sean muy lentos”,²²⁵ e *Idiot’s Delight* (1939), a la que calificaba de enredo de palabrería. Finalmente, Thomson introducía otro de los tópicos que más persistirían en el futuro: el de la constante comparación del director con George Cukor. Y decía: “Cualquier intento de elevar el estatus de Brown fracasará a mitad camino por una comparación con George Cukor”.²²⁶ Por lo tanto, proponía: “Es más útil verle como un pictorialista que continuó para atravesar el sonoro sin alterar considerablemente su estilo”.²²⁷ A modo de conclusión, condensaba su reseña razonando que su cine fue, en esencia, convencional, tranquilo y falto de humor, pues sugería que Brown nunca supo trascender los materiales literarios en que se basaban sus películas. Y para terminar apuntaba que Brown, esencialmente, trabajó con Louise Dresser, Greta Garbo, una joven Elizabeth Taylor y animales.

Al respecto de la asimilación realizada por David Thomson del director con George Cukor, creemos oportuno realizar un inciso para aportar algunas señalizaciones, ya que, desde entonces, ésta ha sido enormemente repetida y reproducida, manteniéndose incluso hasta la actualidad. Y es que, en realidad, no pueden haber directores más alejados y que tengan menos que ver entre sí, estilísticamente hablando, que Clarence Brown y George Cukor. Las similitudes entre ambos son coyunturales y muy claras. Únicamente tuvieron en común haber sido considerados en algún momento de sus carreras “directores de mujeres” y haber trabajado en MGM.²²⁸ Por lo demás, todo son diferencias entre ellos. Y aun a sabiendas de que las comparaciones son siempre odiosas, expondremos, sin embargo, algunas de las más obvias para demostrar, de entrada, lo absurdo de equipararles. La principal diferencia reside en su llegada al

²²⁴ “Brown had a gentle, reflective taste, inclined to persist with lush visual effects learned in the silent cinema. He was at his best with atmosphere, and least assured with dialogue.” (David Thomson, 1975, 67).

²²⁵ “... touching works, even if old-fashioned and very slow.” (*ibid.*).

²²⁶ “Attempts to elevate Brown’s status are stopped in their tracks by a comparison with George Cukor.” (*ibid.*).

²²⁷ “It is more useful to see him as a pictorialist who managed to negotiate sound without effectively altering his style.” (*ibid.*).

²²⁸ Esto, por supuesto, conlleva haber dirigido a las mismas actrices, principalmente Greta Garbo, Joan Crawford y Norma Shearer.

mundo del cine, que determinó su ulterior aproximación al medio. Brown entró en el negocio sin ningún tipo de herencia o experiencia teatral previa, con el absoluto deseo de hacer películas y convertirse en director. Por ello, escogió como maestro a uno de los grandes innovadores de la época “silente”, Maurice Tourneur, y muy pronto comenzó un aprendizaje focalizado en la plástica filmica, técnicas de iluminación y composición estética de los planos. Por su parte, Cukor, que no posee obra “muda”, llegó al cine quince años más tarde, proveniente de los escenarios, y lo hizo como “director de diálogos” a comienzos de la época “sonora”. Sus intereses se centraron en la dirección de actores, desconocía la narrativa del lenguaje cinematográfico y, según todos sus contemporáneos, al principio ni le interesaba, ni quería aprenderla.²²⁹ Durante su primera época delegó constantemente todas las cuestiones inherentes a la filmación –elección de encuadres, movimientos de cámara, etc.– en sus técnicos adjuntos, especialmente en sus montadores, los cuales siempre debían estar presentes en el plató para decidir los aspectos técnicos del film.²³⁰ Por contraposición, Brown al poco tiempo de trabajar con Tourneur no sólo se convirtió en su director de segunda unidad, sino también en su montador, mientras que las primeras funciones de Cukor en Hollywood se centraron en controlar y otorgar naturalidad a los parlamentos de los actores. Además, sus fondos culturales tan distintos y sus preferencias personales, igualmente alejadas, influyeron notablemente en el desarrollo posterior de sus carreras. Brown había sido ingeniero y, por tanto, a la estética de Tourneur añadió su propia pasión por la técnica que se materializó en los rodajes en exteriores naturales y en la realización de complejos movimientos de cámara con maquinaria propia. Cukor siempre había querido ser director de teatral y tenía grandes intereses en la dirección artística de la puesta en escena; sus vinculaciones con diseñadores de interiores, decoradores y dibujantes

²²⁹ Para una mayor información acerca de la aproximación cinematográfica de Cukor a partir de la prioridad otorgada a la dirección de actores, ver, por ejemplo, su entrevista con Richard Schinckel, citada en: Allen Estrin, *op. cit.*, 91; Sobre el desdén de Cukor hacia las posibilidades de la cámara durante sus primeros años en Hollywood remitirse a las entrevistas al actor Lew Ayres y al entonces montador de Paramount Edward Dmytryk contenidas en: Patrick McGilligan, 2001 (1991), 79-81.

²³⁰ Con relación a este tema, comenta Patrick McGilligan: “Nada tenía de raro encontrar a un director de Hollywood que no atisbase a través de las lentes de la cámara, y muchos, aunque ello parezca asombroso, no lo hacían nunca. Lo que sí era de verdad inusual era encontrar a un director que delegase el emplazamiento de la cámara en otros, con tanta frecuencia como lo hacía Cukor en sus films”. (Patrick McGilligan, 2001 [1991], 74); Remitirse también a las anteriores [entrevistas mencionadas de Lew Ayres y Edward Dmytryk.

–Hobe Edwin, Gene Allen, George Hoyningen-Huene– fueron determinantes en la creación de sus films. Y, por último, aunque podrían seguir citándose numerosas diferencias, mientras que las relaciones profesionales de Clarence Brown encuentran sus colaboraciones más prósperas con los directores de fotografía, como William Daniels, o su ayudante de dirección Charles Dorian, las de Cukor han de buscarse en los guionistas, como Donald Ogden Stewart o el matrimonio formado por Garson Kanin y Ruth Gordon.

El consistente interés de Patrick McGilligan hacia la obra de Clarence Brown quedó manifiesto en el nº 23 de *Focus on Film*, invierno de 1975-1976, donde se incluyeron dos publicaciones del autor sobre el director. De un lado, “Clarence Brown at 85”, una transcripción del encuentro sostenido por McGilligan y Debra Weiner el año anterior con el cineasta, en septiembre de 1974, en el Beverly Wilshire Hotel de Los Ángeles, que, como ya dijimos en el capítulo precedente, fue la primera entrevista al director que apareció en una publicación especializada. De otro, “Clarence Brown: Two children’s movies”, ya sólo de McGilligan, consistente en un monográfico de dos de sus films de temática infantil: *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (1946).

En “Clarence Brown at 85”, en el comentario crítico que precedía a la entrevista, McGilligan y Weiner lo describían como “... el gran director –un maestro en iluminación lírica, un mago con ciertos temas...”²³¹ Las alusiones a Greta Garbo resultaban inequívocas a la hora de presentarle y, por tanto, los autores continuaban: “... el director de siete clásicos de Garbo... más triunfos tan diversos como *Ah, Wilderness!* (1935), *National Velvet* (1945) [sic], *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949)”.²³² Las declaraciones de Brown eran presentadas como “... los recuerdos de un genuino pionero”.²³³

Inmediatamente después de la entrevista se ofrecía “Clarence Brown: Two children’s movies”, y aquí McGilligan comenzaba por puntualizar: “Clarence Brown no fue sólo el director de Gable y Garbo, creó también dos de las películas más acertadas que se han hecho para niños... Ambas son dos raras y preciosas joyas en el abandonado género de las películas de niños,

²³¹ “... the great director –a master at lyric lighting, a wizard with certain subjects...” (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 30).

²³² “... the director of seven Garbo classics... plus such diverse triumphs as *Ah, Wilderness!* (1935), *National Velvet* (1945) [sic], *The Yearling* (1946) and *Intruder in the Dust* (1949)” (*ibid.*).

²³³ “... the recollections of a genuine pioneer.” (*ibid.*).

y están entre lo mejor del trabajo de Brown”.²³⁴ McGilligan las sintetizaba como dos de las creaciones más intensas y de mayor implicación del realizador, y si bien reconocía que ambas debían mucho a sus fuentes literarias y el cineasta no fue el autor de sus guiones, informaba de que “... Brown elegía sus guiones cuidadosamente con un inusual (para MGM) grado de libertad e interés, y después los moldeaba a su gusto –dando como resultado películas que son distintivamente suyas”.²³⁵ La novedad de McGilligan residía en el análisis que realizaba de *National Velvet*, film que la historiografía siempre había tendido a denostar frente a *The Yearling*, en realidad únicamente por sus decorados artificiales, mientras que la última se rodó casi íntegramente en exteriores. Y, por contraposición, para el autor *National Velvet* se configuraría como la obra maestra del último periodo de Brown. De ella decía: “Es una película, en las manos de Brown, que nunca decae en su honesta buena voluntad y sentimiento alentador...”²³⁶ Como ya apuntara Pauline Kael, también para McGilligan era la mejor interpretación de toda la carrera de Elizabeth Taylor. A *The Yearling*, en términos generales, la encontraba menos satisfactoria debido a que su reparto no era muy adecuado; aun así, la percibía como fascinante, una película inusual y extrañamente inquietante para haber sido realizada en Hollywood. McGilligan sobre todo destacaba de Brown su toque humano como director, valorándole, junto con Raoul Walsh y George Cukor, como el director de mujeres más interesante del cine americano. Su dictamen era que “... cualquier comentario sobre su carrera debe ser considerado provisional, desde el momento en que gran parte de su trabajo está hondamente en la necesidad de reposiciones...”²³⁷

El 16 de julio de 1977 tuvo lugar el homenaje a Clarence Brown por parte del Directors Guild of America: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America of America Special Projects”, en el DGA Theatre de Hollywood. Y algunos días después Joseph McBride publicaba en *Variety* sus impresiones sobre el evento: “Clarence Brown, 87, Extolled; Infer Him Bestest at Old MGM”. Relataba McBride que los dieciocho fragmentos de películas de Brown que

²³⁴ “Clarence Brown was not only the director of Gable and Garbo, he also created two of the wisest movies ever made for children... Both are rare and precious jewels in the neglected genre of children’s movies, and they stand with the best of Brown’s work.” (Patrick McGilligan, 1975-1976, 34).

²³⁵ “... Brown chose his scripts carefully with an unusual (for MGM) degree of freedom and interest, and then he shaped them to his wants –resulting in movies that are distinctively his.” (*ibid.*).

²³⁶ “It’s a movie, in Brown’s hands, that never falters in its honest goodwill and heartwarming sentiment...” (*ibid.*).

²³⁷ “... any remarks about his career must be regarded as tentative, since much of his work is sorely in need of revival...” (*ibid.*).

se proyectaron consiguieron frecuentes aplausos de la audiencia, por su dominio técnico, calidez y humanidad. Y también que la perfección de sus escenas eróticas provocaron en numerosas ocasiones la emoción del auditorio: “La calidad fotográfica de las películas de Brown fue, por supuesto, de alto nivel a lo largo de su carrera de 32 años dirigiendo, y el trabajo del fotógrafo William Daniels fue particularmente sensacional en tales clásicos silentes de Greta Garbo como 'Flesh and the Devil' y 'A Woman Of Affairs'...”²³⁸ No obstante, su valoración general del homenaje es que éste fue poco útil y puso de manifiesto el enorme desconocimiento que existía sobre su cine. “Inadequate Analysis”, de hecho, era el modo en que titulaba una sección de su crónica. Sobre esto, explicaba McBride que las palabras utilizadas por los colaboradores y colegas de Brown en un esfuerzo por expresar su talento fueron en su mayoría torpes e inadecuadas en comparación con la evidencia de los fragmentos visionados. Una de las palabras empleadas con más frecuencia para describirle fue la de “genio”, pero sin aportar mayores específicos sobre su arte cinematográfico: “La destreza de Brown era tan prominentemente visual, su estilo tan sutil y discretamente sofisticado, y la mayoría de sus compañeros tan inarticulados que fue difícil precisar exactamente en el tributo lo suficiente como para reconocer sus métodos de trabajo”.²³⁹

En ese mismo año Richard Koszarski compiló su segundo volumen de escritos de directores: *Hollywood Directors, 1941-1976*, donde, por razones cronológicas, se reunía el controvertido y ya mencionado artículo debido a Clarence Brown, “The Producer Must Be Boss: Like All Collective Effort, a Movie Needs an Arbiter”, originariamente divulgado en febrero de 1951 por *Films in Review*.²⁴⁰ En el comentario introductorio que precedía al texto del cineasta, Koszarski lo presentaba como, probablemente, el realizador más famoso de la factoría MGM y un director capaz y emprendedor que al mismo tiempo podía satisfacer los requerimientos de Louis B. Mayer sin comprometer sus propios gustos y normas, muy personales. Tras lo cual ligaba gran parte de su carrera a las estrellas más brillantes del firmamento MGM –Garbo, Tracy, Gable, Rooney, etc.–, distinguiendo que Garbo en particular fue su

²³⁸ “The photographic qualities of Brown’s pix were of course, consistently top grade throughout his 32 year directing career, and the work of lenser William Daniels was particularly stunning in such Greta Garbo silent classics as 'Flesh and the Devil' and 'A Woman Of Affairs'...” (Joseph McBride, 1977, 19).

²³⁹ “Brown’s craft was so largely visual, his style so subtly and unobtrusively sophisticated, and most of his coworkers so inarticulate that it was hard at the tribute to pinpoint much admit his working methods.” (*ibid.*).

²⁴⁰ Clarence Brown, 1951, 1-3, 45-46; Remitirse a «Anexo II: Textos escogidos de Clarence Brown».

asignación más preciada, habiéndola dirigido en casi todas sus películas clave: *Flesh and the Devil* (1926), *A Woman of Affairs* (1928), *Anna Christie* (1930) y *Anna Karénina* (1935). “Pero Brown fue también”, decía a continuación subrayando la otra faceta de su trayectoria profesional, “un maestro de la Americana de la Metro, y sólo Vidor pudo aproximarse al sentimiento para el paisaje rural que había tras *The Yearling* o *Intruder in the Dust*”.²⁴¹

En otras de sus obras Koszarski lo describiría con comentarios muy similares. En *Great American Film Directors in Photographs* (1984), por ejemplo, afirmó: “Un director de gusto y distinción... igualmente hábil con temas de 'Americana' como *The Yearling* que con sofisticados melodramas de alta sociedad como *Letty Lynton* (1932)”.²⁴²

En la primavera de 1978 se publicó en el nº 18 de *Velvet Light Trap*, especial dedicado a MGM, la entrevista que Scott Eyman había realizado al director tres años antes, en septiembre de 1975: “Clarence Brown: Garbo and Beyond”. Y Eyman le resumía como sigue: “Fue el director favorito de Garbo... hizo la mejor película de Valentino, condujo el mejor despliegue de Faulkner jamás llevado a la pantalla, se especializó en historias humanas de profundos sentimientos y emoción, y permaneció como un baluarte de la dirección en MGM durante 25 años”.²⁴³ Le comparaba entonces con otros realizadores que, como él, habían permanecido largo tiempo en la productora pero quienes, a diferencia de Brown, perdieron su vigor –citaba a Victor Fleming–, tuvieron que resignarse a los deseos de productores tiránicos –King Vidor con David O’Selznick– o se desintegraron por completo –Mervyn LeRoy. El caso de Brown, sostenía, fue diferente al de todos ellos, pues supo crecer y madurar en las filas MGM, llegando a lograr un tipo de afectuosa grandeza hogareña: *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (1946). Según Eyman el incisivo temperamento de Brown, en ocasiones incluso quejoso, permitía ver exactamente cómo supo transformar las tendencias de MGM y hacerlas girar hacia sus propios deseos personales. Estilísticamente le definía como un realizador que podía cambiar de una sucesión de prosaicos planos medios a un desconcertante brillante expresionismo, y no sólo dentro de una misma película, algo

²⁴¹ “But Brown was also Metro’s master of Americana, and only Vidor could approach the feeling for rural landscape behind *The Yearling* or *Intruder in the Dust*.” (Richard Koszarski, 1977, 162).

²⁴² El texto completo dice: “A director of taste and distinction, Clarence Brown, was equally at home with 'Americana' subjects like *The Yearling* or sophisticated high-society melodramas like *Letty Lynton* (1932).” (Richard Koszarski, 1984, 33).

²⁴³ “He was Garbo’s favorite [*sic*] director... made Valentino’s best picture, shepherded the finest stretch of Faulkner ever brought to a movie screen, specialized in human stories of deeply felt sentiment and emotion, and remained a directorial bulwark at MGM for 25 years.” (Scott Eyman, 1978, 19).

que ya de por sí calificaba de bastante atrevido, sino en una misma escena –para lo cual mencionaba como ejemplo la secuencia de Ulysses con el hombre mecánico en *The Human Comedy*. Tras haber conversado durante horas con el director, extrañamente Eyman deducía que el estilo por sí solo tenía poco interés para Brown, puesto que él se especializó en reflejar los miedos originales del ser humano a través de una sensible participación con sus actores y utilizando la cámara para capturar sosegadamente momentos intimistas, antes que para afirmar la propia independencia de ésta. Y éste es un comentario del que esta investigación se distancia por completo, como se demostrará en capítulos sucesivos.²⁴⁴ Para Eyman la grandeza de Brown se concretaba en su honesta apertura hacia la alegría y las ilusiones humanas que hacían la vida soportable. Sus películas estaban llenas de “... momentos mágicos, privilegiados, breves visiones en una dulzura humana raramente vista que se aproxima a la Inocencia Original, realizada con un compromiso ingenioso que, por sí solo, constituiría un argumento válido para que Brown sea considerado como el último Idealista Romántico”.²⁴⁵

Un momento afortunado en la atención de la crítica francesa lo constituyó el año 1979, cuando a petición de Patrick Brion el canal de televisión FR3 accedió a programar un ciclo de cuatro películas de Clarence Brown. Aunque el número de films era escaso, la elección de Brion revelaba una clara intención de dar a conocer su trayectoria, ya que se escogieron producciones alejadas en el tiempo y también muy diferentes entre sí: *The Trail of '98* (1928), *Sadie McKee* (1934), *Wife vs. Secretary* (1936) e *Intruder in the Dust* (1949). La emisión televisiva de estos films trajo consigo un considerable seguimiento crítico; se procedió entonces a la reimpresión del anterior ensayo de Patrick Brion de *Cinéastes*, “Dossiers du Cinéma”, “Clarence Brown: un grand cinéaste intimiste”, que volvió a ser editado en el nº 242 de *Cinéma 79*, en febrero de 1979; la revista *Ecran* dedicó un extenso estudio al cineasta en dos fascículos, nº 81 (*ver il. n. 6 en p. sig.*) y 82, de junio y julio de 1979; y Christian Viviani escribió posteriormente, en el nº 228 de *Positif*, marzo de 1980, “Inspiration et romance chez Clarence Brown”.

²⁴⁴ Al respecto de la importancia que el cineasta concedió a la movilidad de la cámara, en ocasiones con movimientos de cámara complejos y muy prolongados que sobresalían por su evidente protagonismo, véase la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1608-1621.

²⁴⁵ “... magic, privileged moments, brief glimpses into a rarely-seen human sweetness that approaches Original Innocence, made with an ingenious commitment that would, by itself, constitute a valid argument for Brown being regarded as the last Romantic Idealist.” (*ibid.*, 20).



6. “Il faut (peut-être) redécouvrir Clarence Brown (I)”,
Ecran, nº 81, junio 1979.

Las dos entregas de *Ecran*, sin duda las más importantes por su amplitud, ostentaban el significativo título de “Il faut (peut-être) redécouvrir Clarence Brown (I), (II)” y estaban integradas por un artículo y filmografía debidos a Gilles Cèbe, “Approche de Clarence Brown”; una traducción al francés de la anterior entrevista de Scott Eyman a Clarence Brown de *Velvet Light Trap*; y un monográfico de la época, el ya estudiado “Brown Study” de Michael Moore, aparecido originariamente en 1936 en *Film Weekly*, que asomaba también aquí trasladado a la lengua francesa.²⁴⁶

En “Approche de Clarence Brown”, Gilles Cèbe comenzaba

dando las gracias a Patrick Brion por haber sugerido el ciclo y señalaba a Brown como un realizador totalmente desconocido en Francia y hasta ahora escandalosamente ignorado. En su opinión, la emisión televisiva de estas cuatro películas contribuiría a reubicarle en el importante lugar de la Historia del Cine que sin duda merecía. Reflexionaba que el descuido al que había sido sometido Brown se debía a que el cine norteamericano había adolecido de la *teoría del autor*, sosteniéndose durante mucho tiempo que únicamente la unidad temática de una obra convertía a su artífice en merecedor del título de *auteur*. Como consecuencia, todo lo demás había quedado despiadadamente condenado al olvido. Hablaba de eclipses y purgatorios más o menos largos, y situaba a Clarence Brown dentro de un grupo de cineastas de Hollywood que, superada esta teoría, estaban ahora en vías de ser redescubiertos: Michael Curtiz, Tay Garnett, Henry Hathaway y William Wellman. Tras haber leído la entrevista al director por Scott Eyman, estratificaba la carrera de Clarence Brown en dos categorías, que

²⁴⁶ Michael Moore, *op. cit.*, 26-27; Este texto ya ha sido comentado, véanse pp. 150-152.

daban nombre a las dos secciones de su escrito: “Un Homme de studio” y “Un cineaste de l’Amerique profonde”. Como hombre cuya fidelidad a una productora –MGM– fue ejemplar, sostenía que Brown consagró sus principales esfuerzos a las estrellas que le fueron fieles: Greta Garbo, Joan Crawford y Clark Gable, siete films con cada uno de ellos, aunque mencionaba sólo cinco en el caso de Crawford. Como venía siendo habitual, a las películas del director con Garbo las calificaba de las más célebres, pero no por ello las mejores. Y esta corriente de su carrera, decía, arrojó resultados muy desiguales; de escasa calidad, citaba *Anna Christie* (1930), donde creía que Brown llegó al extremo “... de limitar su aportación a una asistencia técnica desprovista de toda imaginación...”,²⁴⁷ bastante buenos, *Sadie McKee* (1934); y excelentes, *A Woman of Affairs* (1928), *Flesh and the Devil* (1926) y *Conquest* (1937): “Entonces, este trabajo concienzudo de un cineasta dedicado a las estrellas bajo contrato se convierte a la vez en una empresa de creación personal que no debe nada al estudio... Momentos privilegiados que demuestran el estilo de un cineasta”.²⁴⁸ En la otra vertiente de su trayectoria, la dedicada a la América profunda, incluía: *Of Human Hearts* (1938), *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949) y, sorprendentemente, no situaba aquí *Ah, Wilderness!* (1935), quizás por olvido, quizás por desconocimiento. Para Cèbe, Clarence Brown fue “El cineasta de las estrellas, de las grandes adaptaciones literarias, o de las grandes figuras históricas, aquél que, a lo largo de los años 30, se plegó a la voluntad de un estudio, aquél que, una vez entrada la guerra... se interesa por las gentes sencillas y, paradójicamente, por los niños”²⁴⁹ y sus trabajos en este campo podían ser equiparados muy satisfactoriamente con los de Henry King –observación ya apuntada con anterioridad por William K. Everson. De *Song of Love* (1947) hablaba en términos de simplicidad y grandeza “... que lleva a su punto álgido de perfección el estilo de su autor”.²⁵⁰ Y referente a las dos décadas que separaban *The Trail of '98* (1928) y *Song of Love*, de ésta última decía así: “... a veinte años de distancia, demuestra la desenvoltura de un cineasta a la

²⁴⁷ “... de limiter son apport à une assistance technique dénuée de toute imagination...” (Gilles Cèbe, 1979, 32).

²⁴⁸ “Car ce travail consciencieux d’un cinéaste dévoué aux stars sous contrat se double d’une entreprise de création personnelle qui ne doit rien au studio... Moments privilégiés, qui témoignent du style d’un cineaste.” (*ibid.*).

²⁴⁹ “Le cinéaste des stars, des adaptations littéraires ou des grans figures historiques, celui qui, tout au long des années 30, s’est laissé guider par la volonté d’un studio, celui-là, une fois la guerre arrivée... s’intéresse aux petites gens et paradoxalement aux enfants.” (*ibid.*).

²⁵⁰ “... qui porte à son point de perfection ultime le style de son auteur.” (*ibid.*).

vez que su capacidad para expresar el máximo con un mínimo de efectos... Nada se dice pero todo se expresa”.²⁵¹

Por último, un dato curioso e incoherente de este homenaje de *Ecran*, se recogía en el nº 82. Al respecto de un referéndum organizado por la Cinémathèque de Belgique por 203 críticos norteamericanos y europeos con el fin de determinar cuáles eran los films y los realizadores más importantes del cine norteamericano, y que había sido publicado con anterioridad en el nº 73 de *Ecran*, en esta ocasión el director de la revista, Henry Moret, procedía a analizar la huella dejada por el cineasta: “La hemos descubierto, y más importante de lo que pensábamos...”²⁵² Ciertamente, según sus cálculos, Clarence Brown aparecía en el puesto 56 de los directores más importantes de los Estados Unidos, de entre 700 citados. Y contradiciendo por completo el sentido de las dos entregas de *Ecran* que intentaban redescubrirle, Moret se pronunciaba como sigue: “Se encuentra casi en el pelotón de cabeza, del que no forman parte Wise, Aldrich, Browning, Lumet, Frankenheimer, Garnett, Pollack, Brooks, Edwards, Hathaway, Fleischer, Mulligan, Ince, Daves, Pakula, y ¡otros 629! Tienen ustedes permiso para indignarse”.²⁵³

De un modo similar a cómo lo había hecho Gilles Cèbe, abordaba Christian Viviani su artículo sobre el director en el nº 228 *Positif*, “Inspiration et romance chez Clarence Brown”, marzo de 1980, cuando señalaba que Clarence Brown pertenecía a ese grupo de directores del cine norteamericano que, al haber trabajado casi exclusivamente para un gran estudio y dado lo mejor de sí mismos antes de la década de los 50, tardaban un cierto tiempo en ser redescubiertos: “Clarence Brown no ha sido todavía redescubierto, por la sencilla razón que ahora se comienza a descubrirlo, como se empieza a hacer con todos los cineastas de estudio, lo que nos obliga a reajustar nuestros sistemas críticos e históricos para tomarlos verdaderamente en consideración”.²⁵⁴ Añadiendo que, sin duda, Brown era un director más célebre que

²⁵¹ “... à vingt ans de distance, traduit l’aisance d’un cinéaste en même temps que sa capacité à exprimer le maximum avec un minimum d’efets... Rien n’est dit mais tout est exprimé.” (*ibid.*).

²⁵² “Nous l’y avons découverte plus importante que prévue...” (Henry Moret, 1979, 57).

²⁵³ “C’est presque le pelotón de tête, celui dont ne font pas partie Wise, Aldrich, Browning, Lumet, Frankenheimer, Garnett, Pollack, Brooks, Edward, Hathaway, Fleischer, Mulligan, Ince, Daves, Pakula et... 629 autres! Vous avez la permission de vous indigner!...” (*ibid.*).

²⁵⁴ “En fait Clarence Brown n’a pas été redécouvert, pour la bonne raison qu’on commence à peine à le découvrir, comme on on commence à le faire de tous les cineastes de studios qui demandent un réajustement de nos systèmes critiques et historiques pour éter vraiment pris en considération.” (Christian Viviani, 1980, 22).

realmente conocido. Y siguiendo la política en la que todos los cineastas que habían sido ignorados o menospreciados por *Cahiers du Cinéma* eran ensalzados por *Positif*, Viviani realizaba este muy elogioso estudio centrándose esencialmente en los cuatro films programados por Patrick Brion en el canal de televisión FR3, pero relacionándolos también con el resto de su producción. Hablaba del arte de Brown en términos de poesía visual, un arte de medida, matices y pequeños detalles. La sensibilidad por el detalle que Brown imprimió en el aspecto visual, aprendida de Maurice Tourneur, en opinión del autor, no le abandonó ya nunca a lo largo de toda su carrera. Y sobre su eclecticismo, a menudo motivo de desdén, decidía que éste, aunque en parte muy determinado por la política del estudio, jamás comportó dispersión de talento o restó calidad a su obra. “Lo que caracteriza a Brown no es una temática o un mensaje, sino más bien un 'style' único y reconocible, por muy comprometido que estuviera con la política de su estudio”.²⁵⁵ Estilo que, con sumo acierto para con los films que analizaba, fundamentaba asentado en la profundidad de campo, los majestuosos movimientos de grúa y el carácter analítico y exacto de las caracterizaciones psicológicas de sus personajes. A la impresionante fuerza visual del cineasta, Viviani sumaba también su habilidad en la dirección de actores: “... fue uno de los mejores directores de actores de su generación... (...) Esta armonía perfecta entre un personaje, un guión, unos actores y una *mise-en-scène* atenta e inesperada deja plena constancia del gran talento de Clarence Brown”.²⁵⁶ Reconocía que cuatro films eran muy pocos para valorar la importancia de la filmografía de Brown, aunque agradecía a Patrick Brion su elocuencia al haberlos escogido, pues al ser éstos, como decíamos, tan alejados entre sí, en todos los sentidos, “... dan una idea del todo exacta de los inmensos méritos de este cineasta...”²⁵⁷ Proponía, por lo tanto, el visionado de otros esenciales, todos ellos de su periodo MGM: *A Free Soul* (1931), *Chained* (1934), *Of Human Hearts* (1938), *Possessed* (1931), *Anna Karénina* (1935), *Conquest* (1937), *The Gorgeous Hussy* (1936), *Idiot's Delight* (1939), *The Human Comedy* (1943), *The White Cliffs of Dover* (1944) y *The Yearling* (1946).²⁵⁸

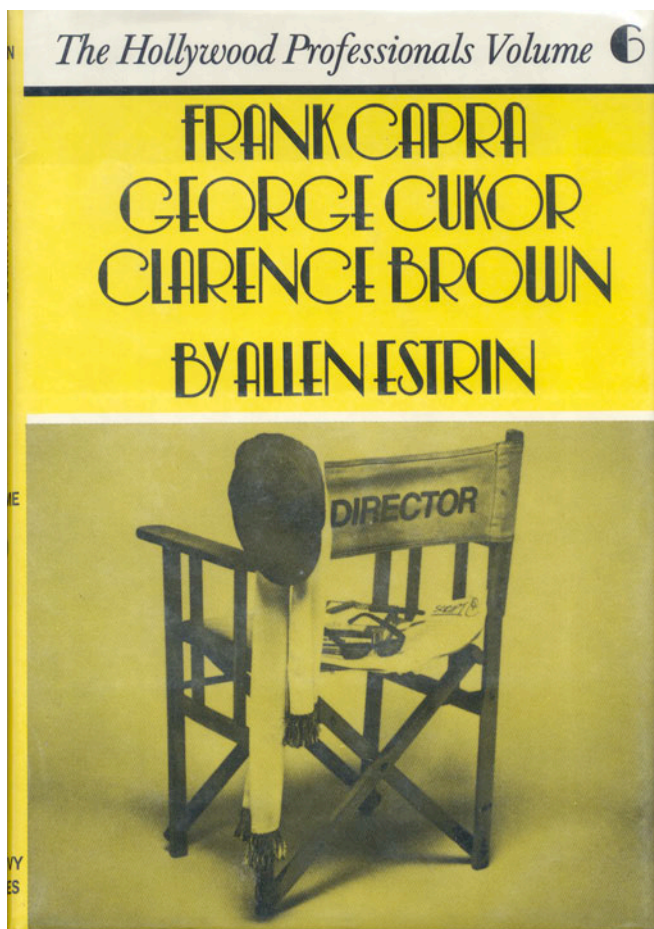
²⁵⁵ “Ce qui caractérise Brown, ce n'est pas une thématique ou un message, mais plutôt un 'style' unique et reconnaissable, si lié soit-il à celui de la maison-mère.” (*ibid.*, 23).

²⁵⁶ “... qu'il a été un des meilleurs directeurs d'acteurs de sa génération... (...) Cette harmonie parfaite entre un sujet, un scénario, des acteurs et une mise en scène attentive et inspirée donne la pleine mesure du très grand talent de Clarence Brown.” (*ibid.*, 25).

²⁵⁷ “... donnent une idée tout à fait exacte des immenses possibilités du cinéaste...” (*ibid.*).

²⁵⁸ El orden de los títulos es el expuesto por el autor.

En opinión de Viviani, éstos eran “... obras maestras de una forma de cine romántico totalmente cerrada en sí misma, de la que Clarence Brown ha sido uno de sus artesanos más sinceros e inspirados”.²⁵⁹



7. *Capra, Cukor, Brown* (1980), de Allen Estrin.

En 1980 surgió el que sigue siendo a día de hoy el único libro publicado que incorpora en sus páginas una considerable extensión sobre el cineasta, así como su nombre en el título:²⁶⁰ el volumen de Allen Estrin *Frank Capra, George Cukor, Clarence Brown* (ver il. n. 7), correspondiente al Vol. VI de la serie “The Hollywood Professionals” (VIII Vols.), el cual se ha popularizado como *Capra, Cukor, Brown*.

El texto de Allen Estrin comenzaba con una concepción muy peyorativa del cine de Clarence Brown, que, como su propio autor señalaba, se basaba en la consideración que delineara en

1975 David Thomson, en *A Biographical Dictionary of the Cinema*, cuando manifestó que cualquier intento de elevar el estatus de Brown inevitablemente fracasaría al ser comparado con George Cukor. Pese a este punto de partida, cuando Estrin pasaba a analizar la obra del cineasta, sin reparar en lo dicho anteriormente por otros escritores, sus valoraciones eran muy exactas y razonadas, a la par que elogiosas. Alababa continuamente su estilo visual, hablaba de sus “Asombrosos ejemplos de movilidad de la

²⁵⁹ “... chefs-d’oeuvre d’une forme de cinéma Romanesque totalement close sur elle-même, dont Clarence Brown a été l’un des artisans inspirés les plus sincères.” (*ibid.*).

²⁶⁰ Como señalamos en la Introducción, el libro de Regina K. Fadiman *Faulkner’s Intruder in the Dust: Novel into Film. The Screenplay by Ben Maddow As Adapted for Film by Clarence Brown* (1978) también menciona al director en su título, sin embargo su contenido únicamente concierne a la adaptación de la película de Brown sobre la novela de William Faulkner.

cámara...”,²⁶¹ tanto en su producción “silente” como a principios de la era “sonora”. Le calificaba de “maestro” en su capacidad para transmitir el contenido de la historia a través de símbolos y elementos estrictamente visuales, y advertía de la existencia de un sello único y personal que hacía que “... sus mejores películas pueden ser claramente distinguidas como propias”.²⁶² Aunque para Estrin muchos de los films de Clarence Brown palidecerían frente a los de Capra o Cukor, los otros dos realizadores que examinaba en su obra y con los que le comparaba constantemente, decía que “... mirar de cerca los mejores trabajos de Brown... es inevitablemente llegar a la realización, y en eso el mejor Brown puede ser comparado favorablemente con cualquier director del cine americano”.²⁶³ El problema de esta obra, por lo demás analítica y bien desarrollada, y sin duda recomendable como primera aproximación a la cinematografía de Brown, reside en cuáles consideraba el autor los “mejores trabajos de Brown”. Y es que, como hemos venido observando casi sistemáticamente desde comienzos de los años 70, los historiadores confirieron primacía absoluta al último periodo de la filmografía “silente” del director y a sus obras de Americana, desatendiendo por completo todo lo demás. En esta época sus primeras películas en Universal –*The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924) y *Butterfly* (1924)– estaban completamente olvidadas y las razones eran obvias, los tres títulos estaban perdidos,²⁶⁴ mientras que las creaciones de Brown al servicio del *star system* estaban fatalmente consideradas. Con respecto a esto último, Estrin de hecho juzgaba que la calidad de la producción de Brown alcanzó su nivel más bajo en la década de los 30 cuando trabajó al servicio de las estrellas de MGM: “No estoy sugiriendo que el talento de Brown para iluminar y componer de repente desapareciera, pero que gradualmente a través de los Treinta el olfato estilístico y creativo de su obra muda se convirtió en menos evidente”.²⁶⁵ Consecuentemente, mientras llevaba a cabo estudios más o menos detallados de films como *Smouldering Fires* (1925), *The Goose Woman* (1925), *The Eagle* (1925), *Flesh and the Devil* (1926), *A Woman of Affairs* (1928) e incluso *Anna Christie* (1930),

²⁶¹ “Striking examples of camera mobility...” (Allen Estrin, *op. cit.*, 141).

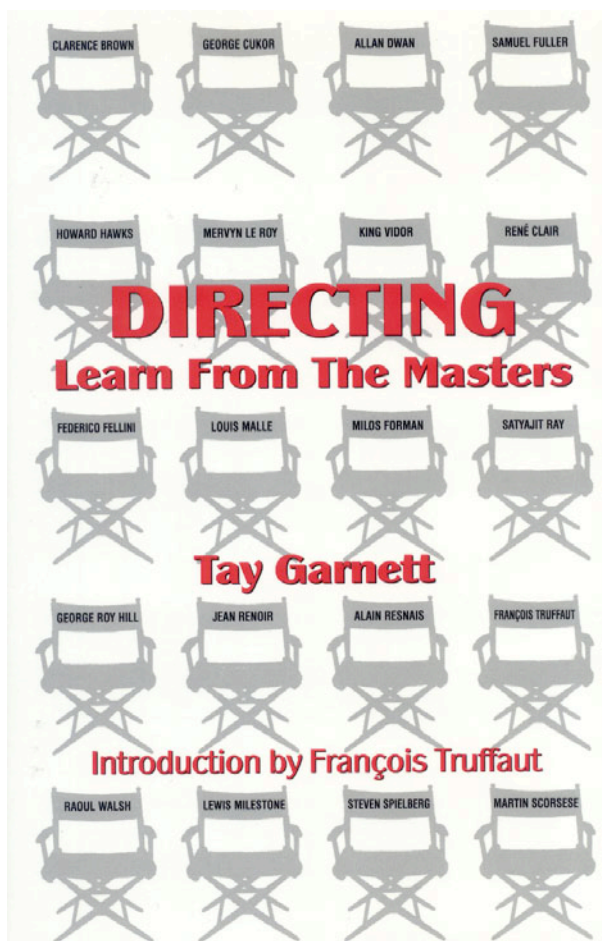
²⁶² “... his best films can be clearly distinguished as his own.” (*ibid.*, 140).

²⁶³ “... is inevitably to come to the realisation that at his best Brown can compare favourably with any director in the American cinema.” (*ibid.*).

²⁶⁴ *The Signal Tower* y *Butterfly* se reencontraron finalmente en 1987 y *The Acquittal* apareció en 2002.

²⁶⁵ “I am not suggesting that Brown’s talent for lighting and composition suddenly disappeared, but that gradually through the Thirties the stylistic and creative flair of his silent work became less evident.” (*ibid.*, 163).

considerando a este último una prolongación del periodo anterior, tan solo dos films de la década de 1930 recibían tratamiento – *A Free Soul* (1931) y *Sadie McKee* (1934)– y éste se efectuaba de una manera mucho más resumida y esquemática: El autor evidenciaba una ostensible premura por abandonar el decenio lo antes posible y llegar a los films que nuevamente le volvían a interesar, realizando, otra vez, disertaciones mucho más amplias de *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949). El criterio de elección de los films, por lo tanto, era completamente arbitrario y gran parte de la obra de Brown queda al margen del estudio sin que haya ningún motivo justificado, más allá de los gustos personales de su autor. Y éstas eran sus conclusiones finales sobre Clarence Brown: “Cuando estuvo motivado para hacer su mejor trabajo, pocos directores, si es que los hubo, estuvieron mejor”.²⁶⁶



8. *Directing: Learn from the Masters* (1996), de Tay Garnett.

Al año siguiente, tuvo lugar en Francia la publicación de *Portraits de cinéastes. Un siècle de cinéma: raconté par 42 metteurs en scène du monde entier*, recopilación de entrevistas por Tay Garnett a directores del cine mundial. Aunque el testimonio del director, como los restantes, carecía de comentario crítico que lo precediera, desde el punto de vista historiográfico la inserción de Clarence Brown en esta obra fue importante, pues, como ya indicamos en el capítulo anterior, el primitivo título de su impulsor era simplemente *Learn from the Masters*.²⁶⁷ De manera que el reconocimiento que tantos otros le habían negado se lo confirió en esta ocasión su antiguo colega de profesión de MGM Tay Garnett, quien conocía

²⁶⁶ “When he had been motivated to do his best work, few director, if any, were better.” (*ibid.*, 179).

²⁶⁷ Más información sobre este tema en el capítulo anterior: «I. Biofilmografía comentada», p. 7.

muy de cerca su producción y le registró desde el principio como uno de los 42 maestros del cine de los cuales quería su testimonio para ser adjuntado en el volumen. El libro no apareció en lengua inglesa, idioma en el que estaban escritos de la mayoría de los manuscritos originales, hasta 1996, cuando lo hizo bajo el título de *Directing: Learn from the Masters* (ver il. n. 8 en p. ant.).

También procedente del ámbito francés era la entrada del director por Jean Tulard en “Dictionnaire du Cinéma”, en el volumen dedicado a *Les Réalisateurs*. El autor, a excepción de algunos comentarios que en breve adjuntaremos, recopilaba en realidad todo lo dicho anteriormente en los nº 81 y 82 de *Ecran*, incluía incluso parte de la entrevista de Scott Eyman y citaba las dos entregas de la revista como bibliografía de referencia. Esto no hacía si no poner de manifiesto el absoluto desconocimiento que existía en Francia sobre Clarence Brown antes de la emisión de las películas en el canal FR3 y de la publicación de los textos derivados a tal efecto, al mismo tiempo que sugería que la reseña del cineasta en este diccionario habría sido, con toda probabilidad, muy diferente de no haberse producido los acontecimientos anteriores. Conforme a lo dicho, Tulard comenzaba por concretar a Brown como el “Director de Greta Garbo”, y aquí se desmarcaba de la mayoría al afirmar que filmó, incuestionablemente, sus mejores películas. Volvía a diferenciarse del resto cuando además expresaba que la mejor de todas ellas era *Conquest* (1937). Como hombre de MGM, Clarence Brown “... tuvo pues lo mejor de la compañía (los mejores técnicos y grandes actores) pero también lo peor (temas convencionales e indiferencia hacia las películas de aventuras)”.²⁶⁸ Creía que su experiencia en Twentieth Century-Fox con *The Rains Came* (1939) demostraba que Brown hubiera podido hacer grandes películas de aventuras, y en particular a ésta la describía como espectacular y una de sus mejores películas, del mismo modo que con *The Trail of '98* (1928) ya había demostrado que podía convertirse en un gran especialista del *western*. MGM, decía, limitó sus posibilidades creativas, aunque reconocía que, en última instancia, el gusto del cineasta resultaba ser el mismo que el de la productora y aquí nombraba *The Yearling* (1946). Finalizaba diciendo que la carrera de Brown se revitalizó en sus últimos años con *Intruder in the Dust* (1949), a la que llamaba “excelente película policíaca”.²⁶⁹ Y, modestamente, reconocía las carencias de su perfil

²⁶⁸ “... il eut donc les qualités de la firme (les meilleurs techniciens et de grands acteurs) mais aussi ses défauts (sujets conventionnels et indifférence aux films d’aventures).” (Jean Tulard, 1985 [1982], 112).

²⁶⁹ Curiosamente, en esto Tulard coincidía con Clarence Brown al etiquetar *Intruder in the Dust* de película policíaca, aunque, obviamente, por causas distintas. En los meses previos al estreno, Brown se

con sus últimas palabras: “No somos mejor juez”.²⁷⁰ Tras lo cual agregaba la bibliografía mencionada.

Adviértase cómo a lo largo de toda esta revisión historiográfica realizada en Francia Clarence Brown aparecía inquebrantablemente ligado a MGM. Si bien aún podían hallarse algunas alusiones aisladas al respecto de su asociación con Maurice Tourneur y Rudolph Valentino, por lo demás todos estos artículos se referían a él como si nunca hubiera trabajado en otro estudio que no fuese MGM –su etapa en Universal Pictures era por completo desconocida y había quedado absolutamente olvidada.

Un texto muy diferente a todos estos últimos es el que apareció en 1983 en *American Directors*, por Barry Gillam.²⁷¹ La carrera de Brown, expresaba el autor, “... parece ahora, aparte de Garbo, una pieza vieja de museo, de interés sólo para los devotos de la dirección artística y el diseño de vestuario”.²⁷² Éste era uno de los muchos comentarios que adjuntaba y el tono general que presentaba el ensayo. De toda su producción tan solo salvaba *The Last of the Mohicans* (1920), *Ah, Wilderness!* (1935) y *The Yearling* (1946). Y especialmente destacaba *Ah, Wilderness!*, a la que califica de “desconcertante” dentro de la filmografía de Brown, afirmando que brillaba sobre el lento y oscuro nivel, tipo Robert Z. Leonard, que poseía el resto de su obra. Para el autor estos tres films eran variaciones de Americana, al igual que una gran parte de su legado, “... pero sus muchas otras misiones en el campo son mediocres, ineptas, insensibles”.²⁷³ *The Last of the Mohicans* le parecía excelente y de ahí que hiciese constar sus dudas acerca del grado de participación de Brown en la cinta, aunque finalmente registraba que era “La única excepción dentro de la árida filmografía de Tourneur...”²⁷⁴ y, quizá, ello pudiera deberse a las secuencias de acción y a la dirección de actores de Brown. De *Ah, Wilderness!* apuntaba: “A mitad de los años treinta, cuando la ya débil personalidad de Brown como director parece

refirió al film como “simplemente un buen policiaco” (“Our picture is merely a good whodunit”: Bob Thomas, 1949. Documento en The Clarence Brown Collection; Entrevista a Clarence Brown por *Associated Press* realizada el 6 de mayo de 1949 en Hollywood), sin duda alguna con objeto de acrecentar su valor de *box-office*, restándole así peso al tema racial que precisamente le había motivado a realizar el film.

²⁷⁰ “On n’est pas meilleur juge.” (*ibid.*).

²⁷¹ Barry Gillam, “Clarence Brown”, en Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage, *op. cit.*, 26-36.

²⁷² “... now appears, apart from Garbo herself, a stale museum piece, of interest only to devotees of art direction and costume design.” (*ibid.*, 30).

²⁷³ “... but his many other sallies in the field are lacklustre, inept, unfeeling.” (*ibid.*, 27).

²⁷⁴ “The one exception to Tourneur’s dry filmography...” (*ibid.*, 28).

evaporarse dentro de la maquinaria del estudio, ocurre la llamada de su carrera a la grandeza: *Ah, Wilderness!*²⁷⁵ Mientras que consideraba *The Yearling* como la única de las creaciones de Americana de su etapa final que conseguía salir airosa de la narrativa torpe y lenta del director, que las hacía parecer a todas demasiado largas. En su opinión, Brown demostraba en estas películas que su dominio del material en sí mismo era muy limitado y, por ello, aunque estaban bien rodadas en exteriores y tenían un tono moderado: “*Of Human Hearts* se vuelve lacrimosa, *The Human Comedy* sensiblera, y *National Velvet* demasiado blanda hacia sus personajes nada interesantes. *Intruder in the Dust*, por otro lado, es tan noble y recta que podría haber sido interpretada con estatuas”²⁷⁶ Las notas incisivas sobre las distintas etapas y facetas del director eran también abundantes. Creía que su personalidad como cineasta permanecía como un puzzle, una serie de contradicciones e inconsistencias difíciles de encajar, porque, si bien era bien conocido que Brown se introdujo en el oficio por puro entusiasmo y deseo de hacer cine, “... al cabo de unos pocos años, con *Kiki* (1926) y muchas de las películas M-G-M, estaba haciendo películas anónimas, prefabricadas”²⁷⁷ Aunque, en realidad, Gillam situaba con anterioridad la falta de personalidad en sus trabajos, cuando decía que en Universal Clarence Brown ya parecía el Cedric Gibbons de los directores, tan solo preocupado por resaltar la personalidad de la estrella –Pauline Frederick y Louise Dresser. Al respecto de su aprendizaje con Tourneur, remarcaba que Brown, al evocarlo, nunca había pasado de dos palabras –composición e iluminación–, algo que, por supuesto, es completamente inexacto.²⁷⁸ Y a excepción de *The Light in the Dark* (1922), notablemente influenciada por la estética de Tourneur, opinaba que las

²⁷⁵ “In the mid-thirties, as Brown’s already thin directorial personality seems to evaporate into the studio machinery, there occurs the one claim of his career to greatness: *Ah, Wilderness!*” (*ibid.*, 32).

²⁷⁶ “*Of Human Hearts* turns lachrymose, *The Human Comedy* mawkish, and *National Velvet* overindulgent to its uninteresting characters. *Intruder in the Dust*, on the other hand, is so noble and righteous it might have been cast with statues.” (*ibid.*, 34).

²⁷⁷ “... yet within a few years, with *Kiki* (1926) and many of the M-G-M films, he was making anonymous, prefabricated movies.” (*ibid.*, 27).

²⁷⁸ Es verdad que Brown repitió con mayor frecuencia esas dos facultades como aprendidas de Tourneur, pero en su entrevista con Scott Eyman habló del tempo como la enseñanza más grande que éste le había otorgado (Scott Eyman, 1978, 20). Y con anterioridad Brown ya había señalado algo muy similar a Kevin Brownlow (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 3. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 141). Para acceder a estas declaraciones del director, ver en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», p. 474.

enseñanzas del maestro no parecían haber tenido ningún tipo de efecto en su carrera, consagrada a exhibir actores y realizar vehículos de estrellas. A continuación, contradiciéndose con esto último, señalaba que si Brown reprochó a Tourneur un único fallo —el ser frío—, éste era precisamente uno de sus mayores defectos. Describía, de hecho, su naturaleza como cineasta compuesta de dos aspectos: “... el frío, técnica visual influenciada de Tourneur, y la tendencia a un drama más enfático y empático”.²⁷⁹ Y en un intento de desacreditar toda su obra, incluso su producción “silente”, generalmente muy apreciada, a una de sus películas más incontestables del periodo, *Smouldering Fires* (1925) la califica de “vacío enmascarado de inteligencia”. Nada profesaba en contra de *Flesh and the Devil* (1926), a la que aludía como la mejor de las películas del director con Greta Garbo, pero sí a colación de ella, pues explicaba que si Brown fue tan aclamado por los críticos de su época ello se debió precisamente a la obviedad de sus secuencias sofisticadas, en silueta y sobreimpresión, ya que la torpeza de éstos les hacía incapaces de comprender otros estilos visuales, pero no éste, que resultaba en extremo evidente. Por lo demás, a las composiciones visuales habituales del director —citaba aquí varios de sus “planos de tres” y el *travelling* de retroceso por encima de la mesa— las tildaba de “fríos aderezos” incapaces de transmitir sentimientos, y a los planos de sus films en su globalidad, de ajustados a la escala de los enormes escenarios de MGM, no a la de los actores. Las habitaciones de sus películas, aseguraba, tenían un brillo y perfección inhabitables: “Esto había sido durante mucho tiempo una huella de Metro, pero se adecuaba a Brown como a pocos de sus colegas”.²⁸⁰ Por todo lo dicho, ultimaba que *The Last of the Mohicans*, *Ah, Wilderness!* y *The Yearling*, relámpagos de su talento como director, debían ser entendidas como anomalías, nunca como una constante. El nombre de Clarence Brown “... será perpetuado menos por estas refrescantes fuentes que por lo que las rodea: un vasto desierto conteniendo los desgarrados monumentos que Metro construyó alrededor de sus coronadas estrellas, Garbo, Gable, Crawford, etc.”²⁸¹

Opinión bien diferente a ésta fue la que defendió DeWitt Bodeen en *Directors / Filmmakers*, “International Dictionary of Films and Filmmakers”, de 1984, cuando

²⁷⁹ “... the cool, Tourneur influenced visual technique and the tendency to a more emphatic, empathetic drama.” (*ibid.*, 29).

²⁸⁰ “This had long been a Metro trait, but it suited Brown as it did few of his colleagues.” (*ibid.*, 30).

²⁸¹ “... will be perpetuated less for these refreshing springs than for what surrounds them: a vast desert containing the ungainly monuments that Metro built around its anointed stars, Garbo, Gable, Crawford, et al.” (*ibid.*, 36).

reseñó que Brown dirigió siete veces a Garbo, cinco [*sic*] a Crawford y dos a Shearer, y “A pesar de ese récord, probablemente será más conocido por sus aventuras cinematográficas en la Americana como *Ah, Wilderness!*, *Of Human Hearts*, *The Human Comedy*, *The Yearling* e *Intruder in the Dust*”.²⁸² Bodeen también mencionaba que el cineasta había dirigido *The Eagle*, “... una de las realmente escasas buenas películas que hizo Valentino...”²⁸³

Al año siguiente Joel W. Finler le dedicaba un importante espacio en *The Movie Directors Story*, siendo el capítulo de Brown de los más extensos del libro. Ahora bien, con anterioridad, en el preámbulo dedicado al periodo de 1920 a 1939, Finler hablaba sobre la pérdida de libertad e independencia que sufrieron los directores de Hollywood con la llegada del sonido sincronizado y situaba a Clarence Brown, junto con Frank Capra y Ernst Lubitsch, como los únicos capaces de sobrevivir y desarrollarse exitosamente dentro del nuevo orden establecido. A comienzos de 1930, el asentamiento definitivo del *studio system* –compañías verticalmente integradas que controlaban las tres ramas principales de la Industria: producción, distribución y exhibición– terminó por suprimir definitivamente la capacidad de decisión de la que habían gozado los cineastas durante buena parte de la década anterior. Como ya se ha comentado, el director como impulsor de proyectos por cuenta propia dejó de tener cabida en el sistema. Surgió entonces un nuevo tipo de realizador: el empleado bajo contrato con un gran estudio. A éste se le asignaban tres o cuatro películas al año, con poco tiempo para preparar la preproducción, recibía el guión pocos días antes del inicio de rodaje y, para entonces, todos los papeles principales ya habían sido asignados entre las estrellas de la productora, de la misma forma que los escenarios y localizaciones, contruidos y seleccionados. Más tarde, durante el proceso de edición, se le mantenía alejado de la sala de montaje, entre otras razones porque lo habitual era que estuviese trabajando ya en otro film. En consecuencia, argumentaba Finler que: “... el 'house style' del estudio... estaba más próximo a estar determinado por los principales operadores cinematográficos y directores artísticos que por los directores”.²⁸⁴ Sin embargo, para el autor, algunos directores

²⁸² “In spite of that record, he will probably be known best for his cinematic adventures in Americana like *Ah, Wilderness!*, *Of Human Hearts*, *The Human Comedy*, *The Yearling*, and *Intruder in the Dust*.” (DeWitt Bodeen, “Clarence Brown”, en: Christopher Lyon [ed.], *op. cit.*, 105).

²⁸³ “... one of the few really good pictures that Rudolph Valentino made...” (*ibid.*).

²⁸⁴ “... the studio's 'house style'... was more likely to be determined by the leading cameramen and art directors than by the directors.” (Joel W. Finler, 1985, 9).

pudieron escapar a esa tiranía ejercida por los estudios, obteniendo una mayor autonomía y consiguiendo imprimir su sello personal en sus films:

“El éxito como director significaba encontrar una casa apropiada en un estudio que fuera de su agrado, si un director tenía dones especiales, podría desplegarlos inclusive en toda su extensión dentro de las limitaciones del sistema. Clarence Brown en MGM, Frank Capra en Columbia, Ernst Lubitsch en Paramount todos ejemplificaron esto”.²⁸⁵

Martin Scorsese también abordó este mismo tema en *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, en 1997, yendo mucho más allá al concluir que el famoso *house style* de Metro-Goldwyn-Mayer había sido determinado por las creaciones de Clarence Brown al servicio de la productora:

“Si trabajabas para MGM, tenías que ajustarte al estilo de MGM... los que trabajaban a gusto en aquel sistema prosperaron y fueron los que definieron el estilo del estudio: Clarence Brown en MGM, Henry King en Fox, Raoul Walsh en Warner Bros...”²⁸⁶

En su capítulo sobre el director, Finler se decantaba por distinguir a Brown como un sensible director de actores, excelente técnico con un fuerte sentido visual adquirido durante sus primeros años con Maurice Tourneur, experto en iluminación y composición de encuadres. Las comparaciones con George Cukor también estaban presentes, pues el autor estimaba que a mediados de los años 30 la posición de Brown como el más prestigioso director de mujeres de MGM fue, paulatina pero contundentemente, usurpada por Cukor, y que ésa fue una de las principales razones que condujeron su carrera hacia los temas de Americana. Precisaba también que las películas que Brown filmó con Greta Garbo en esos años, *Anna Karénina* (1935) y *Conquest* (1937), a la larga han quedado notablemente oscurecidas por otras dos, mucho más famosas, que la actriz realizó con George Cukor y Ernst Lubitsch, *Camille* (1936) y *Ninotchka* (1939) respectivamente. Aunque consideraba, por otro lado, que la dedicación de Brown a la Americana e *Intruder in the Dust* (1949) en particular, no

²⁸⁵ “Success as a director meant finding a suitable home at a sympathetic studio were, if a director had special gifts, he could display them to some extent even within the limitations of the system. Clarence Brown at MGM, Frank Capra at Columbia, Ernst Lubitsch at Paramount all exemplified this.” (*ibid.*).

²⁸⁶ Martin Scorsese y Michael Henry Wilson, 2001 (1997), 28.

hicieron más que favorecerle, demostrando su versatilidad y capacidad de adaptación ante los jefes del estudio. No obstante, para Finler: “Brown siempre será recordado por su asociación con Greta Garbo”.²⁸⁷

Las notas escritas con motivo del fallecimiento del cineasta el 17 de agosto de 1987 ponían un énfasis absoluto en esta última afirmación de Finler. Adviértanse los significativos titulares de las reseñas que se adjuntan a continuación, donde el nombre de Greta Garbo aparece con frecuencia en los encabezamientos, al igual que las seis nominaciones del realizador a los Oscar de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) (Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood). Por otro lado, estas necrológicas aportan un punto de vista objetivo sobre el lugar que ocupa Clarence Brown a los ojos de críticos no expertos ni familiarizados con su trayectoria y dan testimonio de cuáles de sus películas permanecen en la memoria colectiva.

“Clarence Brown, Director of Garbo, Gable, Dies at 97”, de Ted Thackrey, Jr., publicado en *Los Angeles Times* el 19 de agosto de 1987, dejaba de ser una simple nota de defunción y se convertía en un amplio reportaje, ya que su autor seguía muy de cerca las dos entrevistas de 1972 y 1973 de Harry Haun a Brown del mismo periódico.²⁸⁸ Thackrey empezaba indicando: “Clarence Brown... se convirtió en uno de los más prolíficos directores del mundo del cine, reforzando las carreras de estrellas tan diversas como Greta Garbo, Clark Gable, Norma Shearer and Elizabeth Taylor...”²⁸⁹ El periodista seguía muy de cerca a Haun cuando decía que este importante director y productor de Hollywood, activo durante más de cuatro décadas, constituyó la desesperación de aquellos críticos e historiadores que habían intentado identificar un solo hilo temático en su corpus filmico. El carácter multifacético de su trabajo, alegaba, lo había hecho imposible, pues Clarence Brown fue igualmente: un “director de mujeres”, logrando excelentes interpretaciones de Louise Dresser, Vilma Banky y Greta Garbo; que un “director de hombres”, con Lionel Barrymore y Clark Gable, contribuyendo enormemente a crear la imagen viril de este

²⁸⁷ “Brown will always be remembered for his association with Greta Garbo.” (Joel W. Finler, *op. cit.*, 16).

²⁸⁸ Remitirse a: Harry Haun, 1972, 5-8. Documento en The Clarence Brown Collection; Harry Haun, 1973, Q26, Q36.

²⁸⁹ “Clarence Brown... became one of the film world's most prolific directors, enhancing the careers of such diverse stars as Greta Garbo, Clark Gable, Norma Shearer and Elizabeth Taylor...” (Ted Thackrey, Jr., *op. cit.*, 3).

último; que un “director de niños”, convirtiendo en estrellas infantiles a Elizabeth Taylor en *National Velvet* (1944), Claude Jarman, Jr., en *The Yearling* (1946), Jackie “Butch” Jenkins en *The Human Comedy* (1943) y Gene Reynolds en *Of Human Hearts* (1938).

“Legendary director, UT benefactor Clarence Brown dead at age 97”, aparecido en la misma fecha en *The Knoxville Journal*, se iniciaba diciendo: “El director de cine retirado Clarence Brown, un natural de Knoxville y graduado de la University of Tennessee que hizo los clásicos 'National Velvet', 'Anna Karenina' y 'The Yearling' murió...”²⁹⁰

El 20 de agosto el *New York Times* transmitía una breve reseña: “Clarence Brown, a Director And Six-Time Oscar Nominee”, donde lo primero que se desarrollaba era el titular de la necrológica. Más tarde, comentaba: “Su película silente 'Flesh and the Devil' lanzó la carrera de Greta Garbo, con quien colaboró en seis películas más, incluyendo 'Anna Christie'. 'National Velvet' en 1944 y 'The Yearling' en 1946 están entre las películas mejor conocidas del Sr. Brown”.²⁹¹

Un informe bastante más especializado fue el que escribió Todd McCarthy para *Variety*, “Stylish Director Clarence Brown, Garbo’s favorite, Is Dead at 97”, publicado el 26 de agosto, y donde presentaba a Clarence Brown como un realizador “... cuya clase y gusto personificaron el estilo de MGM durante 25 años...”²⁹² Aunque acto seguido señalaba que, pese a ello, fue quizás más conocido como el director preferido de Greta Garbo, ya que dirigió a la actriz en siete de sus películas más famosas. Mencionaba también que Brown, además de su vinculación con Garbo, supo desplegar una excelente habilidad para las historias infantiles y de Americana. Lo definía como “Un extraordinario técnico con un estilo visual sutil y sofisticado...”²⁹³ que trabajó prácticamente para todas las grandes estrellas de MGM. Tras lo cual, realizaba un muy completo recorrido de toda su trayectoria.

²⁹⁰ “Retired motion picture director Clarence Brown, a Knoxvilleian and a University of Tennessee graduate who made the movie classics 'National Velvet,' 'Anna Karenina,' and 'The Yearling' died...” (“Legendary director, UT benefactor Clarence Brown dead at age 97”, *The Knoxville Journal*, 19 de agosto de 1987, p. B1).

²⁹¹ “His 1927 silent film 'Flesh and the Devil' launched the career of Greta Garbo, with whom he collaborated on six more movies, including 'Anna Christie.' 'National Velvet' in 1944 and 'The Yearling' in 1946 were among Mr. Brown's best-known films.” (Clarence Brown, a Director And Six-Time Oscar Nominee”, *New York Times*, 20 de agosto de 1987, p. B15).

²⁹² “... whose class and taste epitomized the MGM style for 25 years...” (Todd McCarthy, *op. cit.*, 4).

²⁹³ “A superb technician with a subtle, sophisticated visual style...” (*ibíd.*).

En España *Cineinforme* en su nº 519 de septiembre 1987 publicaba “Murió Clarence Brown”, cuyo recordatorio llevaba a cabo Ángel Falquina. Aunque este texto no presentaba en su título a Greta Garbo, todo su contenido giraba en torno a la relación del director con la actriz y, en realidad, a la propia estrella tanto o más que a Brown. Comenzaba como sigue: “Ha habido artículos en que se ha llamado a Clarence Brown 'el creador de la divina Garbo'... se debe reconocer que las más grandes obras de la diva llevan la firma de este Clarence Brown”.²⁹⁴ El desconocimiento de los críticos españoles a propósito de la filmografía del cineasta (muy lógico, por otro lado, si tenemos en cuenta que el director no ha sido abordado ni siquiera por los norteamericanos), ya ha sido tratado en la Introducción. Más hacia delante volveremos sobre este tema relativo al ámbito español, pero, de momento, acompañamos un comentario de Falquina que pone de manifiesto, por partida doble, este hecho: “La primera vez que vimos un film suyo fue en 1920, la versión de 'El último mohicano', en cuyo trabajo le ayudó Tourneur. Hizo varias, de poca importancia, destacando sólo 'El águila negra', con Rodolfo Valentino (1925)...”²⁹⁵ Como es sabido, fue Brown quien ayudó a Tourneur en *The Last of the Mohicans*, y no al revés. Mientras que antes de *The Eagle* (1925), Brown llevó a cabo sus cinco títulos en Universal, todos ellos importantes éxitos comerciales y los dos últimos en particular –*Smouldering Fires* (1925) y *The Goose Woman* (1925)– enormemente valorados por la crítica. Y finalizaba apuntando: “Hombre dotado de una sensibilidad notoria, Clarence Brown, hizo siempre películas de calidad, aunque de los más diversos géneros. (...) Sin embargo jamás consiguió un Oscar de la Academia, aunque al menos le fuera otorgado con toda justicia, el León de Oro del Festival de Venecia, por su versión en 'Anna Karenina' en 1935”.²⁹⁶ En realidad, lo que ganó Brown en Venecia fue la Copa Mussolini.

En 1990 dos extensos artículos sobre Clarence Brown asomaban de nuevo en *Films in Review*. Debidos a Oscar A. Rimoldi, “Clarence Brown (I), (II)”, aparecieron en las ediciones correspondientes a los nº 8-9, agosto-septiembre, y nº 10, octubre. En la primera de ellas, Rimoldi inmediatamente después del encabezamiento, en el subtítulo de presentación, incorporaba la siguiente acotación: “Uno de los más creativos y aclamados directores del mundo del cine, una figura principal en la historia del cine americano, Brown ha sido

²⁹⁴ Ángel Falquina, 1987, 8.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

terriblemente e inexcusablemente olvidado por estudiosos e historiadores de cine profesionales”.²⁹⁷ Una vez iniciado el texto, volvía a repetir esta misma frase, a la que añadía: “El amplio abanico de su contribución al arte cinematográfico permanece casi inexplorado en papel impreso”.²⁹⁸ A criterio de Rimoldi, consecuencias inmediatas de esta ausencia de análisis sobre su producción eran las clasificaciones alarmantes, como las ya referidas de Sarris en *The American Cinema* (1968)²⁹⁹ y las de Leahy y Routt en *Rediscovering the American Cinema* (1970),³⁰⁰ o carentes de sentido. Y con respecto a esto último aludía específicamente a la obra Wheeler W. Dixon, *The 'B' Directors: A Biographical Directory* (1985), donde Clarence Brown era clasificado como un director de serie “B”, emplazado en un volumen en el que figuraban: Derwin M. Abrahams, Victor Adamson, Jack Arnold, R. G. Springsteen, William Castle, William Asher, John H. Auer, Albert Band, Reginald Barker, Wesley E. Barry, etc., y algunos otros que exclusivamente se habían dedicado al medio televisivo, como Hy Averback y Richard L. Bare. En opinión de Rimoldi, la colocación de Clarence Brown en este compendio “... puede decir más sobre Dixon que sobre el tema”.³⁰¹

Seguidamente exponía algunas de las razones de este “olvido desmedido”, como así lo calificaba. Estamos de acuerdo con el autor cuando atribuía la principal de ellas a la modestia personal del realizador, a su escasa disposición para obtener publicidad gratuita, a diferencia de muchos contemporáneos de su época. También con la segunda, cuando señalaba como otro importante motivo su prolongada asociación con Metro-Goldwyn-Mayer. Pero nos distanciamos de Rimoldi en su desarrollo del tema, pues sobre la factoría dirigida por Louis B. Mayer fundamentaba “... un estudio que no permitía a sus directores construir su propia fama”,³⁰² y proseguía: “El aura de *glamour* del estudio puede haber escondido la genuina habilidad de Brown para dar vida en la pantalla la atmósfera de la vida en una

²⁹⁷ “One of filmdom’s most creative and acclaimed directors, a major figure in the history of American cinema, Brown has been grossly and inexcusably neglected by scholars and professional film historians.” (Oscar A. Rimoldi, agosto-septiembre 1990, 419).

²⁹⁸ “The Wide range of his contribution to motion picture art remains almost unexplored in print.” (*ibid.*).

²⁹⁹ Aquí Sarris lo emplazaba en la categoría de “Temas para investigación posterior” (Andrew Sarris, 1970 [1968], 13, 213); Ver pp. 170-171, 180.

³⁰⁰ Los autores lo clasificaban de “Director desconocido” (James Leahy y William D. Routt, “Clarence Brown—An 'Unknown' Director”, *Rediscovering the American Cinema*, Films Incorporated, 1970, p. 14, citado en: Deborah L. Oliver, 1973, 2. Documento en The Clarence Brown Collection); Ver p. 180.

³⁰¹ “... may say more about Dixon than it does about the subject.” (*ibid.*).

³⁰² “... a studio that didn’t allow its directors to build up their own reputations.” (*ibid.*).

pequeña ciudad americana que él observaba con un ojo casi clínico, y reflejaba con todas sus virtudes y miserias”.³⁰³ No objetamos esto último, puesto que son más conocidas, a nivel general, sus películas con estrellas que las dedicadas a la Americana, pero no lo encontramos determinante como explicación global del abandono crítico e historiográfico de Brown. Además, su vinculación con MGM no fue impedimento para el reconocimiento de su valía mientras estuvo en activo. Más bien, atribuimos, ha sido la asociación profesional de Clarence Brown con MGM durante 27 años la que ha provocado, y sigue provocando, enormes retitencias hacia el estudio de su trabajo. Con posterioridad, los contenidos de Rimoldi, tanto en su primera entrega como en la segunda, seguían un tanto demasiado de cerca la primera entrevista a Brown por Harry Haun en *Los Angeles Times*,³⁰⁴ aunque incorporando diferentes manifestaciones del director. El autor concluía su aproximación con una defensa muy firme hacia el mérito del cineasta, así como reclamando la investigación de su obra fílmica, al sostener que la calidad de un director y su lugar en la Historia del Cine no debería ser juzgada por la valoración de un solo film o algunos de ellos, sino por todas sus películas:

“Durante más de tres décadas, cada película de Clarence Brown rebeló una habilidad y una intención que es claramente la imposición de su propia personalidad creativa. Su bagaje técnico y su concentración en las lecciones de su profesor y amigo, Maurice Tourneur, combinado por una preocupación por la composición visual imaginativa, un cálido y sutil –pero seguro– control de actores y actrices, y un interés perfeccionista por la totalidad del proceso de hacer películas desde el guión a través del montaje, le permitió marcar sus películas con una coherencia trascendente”.³⁰⁵

³⁰³ “The studio’s aura of glamour may have hidden Brown’s genuine artistry in bringing to life on the screen the atmosphere of America’s small town life which he observed with an almost clinical eye, and reflected with all its virtues and abjections.” (*ibid.*).

³⁰⁴ Harry Haun, 1972, 5-8. Documento en The Clarence Brown Collection.

³⁰⁵ “For over three decades, each Clarence Brown film revealed a skill and purpose that is clearly the imposition of his own creative personality. His technical background and his absorption of the lessons of his teacher and friend, Maurice Tourneur, combined with a preoccupation with imaginative visual composition, a warm and subtle –but sure– control of actors and actresses, and a perfectionist’s concern for the totality of the filmmaking process from script through editing, permitted him to mark his films with a transcending coherence.” (Oscar A. Rimoldi, octubre 1990, 457).

Scott y Barbara Siegel en *The Encyclopedia of Hollywood* (1990) daban paso a su trazado biográfico del director estimando: “Él es mejor recordado como director de *glamour* de MGM a finales de la década de 1920 y a lo largo de la década de 1930. Pero Brown fue también director y a veces productor de películas que trataron sobre temas de la familia que a menudo eran ricos en Americana. Fue especialmente adepto de desarrollar y mostrar nuevos talentos, incluyendo los de Greta Garbo, Clark Gable y Elizabeth Taylor”.³⁰⁶

En 1991 tuvo lugar, nuevamente en Francia, una obra de referencia significativa en la bibliografía del cineasta, *50 Ans de Cinéma Américain* por Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon. Su capítulo sobre el director no sólo es uno de los más esmerados del manual, sino de los más innovadores surgidos sobre Brown en muchos años. Ausente de prejuicios, algo por sí solo ya notable, máxime teniendo en cuenta que los autores se hallaban extensamente documentados (entre las fuentes que manejaban se encontraba, de hecho, el incisivo estudio, ya examinado, de Barry Gillam en *American Directors* [1983]),³⁰⁷ este ensayo se basaba, como el de Patrick Brion, en conclusiones directamente extraídas del visionado de los films. No obstante, su principal novedad residía en la aproximación que se efectuaba de la producción del realizador al servicio del *star system* de MGM durante los años 30, la parte de su trabajo más injustamente relegada por la historiografía. Aquí pueden encontrarse exámenes bastante amplios de películas absolutamente pasadas por alto, como *Possessed* (1931), *Idiot's Delight* (1939) y *They Met in Bombay* (1941), supliendo de este modo parte del vacío generado por los historiadores precedentes. Conforme a lo expuesto, los autores juzgaban a la desconocida *Possessed* como una de las mejores películas de toda la filmografía de Brown, cuya utilización de la profundidad de campo preludiaba admirablemente *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941) de Orson Welles, y a la generalmente considerada artificial y ostentosa *Conquest* (1937) como la más sobresaliente de sus colaboraciones con Greta Garbo³⁰⁸ y una de las mejores películas de la actriz, junto con *Camille* (1936) y *Ninotchka* (1939). Tavernier y Coursodon comenzaban por realizar una introducción

³⁰⁶ “He is best remembered as MGM’s glamour director during the late 1920s and throughout the 1930s. But Brown was also a director and sometime producer of movies that dealt with family themes that were often rich in Americana. He was particularly adept at developing and showcasing new talent, including that of Greta Garbo, Clark Gable, and Elizabeth Taylor.” (Scott Siegel y Barbara Siegel, 1990, 62).

³⁰⁷ *American Directors* está coordinado por Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage.

³⁰⁸ Es un hecho curioso que la tendencia a valorar esta cinta, sobre Napoleón y la condesa polaca Maria Walewska, sólo pueda encontrarse en autores franceses, quizá porque sean los únicos que se han molestado en revisarla; Véanse las anteriores valoraciones de Gilles Cèbe, p. 196, y Jean Tulard, p. 202.

general, donde Brown era tachado de “enigma”, concepción ya presente en el texto de Gillam, a la par que señalaban lo increíblemente rápido que fue su ascenso dentro de la industria cinematográfica; cita con la que emprendíamos el presente capítulo. Mencionaban que su reputación en MGM llegó a ser inmejorable: “... fue durante toda su vida uno de los realizadores predilectos de Louis B. Mayer... más aún que Fleming, era el director estrella de la casa”.³⁰⁹ Para ellos, la inclusión de cinco de sus títulos en la primera colección de prestigio que se editó en formato VHS de Metro-Goldwyn-Mayer constituyó el último vestigio de la enorme reputación que el cineasta conoció en vida. Sin embargo, para los autores estos cinco films surgidos en VHS actuaban a modo de reflejo de las irregularidades que podían encontrarse en su etapa MGM: “... dos de ellos, *Idiot’s Delight* y *The Human Comedy*, son espantosos, dos excelentes, *The Yearling* y *Possessed*, y el quinto *National Velvet*, ni fu ni fa, pese a sus evidentes cualidades plásticas (y a su enorme popularidad en los Estados Unidos)”.³¹⁰ Si bien apenas trataban su producción “silente”, dado que no correspondía al periodo cronológico del volumen, *Smouldering Fires* (1925), *Flesh and the Devil* (1926) y *A Woman of Affairs* (1928) eran destacadas por diversas razones como obras muy logradas, especialmente la última, y creían que a Brown se le debía todavía la mejor versión hasta la fecha de *The Last of the Mohicans* (1920). Consideraban que el cine de Clarence Brown era una mezcla de artificio, esteticismo, sentimentalismo y comedia que “... acaba por crear una especie de sub-género bastante singular...”³¹¹ A su criterio, *Idiot’s Delight* (1939) era el ejemplo paradigmático de esa mezcla sentimental de drama y comedia fatalmente conjugada: “El final es grotesco: Gable y Shearer entonan un cántico durante un bombardeo”.³¹² Desde luego, las aportaciones de Tavernier y Coursodon eran subjetivas, y lo más interesante de su ensayo residía en la atención conferida a determinados films. Por ejemplo, este mismo final de *Idiot’s Delight* era el que había inspirado a Patrick Brion el siguiente comentario: “Clark Gable está al piano y canta con Norma Shearer. Alrededor de ellos las paredes comienzan a desplomarse, las bombas estallan. Gable alza una cortina que recubre un gran vano vítreo y donde se ve entonces un decorado apocalíptico de destrucción. Es en esos momentos donde el genio de Clarence Brown es evidente”.³¹³ Sobre la

³⁰⁹ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 371.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, 373.

³¹² *Ibid.*

³¹³ “Clark Gable est au piano et chante avec Norma Shearer. Autour d’eux les murs commencent à s’écrouler, les bombes explosent. Gable relève un rideau qui recouvrait une grande baie vitrée et on voit

narrativa del director, a la que Barry Gillam tildaba de torpe y lenta, por contraposición los autores la razonan no sólo atrayente, sino uno de los sellos más propios de su cine. Utilizada indistintamente por Brown en muchas de sus películas, e inquebrantablemente en las de Americana, determinaban que ésta arrojó resultados tremendamente dispares: “... será la causa del fracaso de *Night Flight* (y que es seguramente lo que hoy le da interés)... este enfoque guionístico puede resultar muy afortunado (*The Yearling*), interesante (*Intruder in the Dust*), convencional y estático (*Plymouth Adventure*) o incluso catastrófico (*The Human Comedy*)”.³¹⁴ Opinaban que el sentimentalismo limitó su obra, pero “... por otra parte le confiere una personalidad, una coherencia –¿estilo, quizá?– de las que carecen totalmente un Fleming o un Conway”.³¹⁵ Y con esto llegaban a sus creaciones de Americana: “... género predilecto del cineasta, un tipo de obras absolutamente personales. Su tono, su estructura dramática y los personajes que glorifican es algo que no se puede encontrar en King y ni siquiera en Ford”.³¹⁶ Ahora bien, aunque inherentemente propias de Brown, no todas les parecían conseguidas. Si anteriormente se habían referido a *Ah, Wilderness!* (1935) como excelente, y a *The Human Comedy* (1943) diciendo que Brown destrozaba una “pequeña historia” (citando muchas frases procedentes de la crítica de James Agee),³¹⁷ *National Velvet* (1944) la interpretaban como enormemente desigual, sobre todo visualmente, por sus continuos cambios de exteriores naturales a decorados con telones de fondo construidos en estudio. Reconocían, por otro lado, que no habían visto *Of Human Hearts* (1938). Y la mejor, sostenían, era *The Yearling* (1946), donde todo resultaba adecuado: el tono, la narrativa pausada, la atmósfera, las interpretaciones, etc. De este film enfatizaban la caza del oso filmada con *travellings* asombrosos, sugiriendo que debió inspirar a Vincente Minnelli para su *Home from the Hill* (*Con él llegó el escándalo*, 1960), influencia ya citada por Patrick Brion aunque sin consignar escenas en particular. Finalizaban con *Intruder in the Dust* (1949): “Las ambiciones y virtudes de la obra son evidentes. Casi se podría decir, demasiado evidentes, puesto que amenazan constantemente con petrificar los personajes...”,³¹⁸ acotación que parece heredada de Gillam, quien comparaba el

alors un décor apocalyptique de destruction. Dans ces moments là, le génie de Clarence Brown est évident.” (Patrick Brion, *op. cit.*, 119).

³¹⁴ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 372.

³¹⁵ *Ibid.*, 375.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ James Agee, “Films: 'The Human Comedy'”, *The Nation*, Vol. CLVI, 20 de marzo de 1943, pp. 426-427.

³¹⁸ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 377.

tono moral de los personajes con estatuas. Sus conclusiones finales sobre la cinematografía de Brown, a colación de *Intruder in the Dust*, quedaban expuestas con la siguiente frase: “Una vez más, nos quedamos a medio camino”.³¹⁹

Como ya indicamos en la Introducción, en 1992 apareció el único texto publicado en nuestro país consagrado exclusivamente al realizador, en el nº 228 del mes de diciembre de la revista *Dirigido por...*, integrado en un dossier significativamente dedicado a los “Directores olvidados”. Debido a Miguel Marías, “Clarence Brown. Al servicio de las damas” es sin duda uno de los discursos más corrosivos jamás escritos sobre el director, sin precedentes. La principal diferencia con respecto al anterior estudio de Barry Gillam en *American Directors*, quien también juzgaba muy negativamente la producción de Brown, la encontramos en que éste estaba relativamente bien informado, fílmica y bibliográficamente, mientras que Marías incurrió en una notable ausencia de documentación que le llevó a pronunciar todo tipo de afirmaciones erróneas. Por ejemplo, hablando de la adscripción de Brown a los altos presupuestos de MGM decía que nunca filmó en exteriores: “Por lo pronto, parece que nunca se vio obligado por la necesidad y la penuria a aguzar su ingenio ni a rodar fuera de los estudios, en escenarios naturales...”³²⁰ Y proseguía:

“... Brown es uno de los escasos directores americanos de cualquier generación para los que ni *Amanecer* de Murnau ni *Ciudadano Kane* de Welles parecen haber significado absolutamente nada... ni siquiera como invitación a liberar o 'desencadenar' la cámara... ni para explorar la profundidad de campo y coquetear con el plano-secuencia o, por lo menos, para ampliar la gama de focales utilizadas e introducir cierto expresionismo en la iluminación y el uso del decorado”.³²¹

Ésta es una aseveración que, como la anterior, pone de manifiesto el absoluto desconocimiento del crítico hacia la filmografía de Brown, pues, como se demostrará, Brown utilizó invariablemente la fotografía con profundidad de campo;³²² los

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Miguel Marías, *op. cit.*, 59.

³²¹ *Ibid.*, 59-60.

³²² Las dos películas que analizamos en la Tercera Parte, *The Light in the Dark* (1922) y *Smouldering Fires* (1925), capítulos I y II respectivamente, manifiestan la utilización permanente de Clarence Brown de la fotografía de enfoque en profundidad. No obstante, para un estudio del empleo de las lentes de gran

movimientos de cámara, en ocasiones suntuosos, prolongados e inclusive complicados, definen por completo el estilo maduro del cineasta; las tomas largas unidas al encuadre móvil son una constante en su filmografía desde su periodo en Universal; los planos-secuencia en movimiento son habituales de su época “sonora”, desde comienzos de los años 30 en adelante,³²³ y la influencia de las técnicas de filmación alemanas no sólo puede hallarse en films directamente derivados de éstas, como *Flesh and the Devil* (1926), *The Trail of '98* (1928), *The Cossacks* (1928), dirigida oficialmente por George Hill, y *A Woman of Affairs* (1928), sino en muchas otras de sus películas, como *Inspiration* (1931).³²⁴

El de Miguel Marías era un artículo absolutamente predispuesto a desmerecer su obra y en cuyo afán de restar cualquier mérito que pudiera haber en alguno de sus largometrajes, cometía equivocaciones constantemente. Otro ejemplo, consideraba *The Yearling* “... más irregular e interesante –ambas cosas, sin duda, porque la empezó Victor Fleming y la continuó King Vidor, y alguna huella queda...”³²⁵ Nuevamente, los datos históricos derriban de inmediato el comentario, pues por todos es conocido que Victor Fleming fracasó en su intento de rodar la película en 1941 en exteriores de Florida y que King Vidor personalmente no llegó a filmar ni un solo plano del film, pues él mismo lo explicó en su autobiografía.³²⁶ Y, por supuesto, nada del metraje filmado por Victor Fleming en 1941 se utilizó en la película definitiva.³²⁷

En realidad, Marías se destacaba a sí mismo cuando, especulando en torno a un sinfín de razones de por qué un film como *Flesh and the Devil* (1926) llevaba la firma de Brown, declaraba: “... no conozco un solo escrito firmado por Clarence Brown ni he leído nunca una entrevista con él; nada sé de sus gustos, su concepción del cine... y los contados trabajos que he

angular a lo largo de toda su filmografía, remitimos al lector específicamente al capítulo I, apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 934-944.

³²³ Un estudio de los movimientos de cámara, las tomas prolongadas en movimiento y los planos-secuencia asociados al encuadre móvil en la trayectoria cinematográfica de Clarence Brown puede hallarse en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1608-1621.

³²⁴ Véase al respecto de este film y de *The Human Comedy* (1943) en la Tercera Parte, capítulo I, apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 953-954.

³²⁵ *Ibid.*, 60.

³²⁶ King Vidor, 1954 (1953), 255-257.

³²⁷ Más información en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», pp. 454-455.

leído acerca de él son singularmente parcos y discretos, por no decir pobres...³²⁸ Señalaba también: “Resulta, pues, difícil persuadir a nadie de que persevere en el estudio y la revisión del cine de Clarence Brown, en particular a quien sólo conozca la última fase de su carrera...”³²⁹ Como revelaba el propio crítico, sus conocimientos de la trayectoria de Brown eran muy reducidos y en lo que concernía al visionado de los films éste se circunscribía casi exclusivamente a los emitidos por televisión, que en muchos casos, efectivamente, se correspondían con la parte final de su filmografía.

A este respecto, desde la misma revista *Dirigido por...* hemos podido consultar el seguimiento crítico que realizó José María Latorre de algunas de las películas del director emitidas en España desde finales de los años 70 por TVE. Por orden cronológico de difusión desde 1979, tuvieron reseñas específicas: *Song of Love* (1947), *Intruder in the Dust* (1949), *Flesh and the Devil* (1926), *Plymouth Adventure* (1952) y *Anna Karénina* (1935).³³⁰

Los comentarios más extensos de José María Latorre sobre el cineasta, a la par que sorprendentes, se encuentran en la reseña sobre *Flesh and the Devil* que lleva por título “La isla de la Amistad (El demonio y la carne, Clarence Brown, 1926)”, en el nº 157, de abril de 1988. Aquí, tras elogiar copiosamente el film, Latorre, sin embargo, no dudaba en afirmar: “Clarence Brown, realizador, es uno de esos directores considerados de segunda fila...”³³¹ Aunque inmediatamente señalaba que quizá esto se debía a que faltaban por ver muchas de sus películas y la mayoría de escritores seguían nutriéndose de otros anteriores. Más hacia delante reconocía que sólo había visto doce de sus títulos, pero aun así ninguno le sugería un sello personal. Y en esto coincidía con Marías, para quien Brown nunca logró un estilo particularmente identificable.³³² Tal y como le había sucedido a este último, quien a partir de *Flesh and the Devil* realizaba toda una reflexión intentando descubrir la razón de esta obra en el corpus filmico de un director al que juzgaba, por lo demás, muy convencional, Latorre hacía lo propio y finalizaba su texto diciendo: “¿no sería Clarence Brown una víctima de las exigencias comerciales del cine sonoro?”³³³

³²⁸ *Ibid.*, 62.

³²⁹ *Ibid.*, 61.

³³⁰ Remitirse a: José María Latorre, 1979, 54; José María Latorre, 1985, 46-47; José María Latorre, 1988, 25-26; José María Latorre, 1993, 15-16; José María Latorre, 1995, 73-74.

³³¹ José María Latorre, 1988, 25.

³³² Miguel Marías, *op. cit.*, 58.

³³³ José María Latorre, 1988, 26.

La situación crítica e historiográfica de Clarence Brown en el medio español se ha mantenido prácticamente idéntica hasta el día de hoy. Varias obras, sin embargo, merecen ser comentadas y/o nombradas.

Destaca *La Gran Historia del Cine* que Terenci Moix publicó por fascículos desde 1995 a 1997 en el dominical *Blanco y Negro* del periódico *ABC*. Su relativamente amplio perfil de Brown, incluido en el capítulo 33 del volumen I, comenzaba con una defensa en toda regla de la valía del director y una denuncia hacia todos aquellos que habían tendido a menospreciar su obra: “Brown es uno de los grandes profesionales a los que injustamente se niegan calidades artísticas. Éstas no sólo existieron, sino que a menudo excedieron a los materiales que le habían sido encomendados”.³³⁴ Consideraba que sus adaptaciones de Faulkner, *Intruder in the Dust* (1949), y de Saroyan, *The Human Comedy* (1943), le acreditaban como un director de gran talento para recrear la vida cotidiana en América. No obstante, señalaba, ninguna de estas películas se había estrenado en España y, en consecuencia, en nuestro país sólo se le conocía como el director más habitual de Greta Garbo y como el realizador de algunos de los éxitos populares de Metro-Goldwyn-Mayer. De acuerdo con Moix, Brown dirigió a algunas estrellas relevantes en la década de 1920 –Laura La Plante, Pauline Frederick, Virginia Valli, etc.–, pero no se reveló como un director auténticamente comercial hasta *The Eagle* (1925). Consideraba al film como una de las mejores películas de Valentino, en la que Brown además “... consiguió lo que parecía imposible; anular los aspectos negativos del personaje [de Valentino] revistiéndolos de humor”.³³⁵ De sus siete películas con Garbo señalaba que únicamente *Flesh and the Devil* (1926) ocupaba un lugar preponderante en la Historia del Cine, algo en lo que estamos absolutamente de acuerdo. Y de este título en particular decía: “Curiosamente, este realizador tan americano aplica con considerable habilidad las lecciones del cine europeo, consiguiendo un vehículo que es a la vez brillante y contenido”.³³⁶ En su opinión, los años 30 le consagraron como director de estrellas de MGM. Y como la mayoría de sus colegas del estudio, su carrera se caracterizó por la flexibilidad al enfrentarse a los temas y estilos más diversos. Su trazado sobre el cineasta finalizaba como sigue: “También demostró Brown la elegancia de su estilo en dos títulos alejados de la óptica urbana que le había dado fama: «El despertar» (*The Yearling*, 1946) y «Fuego de juventud» (*National Velvet*, 1944)”.³³⁷

³³⁴ Terenci Moix, 1995-1997, 560.

³³⁵ *Ibid.*, 562.

³³⁶ *Ibid.*, 562, 564.

³³⁷ *Ibid.*, 564.

Por otro lado, ya dijimos en la Introducción que en 2003 Javier Coma sacó a la luz *Entre el Nobel y el Oscar*, donde figuraban capítulos exclusivamente dedicados a *The Human Comedy*³³⁸ e *Intruder in the Dust*.³³⁹ No obstante, y pese a estar muy bien documentados, no abordan las películas desde el punto de vista cinematográfico, sino en lo relativo al proceso de adaptación de las novelas en que se basan.

Finalmente, también está *Metro-Goldwyn-Mayer* (2006), de Jaime Willis García-Talavera, cuyas primeras palabras introductorias del manual se referían, de hecho, a *Flesh and the Devil*.³⁴⁰ Posteriormente Clarence Brown aparecía citado en multitud ocasiones, proporcionándose también una biofilmografía. Y en las partes dedicadas al film, Willis exponía: “El talento de Clarence Brown, injustamente apagado por la deslumbrante combinación de Gilbert y Garbo queda de manifiesto en gran número de secuencias”.³⁴¹ Subrayaba la escena del duelo en silueta, sin atribuirle exclusivamente al director de fotografía, y continuaba: “Detalles como ése... son los que confirman a Brown como un cineasta de grandes recursos y disipan su mal ganada fama de realizador marioneta al servicio de quien se terció...”³⁴² Sin embargo, y a pesar de esta reivindicación, la timidez del autor, si no de los editores, se evidenciaba en el texto que figuraba en la contracubierta, donde se presentaba a la productora adjuntándose los nombres representativos de quienes la personificaron: Louis B. Mayer e Irving Thalberg, el director artístico Cedric Gibbons, el productor David O’Selznick, y entre los directores: King Vidor, George Cukor, William Wyler y Vincente Minnelli, quedando Clarence Brown totalmente excluido.³⁴³

Volviendo de nuevo al ámbito internacional, en 1994 un nuevo perfil del realizador era ofrecido por Leonard Maltin en su *Leonard Maltin’s Movie Encyclopedia*. En esta breve sinopsis, pues el volumen incluía más de dos mil trazados biográficos de directores y actores, el autor se mostraba claro y contundente cuando manifestaba: “Las películas habladas de Brown... están todas extremadamente bien manejadas, pero llevan el sello del estudio MGM, y carecen del punto de vista individual, o singularidad que podrían haber conseguido para

³³⁸ Javier Coma, *op. cit.*, 201-203.

³³⁹ *Ibid.*, 231-250.

³⁴⁰ Jaime Willis García-Talavera, 2006, 9.

³⁴¹ *Ibid.*, 46.

³⁴² *Ibid.*, 46-47.

³⁴³ Adviértase, por ejemplo, que William Wyler sólo hizo dos films en Metro-Goldwyn-Mayer, aunque significativos: *Mrs. Miniver* (*La señora Miniver*, 1942) y *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, 1959).

él una mejor reputación”.³⁴⁴ Seguidamente afirmaba que la mejor de su carrera fue una especialmente sincera que realizó relativamente tarde: *Intruder in the Dust* (1949). Comentaba brevemente el film, que le parecía excelente, y finalizaba diciendo: “Fue la última gran película que hizo. Brown estuvo tres décadas en MGM, un admirable récord de longevidad”.³⁴⁵

En 1997, desde el 28 de junio al 5 de julio, la Cineteca di Bologna dedicó una retrospectiva a Greta Garbo, “Silent Garbo”, XI edición de “Il Cinema Ritrovato”, que comprendía la totalidad de las películas “silentes” de la actriz, con proyecciones de *Flesh and the Devil* (1926) y *A Woman of Affairs* (1928).³⁴⁶ Un año después, en junio de 1998, en el nº 56 de la revista de International Federation of Film Archives (FIAPF), *Journal of Film Preservation*, un artículo de Peter von Bagh, “Miracolo di Bologna”, evaluaba el certamen.³⁴⁷ El autor desarrollaba las películas europeas de la actriz y cuando llegaba a su etapa norteamericana, extrañamente, introducía un tema, *a priori*, no relacionado, ya que en lugar de centrarse en los films pasaba a hablar del director de dos ellos –Clarence Brown– e interrumpía su discurso para denunciar lo injusto de su abandono por los analíticos del medio filmico.³⁴⁸ En opinión de von Bagh, sus películas “silentes” más famosas –*The Last of the Mohicans* (1920), *The Eagle* (1925), *Flesh and the Devil* (1926) y *A Woman of Affairs* (1928)– están provistas de una aproximación estilística y una calidad que debería constituir suficiente estímulo como para llevar a cabo una revisión de los trabajos del cineasta, al que calificaba de poseedor de un

³⁴⁴ “Brown’s talkies... are all extremely well handled, but bear the MGM studio stamp, and lack the individual point of view, or flamboyance, that might have earned him a greater reputation.” (Leonard Maltin, 1995 (1994), 108).

³⁴⁵ “It was the last great picture he made. Brown spent three decades at MGM, an impressive record for longevity.” (*ibid.*, 109).

³⁴⁶ El año anterior la X edición de “Il Cinema Ritrovato” había proyectado *The Eagle* (1925) como parte del homenaje a Rudolph Valentino: “Rodolfo Valentino: Lo scherzo Della passione / Rodolfo Valentino: The Passion’s Screen”, del 28 de junio al 6 de julio de 1996. Y, posteriormente, en el año 2000, la XIV edición de “Il Cinema Ritrovato”, incluiría *Smouldering Fires* con motivo de su protagonista, Pauline Frederick, en la retrospectiva: “Divine apparizioni–anno secondo: Girls, Ladies, Stars: Attrici americaine negli anni Venti / Divine apparitions–second year: Girls, Ladies, Stars: American actresses in the Twenties”, del 1 al 8 de julio. No obstante, hubo que esperar hasta el año 2003 para que la Cineteca di Bologna le dedicase un certamen exclusivo al cineasta: “Omaggio a Clarence Brown / Homage to Clarence Brown”, homenaje que trataremos en páginas sucesivas.

³⁴⁷ Peter von Bagh, *op. cit.*, 41.

³⁴⁸ Véanse algunas de las declaraciones exactas de von Bagh en la Introducción, pp. XXXIV.

talento enormemente original. Sin embargo, se lamentaba, ni éstas ni sus posteriores películas “sonoras” habían conseguido despertar el interés entre los investigadores, a pesar de que su filmografía encerraba títulos tan atractivos y emocionantes como *The Human Comedy* (1943) e *Intruder in the Dust* (1949).

En 1997 Scott Eyman en *The Speed of Sound* incluía un apunte sobre Clarence Brown enormemente revelador a la hora de discernir qué lugar ocupa el realizador a los ojos de la historiografía especializada, pues en el epílogo final de su obra mencionaba que aunque directores como Erskine Lubitsch y John Ford comenzaron en el “mudo” realizaron sus mejores películas en la época “sonora”. Y, por contraposición, situaba a Brown como otro tipo de cineasta, perteneciente, en esencia, a la época “silente”: “Aunque Clarence Brown continuó dirigiendo durante casi un cuarto de siglo después de la llegada del sonido, e hizo tan extraordinarias películas como *National Velvet* y *The Yearling*, hasta el final de su vida permaneció como un partidario del cine silente”.³⁴⁹

Sin duda Eyman, basaba su argumentación en la entrevista que él mismo formuló al cineasta en 1975, en la que Brown había manifestado: “Pienso que las películas mudas eran más obras de arte de lo que lo han sido jamás las películas habladas. No importa cómo lo manejes, las películas habladas tienen diálogos y los diálogos pertenecen al teatro”.³⁵⁰ Sin embargo, Eyman se equivocaba, ya que el director también con relación a este tema expresó opiniones contradictorias. Si bien Brown, como la mayoría de realizadores del “mudo”, acogió de mala gana la introducción del cine hablado,³⁵¹ cuando ya habían transcurrido muchas décadas de cine “sonoro” comenzó a realizar otro tipo de declaraciones, considerando que había sido beneficioso para el arte cinematográfico. Y así, de acuerdo con Oscar A. Rimoldi, ante un público congregado en el British Film Institute en 1969, Brown manifestó: “No se puede negar que después de llevar el cine mudo a un alto grado de sofisticación, en 1928 todos estábamos en la misma especie de punto muerto creativo. A la pregunta de

³⁴⁹ “Although Clarence Brown went on to direct for nearly a quarter century after sound, and made such superb films as *National Velvet* and *The Yearling*, to end of his life he remained a partisan of silent film.” (Scott Eyman, 1999 [1997], 378).

³⁵⁰ “I think that silent pictures were more of an art than talkies ever have been. No matter how you manage it, talkies have dialogue and dialogue belongs to the stage.” (Scott Eyman, 1978, 21).

³⁵¹ Ver, por ejemplo: “To Film Sudermann Tale. Clarence Brown to Translate to Screen ‘Stephen Trumholt’s Wife’”, *New York Times*, 3 de febrero de 1929, p. 112.

'¿Las películas necesitaban sonido?' Yo siempre respondo, sí. No sólo el sonido de la voz humana, sino los de la naturaleza, los de la vida que nos rodea".³⁵²

Donald Lyons en "The Long Goodbye: Fathers and Sons and American cinema", nº 4, julio-agosto de 1998, en *Film Comment*, llevaba a cabo una disertación de cuatro películas de Americana del director –*Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949)– donde comparaba las relaciones paterno-filiales de estos films con uno de Elia Kazan, *East of Eden* (*Al este del Edén*, 1955). En su presentación del director, Lyons comenzaba con una reivindicación de su figura. Para él, Clarence Brown era el maestro del cine norteamericano más injustamente relegado, pues a excepción de algún reconocimiento reciente por parte de Kevin Brownlow su cine había sido totalmente ignorado. Las razones para tal desconsideración resultaban evidentes: "Lo peor para su reputación era su prestigio en MGM conseguido a finales de los años Veinte y consolidado en los Treinta, como director de la casa y confortante consentidor de las divas del estudio..."³⁵³ En consecuencia, esta ausencia de estudios cinematográficos había originado una continua repetición de clichés. Calificativos como "modesto", "pictórico", "plácido", "eficiente" y "falta de humor", decía Lyons, podían encontrarse por doquier en los monográficos dedicados a explicar su arte cinematográfico, y "Como mucho se le acreditan unas pocas 'excursiones anodinas en la América rural'"³⁵⁴ Ahora bien, para el autor nada tenían que ver las películas familiares de Brown, ni con Whitman –como decía John Baxter–, ni con el espíritu de tierna y bondadosa felicidad que intentaba transmitir la serie de Andy Hardy de MGM, como en ocasiones se había afirmado. Al contrario, sostenía que sus películas de Americana eran duras investigaciones de la dinámica filial y las relaciones conflictivas entre padres e hijos, que ejemplificaban cómo el cine norteamericano anterior a *Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde*, 1967), de Arthur Penn, no estuvo desprovisto de la crítica al patriarcado, tema que sostenía el libro de Peter Biskind *Easy Riders. Raging Bulls: How*

³⁵² "There is no denying that after bringing the silent picture to a high degree of sophistication, in 1928 we all were in some sort of a creative deadlock. To the question 'Did movies need sound?' I always answer, yes. Not only the sound of the human voice, but those of nature, of life around us." (Oscar A. Rimoldi, agosto-septiembre 1990, 422).

³⁵³ "The worst thing for his reputation was his status at MGM, achieved in the late Twenties and consolidated in the Thirties, as house director and soothing coddler of studio divas..." (Donald Lyons, *op. cit.*, 55).

³⁵⁴ "At best he is credited with a few anodyne 'excursions into rural Americana.'" (*ibid.*).

the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood (1998), que Lyons rebatía. El autor no incluía en su análisis *Ah, Wilderness!* (1935), film al que se refería como provisto de mucho encanto, pero sobre el que distinguía una concepción nostálgica de la pequeña ciudad que lo alejaba del resto, aunque no ahondaba más en el tema. La película es, efectivamente, una comedia, y aunque posee una rebelión del hijo y una consecuente huída del hogar familiar, desde el punto de vista en que Lyons enfocaba su artículo sí se separaría de los otros cuatro. Y esto mismo es aplicable a *National Velvet* (1944), que tampoco figura en el texto. Coincidiendo con John Baxter, aludía a *Of Human Hearts* como una película genial prácticamente desconocida, donde Brown encontró realmente el tema sobre el cual reincidir en las otras tres: los conflictos generacionales y las rebeliones filiales. Lo que definía al film, en esencia, era su complejidad y su negativa a rechazar el sufrimiento. Del mismo modo, reconocía el dolor y la muerte como los temas esenciales que subyacían bajo la aparente felicidad ideal de *The Human Comedy*. Calificaba *The Yearling* como sorprendentemente dura pese a las apariencias, pero donde la muerte de los seres queridos y la crueldad de la vida dominaban por completo la narración. Todo esto se ponía ya absolutamente al descubierto en *Intruder in the Dust*. Invariablemente, durante su recorrido por estas películas, Lyons se había referido a las poblaciones de los films como “ciudades Brown”, por las abundantes similitudes que encerraban, y en un sentido figurado cuando llegaba a esta última, decía así: “La ciudad de Brown se ha venido abajo en *Intruder*”.³⁵⁵ Una última acotación: en su tratamiento de *The Yearling*, Lyons indicaba que se intentó filmar anteriormente con otros directores y aseguraba que finalmente “... tiene el director correcto, Brown, después de todo un hombre de películas mudas en exteriores”.³⁵⁶

En 2001 tuvo lugar el primero de los tres textos sobre Clarence Brown debidos a la Dra. Gwenda Young, quien en la actualidad está escribiendo la biografía del cineasta. “Clarence Brown: From Knoxville to Hollywood and Back”, aparecido en nº 73 de *The Journal of East Tennessee History*, como indicaba su título y la revista donde se inscribía, concernía a los primeros años de la vida del director en Knoxville, posterior vinculación de sus películas con sus raíces sureñas y regreso a Tennessee en la década de 1970 a partir de una nueva toma de contacto con su antigua universidad y de los homenajes que le fueron ofrecidos allí, en el teatro que lleva su nombre. “Clarence Brown

³⁵⁵ “Brown’s town is fallen apart in *Intruder*.” (Donald Lyons, *op. cit.*, 59).

³⁵⁶ “... got the right filmmaker, Brown, after all a man of the open-air silents.” (*ibid.*, 58).

fue uno de los directores de cine más respetados que hayan trabajado en el sistema de Hollywood desde la década de 1920 a la de 1950”,³⁵⁷ comenzaba diciendo Young. Para la autora, la carrera de Brown, provista de una gran diversidad de temas y estilos, podía estructurarse en cuatro amplias categorías: sus films vehículos de grandes estrellas –*Flesh and the Devil* (1926), *Romance* (1930), *Conquest* (1937), *Letty Lynton* (1932)–, sentimentales evocaciones sinceras de pequeña ciudad americana –*Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943)–, descarnados dramas realistas –*The Goose Woman* (1925), *Intruder in the Dust* (1949)– y agrídulces retratos de infancia –*National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946). Tras esta presentación, como ya habían venido haciendo muchos de los autores anteriores, Lyons el último de ellos, Young efectuaba una reflexión acerca del porqué del abandono de Clarence Brown a manos de la historiografía. La primera razón que proporcionaba la encontraba en la entrevista al director de 1972 de Harry Haun, cuando éste manifestaba que la íntima amistad de Brown con el jerarca de MGM Louis B. Mayer le había restado muchos puntos frente a los historiadores de cine. Además, Brown se enorgullecía de poder satisfacer las demandas económicas de su compañía. En segundo lugar, también como decía Haun, la versatilidad de su carrera, ésta que contribuyó en su día a erigirle como uno de los directores más reputados y valorados de MGM, se había vuelto contra él. Por último, nos remitía a dos cuestiones relacionadas con el carácter de Brown, ambas ya desarrolladas en la Introducción y en el capítulo anterior. Por un lado, su negativa a conceder entrevistas o escribir su autobiografía. A diferencia de muchos directores de su generación, “... hábiles e ingeniosos narradores de historias, Brown era reticente y rara vez otorgaba entrevistas”.³⁵⁸ Ya hemos aportado en el capítulo precedente nuestras divergencias con respecto a este tema, que a nuestro modo de ver se ha exagerado en demasía. Nuestra opinión es que si bien Brown nunca fue un director extrovertido, tampoco se negó, como se ha dicho, a concertar citas con todo tipo de personas interesadas en su cine. Más bien el problema pueda hallarse en que fueron escasos quienes las solicitaron. No conocemos, por lo demás, ningún caso de alguien a quien no quisiera recibir.³⁵⁹ Por otro lado, señalaba la historiadora que aquellos pocos que mantuvieron conversaciones con

³⁵⁷ “Clarence Brown was one of the most respected film directors working in the Hollywood system from the 1920s until the 1950s” (Gwenda Young, 2001, 53. Documento en The Clarence Brown Collection).

³⁵⁸ “... skilled and witty storytellers, Brown was reticent and rarely gave interviews.” (*ibid.*).

³⁵⁹ Este tema fue objeto de un amplio desarrollo en el capítulo anterior, «I. Biofilmografía comentada», pp. 2-19.

él dibujaron un perfil del realizador como un sujeto extremadamente formal y conservador, más bien poco estimulante: “... un sobrio (en todos los sentidos de la palabra), individuo introvertido y reservado”.³⁶⁰ El cliché anteriormente citado y censurado por Lyons de Clarence Brown como una persona carente de humor se ajusta a estas descripciones.³⁶¹ Aunque Young mencionaba en concreto la delineación que realizó de él director Sidney Franklin,³⁶² a quien, contrariamente, Brown se refirió como su amigo más íntimo de Hollywood.³⁶³ Después de estas especulaciones, discernía: “Claramente, la carrera de Brown es un tema para investigaciones más largas: su lugar dentro del *studio system*, la diversidad de su producción, la maestría de su estilo y su sensible dirección de actores, parecen ofrecer oportunidades para una extensa evaluación crítica”.³⁶⁴ Añadía que conocer su vida personal era también de mucha utilidad, pues sus raíces sureñas tuvieron un fuerte impacto en su carrera: “De hecho, muchas de sus mejores películas fueron aquellas con temas sureños o variados temas rurales”.³⁶⁵ A partir de aquí, se efectuaba un estudio de la plasmación directa de la infancia y adolescencia de Brown en Knoxville en las películas de Americana del director: *Ah, Wilderness!*, *Of Human Hearts*, *The Human Comedy*, *National Velvet*, *The Yearling* e *Intruder in the Dust*. El tratamiento que recibían *The Human Comedy* y *National Velvet* era, sin embargo, mucho más reducido, no porque no tuviesen relación con la vida del director, sino porque, para Young, su calidad no era tan excepcional

³⁶⁰ “... a sober (in all senses of the word), introverted, and private individual.” (*ibid.*).

³⁶¹ Ésa fue la forma en la que Kevin Brownlow relató su primer encuentro con el director en septiembre de 1965 en hotel George V de París: “Yo había conocido a varios directores de Hollywood el año anterior, cuando estaba investigando para mi libro *The Parade’s Gone By...*, y había quedado enormemente impresionado por todos ellos, pero Clarence Brown no era uno de ellos. (...) parecía un magnate del petróleo. (...) Carecía de calidez y humor y me costó mucho esfuerzo que se pusiera a hablar” (“I had met a number of Hollywood directors the previous years, when I was researching my book *The Parade’s Gone By...*, and been mightily impressed by all of them, but Clarence Brown was not one of them. [...] resembled an oil tycoon. [...] He lacked warmth and humour and it took a lot of effort to get him to talk”: Kevin Brownlow, “The Master Returns”, *The Guardian*, 18 de abril de 2003).

³⁶² Ver esta descripción de Sidney Franklin sobre Brown en el capítulo anterior, «I. Biofilmografía comentada», n. 45 en p. 17.

³⁶³ Kevin Brownlow, 1968, 153.

³⁶⁴ “Clearly, Brown’s career is a subject for further investigation: his place within the studio system, the diversity of his output, his mastery of style and his sensitive direction of actors, seem to offer opportunities for extensive critical evaluation.” (Gwenda Young, 2001, 56. Documento en *The Clarence Brown Collection*).

³⁶⁵ “Indeed, many of his best films were those with Southern or broader rural themes.” (*ibid.*).

como la de los otros cuatro títulos. Sobre *The Human Comedy*, precisaba: “... resulta empalagosa en su sensiblería...”³⁶⁶ Mientras que, como la mayoría de los críticos, tendía a sobrevalorar *The Yearling* frente a *National Velvet*, debido a que la primera se rodó en exteriores y la segunda tuvo muchas secuencias en decorados reconstruidos en MGM. Además, pensaba que *The Yearling* estaba más próxima a las propias raíces de Brown y recogía mejor el sentimiento de la niñez y el ambiente de la región. La historiadora afirmaba que todos estos films, por su representación auténtica de las emociones de los niños y de las aspiraciones y tensiones de las vidas ordinarias en pequeñas comunidades, poseían una similitud inequívoca con otras novelas escritas por sureños, como *A Death in the Family* (1957) de James Agee o *To Kill a Mockingbird* (1960) de Harper Lee, y que “Del mismo modo en que Agee, Lee y Marjorie Kinnan Rawlings, autora de *The Yearling*, han sido descritos como los poetas literarios de la infancia, Brown bien podría ser llamado el poeta de la infancia en la pantalla”.³⁶⁷ Desde el punto de vista cinematográfico, sostenía que los films de Americana del director eran mucho más complejos y sensibles que los vehículos de estrellas por los que era famoso. Y es aquí donde advertimos el juicio que estos últimos le merecían a Young. Mientras que en un determinado momento indicaba que con sus obras “silentes” en Universal Brown había demostrado ser un maestro del cine, al respecto de sus cintas para con el *star system* de MGM realizadas en los años 30 y 40, decía: “Sin embargo los aburridos vehículos de trajes de finales de los años 30 como *Conquest* y *The Gorgeous Hussy*, o comedias forzadas como *They Met in Bombay* e *Idiot’s Delight*, mantienen un atractivo muy limitado”.³⁶⁸ A continuación, Young mencionaba que *The Gorgeous Hussy* (1936), quizá, pudiera tener alguna utilidad, debido a que trataba sobre el matrimonio de Andrew y Rachel Jackson, oriundo de Nashville, Tennessee.³⁶⁹ A nuestro modo de ver, todas estas películas poseen bastante interés y *The Gorgeous Hussy*, en particular, en aquello que atañe a su nada convencional narrativa. La autora defendía que la autenticidad y el calor de creaciones como *Ah, Wilderness!* o *The Yearling* no podían encontrarse en ninguna de las películas que Brown hizo con estrellas, ni siquiera con

³⁶⁶ “... mawkish in its sentimentality...” (*ibid.*).

³⁶⁷ “Just as Agee, Lee and Marjorie Kinnan Rawlings, author of *The Yearling*, have been described as the literary poets of childhood, Brown could well be called the poet of childhood on the screen.” (*ibid.*, 60).

³⁶⁸ “Yet Brown’s stodgy costume vehicles of the late 1930s such as *Conquest* and *The Gorgeous Hussy*, or forced comedies such as *They Met in Bombay* and *Idiot’s Delight*, hold very limited appeal.” (*ibid.*, 61).

³⁶⁹ *Ibid.*, (n. 21).

Greta Garbo o Joan Crawford.³⁷⁰ Este tipo de valoraciones hacia la filmografía de Brown al servicio del *star system* asomaban en el texto constantemente. Y así, cuando hablaba de los últimos años de su carrera, manifestaba: “En cierto sentido es lamentable que Brown no acabará su carrera en la cima con *Intruder in the Dust*... En lugar de ello, Brown continuó dirigiendo una sucesión de vehículos de estrellas costosos y artificiales, muy alejados tanto del realismo y de la intimidad de *Intruder* como de sus películas clave mudas y sonoras, antes de retirarse en 1953”.³⁷¹ Young finaliza su artículo indicando el injusto lugar que ocupaba Clarence Brown en la Historia del Cine. Informaba de que cuando murió el cineasta en 1987, las reseñas necrológicas le nombraron casi exclusivamente como el “Director de Greta Garbo”, algo que en estas páginas hemos tenido oportunidad de comprobar, y añadía: “Como director que trabajó durante casi 40 años en la industria cinematográfica, destacando en películas mudas y sonoras y que ayudó a dar forma a la propia imagen de América, Clarence Brown fue mucho más”.³⁷²

A petición de Kevin Brownlow en 2003 tuvo lugar una importante recuperación del director por parte del British Film Institute (BFI), que desde el 19 de abril hasta el 31 de mayo programó la primera retrospectiva europea sobre su obra cinematográfica: “Clarence Brown”, con la proyección de 17 de sus películas en el National Film Theatre de Londres. Los films proyectados fueron: *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925), *The Goose Woman* (1925), *The Eagle* (1925), *Flesh and the Devil* (1926), *The Trail of '98* (1928), *A Woman of Affairs* (1928), *Anna Christie* (1930), *A Free Soul* (1931), *Possessed* (1931), *Sadie McKee* (1934), *Anna Karénina* (1935), *Ah, Wilderness!* (1935), *Wife vs. Secretary* (1936), *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949). La selección de los títulos no sólo constituía una completa visión de la carrera de Brown desde su periodo en Universal, sino que integraba todo tipo de films: de bajo presupuesto, de *star system* y películas personales de Americana. A nuestro criterio, con las notables excepciones de *The Signal Tower* (1924) y *Of Human Hearts*

³⁷⁰ Pese a tales consideraciones, Young, como se verá, ha realizado otros artículos donde no desdeñaba en absoluto este tipo de obras al servicio del *star system*, e inclusive ha dirigido seminarios sobre la carrera de Greta Garbo, como “Garbo Centenary Conference”, celebrado en el Irish Film Institute, Dublin, Irlanda, desde el 16 al 17 de septiembre de 2005.

³⁷¹ “In some senses it is regrettable that Brown did not finish his career on a high point with *Intruder in the Dust*... Instead, Brown went on to direct a succession of costly, artificial star vehicles, very much removed from the realism and intimacy of *Intruder* and his key silent and sound films, before retiring in 1953.” (*ibid.*, 72).

³⁷² “As a director who worked for nearly 40 years in the film industry, excelling in silent and sound films that helped shape America’s self-image, Clarence Brown was much more.” (*ibid.*, 73).

(1938), ninguna de sus obras capitales quedaba excluida.³⁷³ Con motivo del tributo surgieron prácticamente los últimos textos sobre Clarence Brown, uno debido a Kevin Brownlow y dos a Gwenda Young.

En el mes de abril, en el nº 4 de *Sight & Sound*, Gwenda Young publicaba “Starmaker”, cuyo título no desmarcaba a Brown en absoluto de la categoría en la que todavía hoy se le tiene encasillado. Young iniciaba su artículo haciendo referencia a la categoría que le asignó Andrew Sarris en *The American Cinema* (1968), cuando le incluyó en “Temas para investigación posterior”, junto con Victor Sjöström, Rex Ingram, Tod Browning y Maurice Tourneur, y afirmaba que desde entonces hasta el presente, transcurridos 35 años, “... todos han tenido libros y retrospectivas, pero Brown, un director considerado por muchos de sus coetáneos como una fuerza importante e influyente en el cine americano de 1920 a 1953, destaca sólo por su ausencia”.³⁷⁴ Añadía que este vacío de valoraciones críticas resultaba cuando menos sorprendente, sobre todo teniendo en cuenta que fue considerado como el “Director de Greta Garbo”, un estilista del cine que rivalizó con Rex Ingram y Josef von Sternberg y un sensible director de “películas de mujeres”. Adjuntaba que aunque Kevin Brownlow había realizado algunas investigaciones valiosas sobre Brown, éstas se ceñían exclusivamente a su producción “silente”, no existiendo, por lo tanto, estudios que comprendiesen la totalidad de su obra. De ahí la importancia del especial dedicado por el British Film Institute en el National Film Theatre, del que señalaba la presencia de títulos muy poco conocidos en Europa, como *Butterfly*, *Ah, Wilderness!* e *Intruder in the Dust*. Asimismo, creía que el homenaje debería poner definitivamente punto y final a la idea generalizada, y errónea, de que Brown fue un simple “director de estudio” que únicamente dirigía de manera eficiente los guiones que le eran asignados, pues los 17 films no sólo representaban lo mejor de su filmografía, sino que “... están entre lo mejor de la era dorada de Hollywood. Son el trabajo de un director que tuvo una aproximación sutil y sofisticada a la *mise-en-scène* y extrajo actuaciones profundamente sentidas de sus actores”.³⁷⁵ Young realizaba aquí un recorrido

³⁷³ Por supuesto, no contemplamos *The Last of the Mohicans* (1920), por ser una película co-dirigida.

³⁷⁴ “... have all been given books and retrospectives, but Brown, a director regarded by many of his peers as an important and influential force in American cinema from 1920 to 1953, is conspicuous only by his absence.” (Gwenda Young, “Starmaker”, *Sight & Sound*, Vol. XIII nº 4, abril 2003, p. 28).

³⁷⁵ “... they are among the finest of Hollywood's golden age. They are the work of a director who took a subtle, sophisticated approach to *mise en scène* and coaxed deeply felt performances from his actors.” (*ibid.*).

global de su trayectoria, otorgando un mayor énfasis a las películas contenidas en el ciclo. Con respecto a los vehículos de estrellas del director se mostraba, como apuntábamos, enormemente respetuosa, no encontrándose en este texto –mucho más general– ninguna de las estimaciones que aparecían en su anterior artículo de *The Journal of East Tennessee History* (2001). La autora concluía de un modo muy similar a como lo había hecho entonces. Decía que Brown acabó su carrera haciendo películas “fórmula”, y enjuiciaba que estos últimos films y su negativa a conceder entrevistas tuvieron mucho que ver en su posterior abandono a manos de la crítica. No descartaba, sin embargo, como ya señalaron Brownlow y Everson, que la sutilidad de su estilo visual y su discreta aproximación a la *mise-en-scène* también pudieran haber contribuido al abandono del que había sido objeto hasta el momento: “Sin embargo, en las mejores de sus películas hay una maestría visual suprema y una emoción real por las posibilidades del medio que hacen que el pensamiento de 'eficiente' aplicado a toda su carrera sea difícil de sostener”.³⁷⁶

A Gwenda Young también se le encomendó la redacción de la sección dedicada al cineasta en el programa del National Film Theatre, British Film Institute, abril-mayo 2003: “Clarence Brown”. Similar al anterior, aunque no igual, aquí Young hacía una concisa pero bien resumida presentación tanto del espacio como de la personalidad de los trabajos del director. Definía a Brown como uno de los grandes estilistas del cine, distinguido por la sofisticación con la que se aproximó a la *mise-en-scène* y al montaje. Informaba de que todas sus películas eran admirables desde el punto de visual, ya se tratase de films absolutamente realistas, como *The Goose Woman* o *Intruder in the Dust*, o ricos en exotismo, como *Flesh and the Devil*. “Indudablemente, Brown fue un maestro de la imagen y la composición, pero él también experimentó frecuentemente con el sonido...”,³⁷⁷ algo que los espectadores iban a tener ocasión de comprobar en *Anna Christie* o *Intruder in the Dust*. Explicaba que él era mucho más conocido como el “Director de Greta Garbo”, pero que las películas integradas en el certamen demostrarían que fue igual de hábil en su manejo de otro tipo de actores: de carácter –Marie Dressler, Louise Dresser; niños actores –Elizabeth Taylor y Jackie “Butch” Jenkins; e incluso no profesionales –Claude Jarman, Jr. La historiadora señalaba también que ésta constituía la primera retrospectiva

³⁷⁶ “Yet in the best of them there's a supreme visual mastery and a real excitement about the possibilities of the medium that make the claims of those who dismiss his entire career as 'workmanlike' difficult to sustain.” (*ibid.*, 30).

³⁷⁷ “Undoubtedly, Brown was a master of image and composition, but he also frequently experimented with sound...” (Gwenda Young, “Clarence Brown”, *National Film Theatre*, abril-mayo 2003, p. 19).

sobre el director realizada en Europa, ya que Brown era un director injustamente marginado por la Historia del Cine. Esto, decía en esta ocasión, se debió en gran medida a la valoración que difundieron de él los seguidores de *Cahiers du Cinéma*, quienes le consideraron simplemente un *company man* a las órdenes de MGM durante casi 30 años: “Esta retrospectiva tiene como objetivo mostrar que él fue mucho más que eso, más que el 'director favorito de Greta Garbo' –él fue uno de los mejores directores del cine americano”.³⁷⁸

La víspera de las proyecciones, el 18 de abril, Kevin Brownlow informaba en *The Guardian* del inicio del ciclo, que él sugirió por primera vez al National Film Theatre en 1967. En “The Master Returns”³⁷⁹ Brownlow revelaba cómo llegó a conocer el trabajo de Clarence Brown y relataba los encuentros con el cineasta previos a la publicación de *The Parade's Gone By...*³⁸⁰ Sus últimas palabras suponían, de nuevo, una reivindicación de su figura, animando al público a que acudiese a las proyecciones para que Brown no permaneciese por más tiempo asociado a la categoría de “Director desconocido”, donde hasta la fecha estaba emplazado.

Otro esfuerzo por revalorizar y dar a conocer la obra de Clarence Brown aconteció en ese mismo año, otra vez de la mano de Kevin Brownlow, quien llevó a la Cineteca di Bologna un festival dedicado a parte de la etapa “silente” del director, “Omaggio a Clarence Brown / Homage to Clarence Brown”,³⁸¹ XVII edición de “Il Cinema Ritrovato”, desde el 28 de junio al 5 de julio, con la proyección de todas sus películas íntegramente conservadas de Universal –*The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925), *The Goose Woman* (1925)– y *The Eagle* (1925), que Brown filmó inmediatamente a continuación para Joseph M. Schenck. El breve texto de Kevin Brownlow para el homenaje, compuesto de una introducción y notas documentales de los films, ya parecía más producto de la desmoralización y la incredulidad que del deseo antes manifiesto en *The Guardian* por estimular al público londinense para asistir a las proyecciones. En él el historiador se preguntaba cómo podía ser un director tan brillante tan poco conocido y realizaba una revalorización en toda

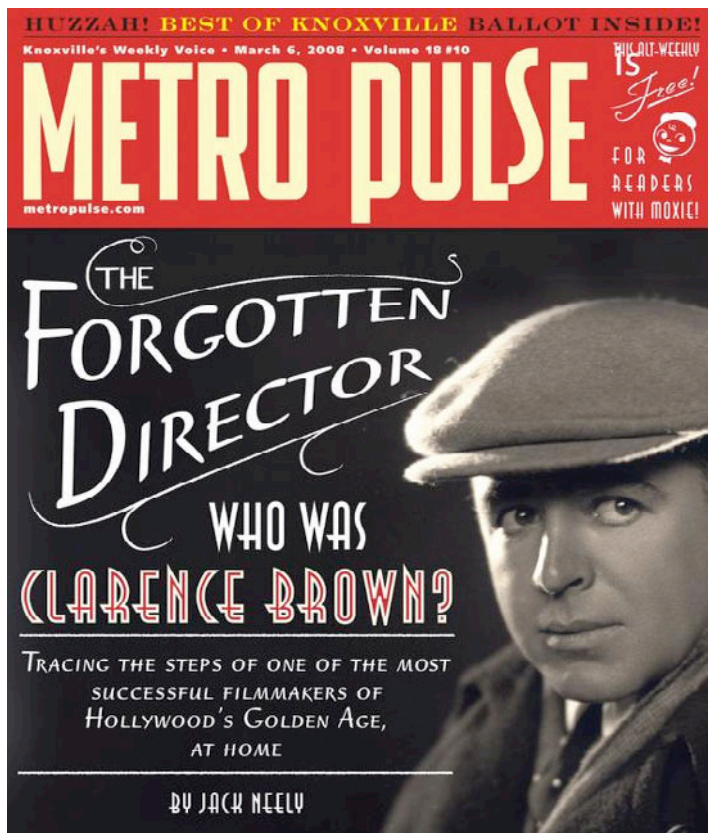
³⁷⁸ “This retrospective aims to show that he was more than that, more than 'Garbo's favourite director' –he was one of American cinema's finest film directors.” (*ibid.*).

³⁷⁹ Kevin Brownlow, “The Master Returns”, *The Guardian*, 18 de abril de 2003.

³⁸⁰ Este tema ya ha sido comentado, ver pp. 168-169.

³⁸¹ Kevin Brownlow, “Omaggio a Clarence Brown” / “Homage to Clarence Brown”, *Bologna–Il Cinema Ritrovato*, nº 32, 2003, pp. 95-99.

regla de sus films en Universal. Aunque no hubiera sido el “Director favorito de Greta Garbo”, decía, sólo por esos dramas “silentes” Brown merecía la inmortalidad.³⁸²



9. “The Forgotten Director: Who was Clarence Brown?”, *Metro Pulse*, 6 de marzo 2008, por Jack Neely.

El más reciente y último artículo publicado sobre Clarence Brown apareció en 2008, en las páginas de *Metro Pulse*, una publicación local de la ciudad que le vio crecer, Knoxville, Tennessee, y llevaba un título enormemente significativo: “The Forgotten Director: Who was Clarence Brown?”,³⁸³ por Jack Neely (ver *il. n. 9*). Largo y relativamente bien documentado, como indicaba el subtítulo del mismo –“Tracing the footsteps of one of the most succesful filmmakers of Hollywood’s

Golden Age, at home”– , su contenido era esencialmente biográfico, intentando reconstruir los años infantiles y adolescentes del director en la localidad. Contenía también abundantes comentarios de Kevin Brownlow y la Dra. Gwenda Young, con quienes Neely había contactado y a los que había formulado diversas preguntas por correo electrónico.

El autor comenzaba su crónica aludiendo a una reciente reposición de *The Eagle* (1925) en Kilruddery House, cerca de Dublín, Irlanda. Conforme a su testimonio, la película había resistido increíblemente bien el paso del tiempo, pues el público, de aproximadamente unas sesenta personas, principalmente opulento pero diverso en edad,

³⁸² *Ibid.*, 96; Parte de esta presentación de Kevin Brownlow puede encontrarse en la Introducción, pp. XXXI-XXXII.

³⁸³ Jack Neely, *op. cit.*, 16-23; Como ya indicamos en la Introducción, existe también una versión electrónica del texto ligeramente ampliada. Ver «Fuentes documentales», sec. «Bibliografía».

se rió y aplaudió de buena gana en las numerosas partes de comedia del film. Su presentación del director venía a continuación:

“El director de la película, uno de los más exitosos de la Era Dorada de Hollywood, finalmente hizo más de cincuenta películas. Fue nominado para seis Premios de la Academia. Los estudiosos lo acreditan por el 'descubrimiento' de Greta Garbo, y también se le acredita el avance de los primeros años de las carreras de Clark Gable, Joan Crawford, Jimmy Stewart, y otros cuyos nombres son mejor conocidos que el suyo”.³⁸⁴

Seguidamente Neely exponía varias muestras del conocimiento de su figura y sus películas por parte del público norteamericano en general y del de Knoxville en particular. Estamos de acuerdo con el autor cuando expresaba que *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (1946), grandes clásicos de MGM de la era “sonora”, probablemente sean las películas de Clarence Brown que con más frecuencia se ven en Norteamérica. “Entre los knoxvillianos”, proseguía diciendo, “el nombre al menos suena. Pero si se oye, generalmente es con referencia al Clarence Brown Theatre de la UT [University of Tennessee], el popular lugar para el drama vivo –o a su compañía profesional residente del mismo nombre”.³⁸⁵ Estaba seguro de que los habitantes de la ciudad no habían visto ninguno de sus films en mucho tiempo. La última vez que The Clarence Brown Theatre for the Performing Arts de The University of Tennessee mostró una película de Clarence Brown fue en 1985, con una proyección de *National Velvet*. Hacia la mitad de su artículo retomaba este asunto de forma interesante cuando decía:

“Muchas películas de la era de Brown han sobrevivido con dignidad y con brío dentro del siglo XXI, y continúan siendo populares incluso con el público joven: los misterios *noir* de Bogart, los musicales Astaire-Rogers, las *screwball comedies* de Grant-Hepburn, todo lo de

³⁸⁴ “The movie's director, one of the most successful of Hollywood's Golden Age, eventually made more than 50 films. He was nominated for six Academy Awards. Scholars credit him with “discovering” Greta Garbo, and he's also credited with advancing the early careers of Clark Gable, Joan Crawford, Jimmy Stewart, and others whose names are better known than his.” (*ibid.*, 16).

³⁸⁵ “Among Knoxvilleans, the name at least rings a bell. But when you hear it, it's generally in reference to UT's Clarence Brown Theatre, the popular venue for live drama –or its resident professional troupe of the same name.” (*ibid.*, 17).

Hitchcock –el tipo de películas que todavía hoy son llamadas 'clásicos' y aún llevan a enormes muchedumbres pagando al Tennessee Theatre”.³⁸⁶

Y a continuación acertadamente añadía que Brown no hizo nunca ese tipo de películas. Aunque el autor no lo expresaba así, su aseveración conecta con la formulada por nosotros en la Introducción, cuando hablábamos de que Brown no cultivó ni uno solo de los géneros que mayor seguimiento crítico e historiográfico han recibido. Y aquí deberíamos añadir que el cineasta no se dedicó tampoco a ninguno de los géneros que con más frecuencia aprecian los cinéfilos –de ahí que su nombre y sus películas no hayan perdurado en la memoria colectiva. Neely, de hecho, sobre estas líneas citaba: *film noir*, musicales, *screwball comedies* y suspense. Y posteriormente, al hablar de algunas de las temáticas más recurrentes de la filmografía de Brown, decía: “... nosotros todavía amamos a nuestras madres; sólo que no pagamos para ver películas sobre ellas”.³⁸⁷

Neely iniciaba su trazado biográfico sobre el director con la siguiente enunciación: “¿Quién fue Clarence Brown? Él parece ser un enigma para todo el mundo, y sus años más tempranos son los menos conocidos”.³⁸⁸ Conviene resaltar que las palabras “puzzle” y “enigma” aparecen continuamente reiteradas a lo largo de todo el artículo.

* * *

Finalizada esta exposición consideramos oportuno realizar algunas puntualizaciones con el propósito de concretar diversas cuestiones; todas ellas ya resueltas a lo largo de estas páginas, pero que preferimos condensar brevemente a modo de resumen y conclusión: cómo ha sido valorado, por lo tanto, Clarence Brown, por la

³⁸⁶ “Many movies of Brown's era have survived gracefully and with some elan into the 21st century, and remain popular even with young audiences: Bogart's noir mysteries, the Astaire-Rogers musicals, the Grant-Hepburn screwball comedies, everything by Hitchcock –the sort of movies that are still called 'classics' and still bring in large paying crowds at the Tennessee Theatre.” (*ibid.* Fragmento únicamente incluido en la versión electrónica, publicada el 06/03/2008 en <http://www.metropulse.com/news/2008/mar/06/clarence-brown-forgotten-director/>, página consultada con fecha de 01/12/2011).

³⁸⁷ “... we still love our mothers; we just don't pay to see movies about them.” (*ibid.* Igual a la nota al pie anterior).

³⁸⁸ “Who was Clarence Brown? He seems to be a puzzle to everybody, and his earliest years are the least known.” (*ibid.*, 17).

crítica contemporánea e historiografía posterior; cómo está enclavada en la actualidad su figura en la Historia del Cine; y cómo han abordado su obra los textos que han examinado su producción.

Con respecto a lo primero, a lo largo de este recorrido hemos podido comprobar que la apreciación crítica de Clarence Brown ha sido tremendamente desigual a lo largo de los años. Desde el elevado prestigio que el cineasta conoció durante buena parte de su carrera, especialmente en sus años iniciales, pasando por la censura voraz de muchas de sus películas a manos de los críticos contemporáneos, hasta el progresivo olvido, prolongado hasta el momento actual. Este proceso podría sintetizarse en las siguientes etapas o momentos esenciales.

Primera etapa. El año 1925 marcó el auténtico despegue profesional del realizador. Sus producciones de modesto presupuesto realizadas en Universal –*The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924) y sobre todo *Smouldering Fires* (1925) y *The Goose Woman* (1925)– consiguieron excelentes resultados en taquilla y al mismo tiempo las alabanzas de la prensa cinematográfica especializada, que las calificaban continuamente de “artísticas”. En esta época fueron muchos los críticos que ensalzaron su perfecta combinación de arte y potencial de *box-office*, y aseguraban que él estaba llamado a prosperar como una de las figuras más prominentes del cine norteamericano. A finales de ese mismo año los críticos de cine del país incluyeron tres de sus películas entre las seis mejores de la temporada. Es el comienzo de un prestigio crítico que se incrementaría aún más en el siguiente periodo.

Segunda etapa. Desde 1925 a 1928. Brown de ninguna manera defraudó las expectativas que se habían creado en torno a él. *The Eagle* (1925), *Kiki* (1926) y más todavía *Flesh and the Devil* (1926) y *A Woman of Affairs* (1928) le convirtieron en uno de los directores más importantes del último periodo del cine “silente”. El empleo de las técnicas visuales alemanas en los dos últimos le situaron a la cabeza de la experimentación visual en Hollywood, en plena sintonía con la vanguardia artística europea. Sus películas también eran aclamadas en Europa, especialmente en Francia y Alemania.

Tercera etapa. Desde 1929 y durante la década completa de 1930, a la par que Brown se consolidó en Metro-Goldwyn-Mayer como uno de sus más sólidos e infalibles creadores, tuvo lugar el paulatino declive de su posición frente a los especialistas. Aunque en esta época la crítica no se mostró unánime y hubo quienes consideraron que

sus obras seguían siendo “películas de director”, para un amplio sector Brown ya no era un realizador particularmente innovador, sino un director comercial, experto en estrellas y en particular en su manejo de Greta Garbo.

Cuarta etapa. En los años 40 a la vez que Brown conseguía los grandes éxitos de taquilla de su carrera –*The Human Comedy* (1943), *The White Cliffs of Dover* (1944), *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (1946)– muchos de estos films eran maltratados por la crítica seria y especializada. La notable excepción la constituyó *Intruder in the Dust* (que paradójicamente fracasó en lo comercial), una película con la que el cineasta recuperó, momentáneamente, la aclamación nacional e internacional.

Quinta etapa. En los años 50, antes de retirarse definitivamente en 1953, Brown realizó algunas de las películas menos relevantes de su trayectoria: *To Please a Lady* (1950), *Angels in the Outfield* (1951), *When in Rome* (1952) y *Plymouth Adventure* (1952). Entendidos como exponentes de un *star system* comercial, anticuado y en decadencia, estos films trascienden como determinantes para comprender el injusto lugar al que casi inmediatamente fue sometido tras finalizar su carrera. Una última visión de su cinematografía que injusta e indebidamente fue aplicada a la totalidad de su producción y, en consecuencia, en este momento comenzó el absoluto abandono de reflexiones sobre su obra por parte de los historiadores. En este sentido, la completa indiferencia que le mostraron los miembros del equipo de *Cahiers du Cinéma* evidencia perfectamente la situación. Estos feroces críticos que a menudo condenaban las obras de determinados directores negándoles el título de *auteur* apenas le tuvieron en cuenta.

Sexta etapa. Los años 60 constituyeron el momento de mayor depreciación de su cine y de su figura como cineasta. Brown estaba completamente olvidado para los analistas del cine. Y si se le nombraba en manuales de carácter general o en enciclopedias, ya que en este periodo no se publicaron monográficos ni artículos sobre él, solía hacerse en términos muy despreciativos, como uno de tantos artesanos de segunda fila de MGM, considerado “de prestigio” en su día y que solía guiar los a menudo costosos y aparatosos vehículos de Greta Garbo.

Séptima etapa. Desde 1968 hasta el presente. La publicación de *The Parade's Gone By...* en 1968 inició toda una corriente de reputados historiadores que comenzaron a reivindicar la obra de Clarence Brown y denunciaron el injusto lugar en que se hallaba ubicado en la Historia del Cine, reclamando una mayor atención sobre su producción. A lo largo de los años 70 William K. Everson, Patrick McGilligan y Debra Weiner, Scott Eyman y Harry Haun contactaron con el director y le formularon diversas entrevistas

que se publicaron en revistas especializadas. Otros cuyos esfuerzos resultaron significativos y se materializaron en artículos o significativas secciones de libros fueron John Baxter, Joseph McBride, Allen Estrin y más recientemente Gwenda Young. En Francia fue especialmente notable la labor de Patrick Brion. Sin embargo, ninguna de estas aproximaciones desembocó en una investigación exhaustiva, disertación más extensa, Tesis Doctoral o siquiera en la publicación de un libro. Clarence Brown continúa siendo a día de hoy uno de los pocos directores de primer nivel del cine clásico de Hollywood que no posee ninguna obra, por somera que sea, consagrada a su cine. Y ésta es la situación que se mantiene vigente en la actualidad.

A la pregunta de cuál es el lugar que ocupa el director en la Historia del Cine responde, en realidad, el párrafo anterior, pues ninguno de estos textos que han venido publicándose desde 1968 ha logrado reestablecer ni el nombre ni la obra cinematográfica de Clarence Brown en la memoria colectiva. Decía William K. Everson, elogiando el volumen de Kevin Brownlow *The Parade's Gone By...*, que el libro había conseguido elevar a Brown a la misma categoría que reconocidos maestros del cine como David W. Griffith o John Ford, pero la experiencia verificada al paso del tiempo nos demuestra que el historiador se equivocaba. En los diccionarios, historias del cine de carácter general o volúmenes de realizadores destacados Clarence Brown a veces ni aparece y si lo hace se le dedican unas líneas. Continúa siendo un tema inexplorado, únicamente citado, si es que eso ocurre, como “Director favorito de Greta Garbo”. Lamentablemente, y a pesar de las últimas retrospectivas europeas, sigue ostentando la misma etiqueta invisible de “Director desconocido”.

En cuanto a la escasa bibliografía dedicada al cineasta, advertimos que la mayoría de los investigadores que se han aproximado a la obra cinematográfica de Brown la han valorado de forma muy positiva. Resulta difícil encontrar, de hecho, artículos que, como el de Barry Gillam o Miguel Marías, contengan una estimación peyorativa sobre su cine. En modo alguno podría decirse, por lo tanto, que la historiografía haya valorado negativamente su legado. El problema reside, más bien, en que son muy pocos los que le han prestado atención. Se trata mucho más de un problema de desatención que de detracción.

Por otro lado, este interés historiográfico ha sido similar en los Estados Unidos que en Europa, aunque los mayores esfuerzos por revitalizar su producción y hacer resurgir su valía han tenido lugar en el terreno anglosajón europeo, por iniciativa de

Kevin Brownlow, desde el Reino Unido, y en última instancia y en íntima colaboración con éste, por la Dra. Gwenda Young, desde Irlanda. Como es natural en un país de dilatada erudición cinematográfica como es Francia, también en esta geografía se le ha prestado cierta atención; los franceses son prácticamente los únicos de lengua no inglesa que han contribuido con monográficos o capítulos en diversos manuales: Patrick Brion, Christian Viviani, Gilles Cèbe, Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon. Los restantes anteriormente citados –Everson, McGilligan, Eyman, Haun, Baxter, McBride y Estrin– pertenecen o bien ejercieron su actividad en el ámbito estadounidense.

Ahora bien, todos estos historiadores, salvo excepciones puntuales, destacan invariablemente dos parcelas de su trayectoria: sus últimos films “silentes” –*The Eagle* (1925), *Flesh and the Devil* (1926) y *A Woman of Affairs* (1928)– y sus creaciones de Americana – *Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949). Y, concretando más todavía, podrían incluso dividirse en dos grupos, partidarios con un mayor énfasis de cada una de estas dos categorías, aunque en general tienden a valorar ambas. En consecuencia, dos áreas de su filmografía quedan completamente marginadas: sus películas de bajo presupuesto en Universal Pictures y sus películas dedicadas al *star system* de MGM durante los años 30 y 40. La problemática con respecto a las cintas de Universal y al porqué de su desatención crítica ya se ha comentado. Cuando se escribieron la mayoría de monográficos sobre Brown, las tres primeras –*The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924) y *Butterfly* (1924)– se consideraban irremediabilmente perdidas. Y aunque *Smouldering Fires* (1925) y *The Goose Woman* (1925) se sabía que se conservaban, su acceso en esos momentos era increíblemente difícil y restringido. Brown además prohibió la reposición de estas películas en los festivales u homenajes que le dedicaron en vida. Referente a los films de *star system* en MGM, la cuestión también está muy clara: la opinión consensuada es que éstos, vehículos de grandes estrellas, no hacen justicia al arte de Brown, y puesto que la mayor parte de los artículos sobre el cineasta surgen con el expreso deseo de reivindicarle, la solución escogida es evitarlos a toda costa. Aunque desde luego hay excepciones, como las de Patrick Brion, Christian Viviani o Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, curiosamente todos ellos pertenecientes a la crítica francesa.

SEGUNDA PARTE:

Primeros años de la cinematografía de Clarence Brown
(1915-1925)

Capítulo I

FORT LEE, NEW JERSEY (1915-1918)

La llegada de Clarence Brown a la industria cinematográfica se produjo en 1915, en Fort Lee, New Jersey, cuando obtuvo un trabajo como ayudante del director de origen francés Maurice Tourneur. No obstante, cómo llegó este propietario de un concesionario de coches de Birmingham, Alabama, a interesarse por el cine y conseguir al primer intento ser contratado por uno de los realizadores más prestigiosos del momento es una historia de por sí insólita, pero además contradictoria, ya que Brown proporcionó diversas alternativas sobre el suceso a lo largo de su vida.

La primera cuestión, su curiosidad progresiva por el nuevo medio, está bastante clara. Ocurrió en el periodo comprendido entre 1913-1914, y Brown contó cómo mientras regentaba su agencia de automóviles, Brown Motor Car Co., comenzó a apasionarse por las películas.

Su negocio funcionaba bien y estaba ganando bastante dinero, sin embargo estaba interesado en otra cosa. Cada día a la hora del almuerzo cruzaba la calle para visitar las *shooting galleries*, una especie de tiendas vacías con escaparates cubiertos con cortinas en cuyo interior se proyectaban películas.¹ Lo rudimentario de aquellas primeras salas, únicamente provistas de unas cuantas sillas alineadas para el público, una sábana de tela blanca que servía de pantalla, una pequeña caja donde se alojaba el proyector y un único sonido que provenía de un piano, no impidió que el joven ingeniero, entonces dedicado a la compra-venta, se sintiese seducido por el invento:

¹ El término *shooting galleries* fue aludido por Brown en repetidas ocasiones. Ver: Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 1. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 140; Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 2. Parcialmente impresa en: "A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects", Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 6. Documento en The Clarence Brown Collection; Harry Haun, 1972, 6. Documento en The Clarence Brown Collection; Scott Eyman, 1978, 20.

“Me quedé enganchado al negocio del cine. El trabajo de los directores me fascinaba particularmente. Comencé a estudiar su trabajo ávidamente. Finalmente me vino la idea de que yo, también, podía aprender a dirigir. En ese momento ya no era un simple entusiasta; era un estudiante-observador, analizando, intentando descubrir cómo se lograban los efectos dramáticos”.²

A las *shooting galleries* de Birmingham llegaban todo tipo de producciones procedentes de distintas compañías cinematográficas, pero él pronto descubrió qué películas eran las que le cautivaban: “... siempre que veía 'producido en los Peerless Studios, Fort Lee, New Jersey', ésas eran las películas que yo iba a ver una y otra vez...”³ Al poco tiempo, tan sólo acudía a ver las películas producidas en esos estudios. Gradualmente tuvo la sensación de que le gustaría intentarlo, él también podía dedicarse a hacer películas.

De modo que, aproximadamente después de dos años como espectador-estudiante, en mayo de 1915, a la edad de 25 años, y con la misma pasión con que se había lanzado al terreno de los automóviles, se propuso entrar en el mundo del cine.

Ahora bien, a partir de aquí la narración se desdibuja, pues Brown ofreció distintas versiones sobre las causas que originaron su viaje hasta Fort Lee y, en particular, su elección de mentor cinematográfico.

Sin duda, la historia de los cotilleos que escuchó en el ferry atravesando el río Hudson desde Nueva York hasta New Jersey y que dirigieron su búsqueda directamente hacia Maurice Tourneur es la más probable, ya que Brown la contó en multitud de ocasiones, tanto durante los años que estuvo en activo como posteriormente y con todo detalle a Kevin Brownlow en sus entrevistas de 1965 y 1969. Así pues, comenzaremos incorporando este testimonio, para pasar después a los otros tres diferentes que existen sobre el mismo tema.

² “I really got hooked on movie business. The work of the directors particularly fascinated me. I took to studying their work avidly. Finally it dawned on me that I, too, could learn to direct. At that point I was no longer a fan; I was a student-observer, analysing, trying to see how dramatic effects were achieved” (Tay Garnett, 1996, 12).

³ “... whenever I saw 'produced at the Peerless Studios, Fort Lee, New Jersey' those were the pictures that I kept watching and watching...” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 1. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 140).

De acuerdo con esta primera versión, él liquidó su negocio, hizo el equipaje y tomó un tren hacia Nueva York para buscar trabajo en los Peerless Studios. Su intención no era ser contratado por Tourneur, sino por cualquiera de los directores que trabajaban allí: Frank Crane, Albert Capellani, Emile Chautard y Maurice Tourneur –todos franceses, excepto Crane, que era americano. En años posteriores Brown confesaría que para entonces él había visto todas las películas de los cuatro, a lo que añadió: “De modo que concebí que era allí donde iba a ir a buscar trabajo, yo no sabía si sería Tourneur, o si sería alguno de ellos, pero todas eran mucho mejores que las otras películas que había visto, y así, yo establecí mis miras en Fort Lee...”⁴

Ocurrió, sin embargo, que mientras viajaba en el ferry oyó decir a un par de extras que Maurice Tourneur estaba a punto de despedir a su ayudante de dirección e iba a necesitar uno nuevo, por lo que cuando llegó a los Peerless Studios preguntó ya directamente por él. Le dijeron que estaba fuera, filmando exteriores, aunque no le dijeron dónde. Advirtió entonces que grupos de actores se desplazaban yendo y viniendo para comer desde el lugar de rodaje hasta los estudios y decidió seguirles hasta allí, donde encontró a Tourneur filmando *The Cub* (1915). Se dirigió a él mientras éste se encontraba a mitad de una escena y pensó que iba a echarle del *set*, pero Tourneur le dijo que aguardara. Eran las tres de la tarde y su espera se prolongó durante tres horas, hasta las seis.

Cuando terminó la jornada Tourneur finalmente se acercó a él. Le interrogó por sus trabajos anteriores y Brown con total sinceridad le contestó que carecía de experiencia y hasta ese momento se había dedicado al negocio de los automóviles. Tourneur se quedó desconcertado, no comprendía por qué se le aproximaba con la intención de cubrir el puesto: “Bien, ¿cómo esperas ser mi ayudante?”⁵ Brown ideó una estrategia que acabó dando resultado. Le preguntó si el hombre al que iba a despedir tenía experiencia cuando llegó a trabajar para él y Tourneur le aseguró que evidentemente sí la tenía. Brown le recordó que no le había gustado y le sugirió la posibilidad de realizar un experimento, coger una mente fresca que no supiera nada

⁴ “So I’d made up my mind that that’s where I was going looking for a job, I didn’t know whether it would be Tourneur, whether it would be anyone of them but they were all so much better than the other pictures that I had seen, that, I set my sights on Fort Lee...” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 3).

⁵ “Well, how do you expect to be an assistant to me?” (Kevin Brownlow, 1968, 140).

sobre el negocio y educarla a su modo. En años posteriores Brown explicaría: “Y él se tragó ese argumento. Yo tenía 25 años. Y... nosotros llegamos a un acuerdo desde este enfoque. Yo dije soy un graduado universitario, tengo dos títulos en ingeniería, y yo era bastante presentable y él simplemente se lo tragó. Dijo, empiezas el próximo lunes por la mañana a las nueve en punto. Te pagaré treinta dólares a la semana. Estaba dentro”.⁶

Como hemos apuntado, esta primera versión es la que Brown contó en mayor número de ocasiones y de forma más extensa y detallada. Figura en dos reportajes sobre su figura publicados a mediados de los años 20 por *Los Angeles Times*: “Gossipers Tip Him to First Job”⁷ y “Forum To Pay Honor to Brown”.⁸ Brown se la repitió también en 1963 a Hildy Crawford, en la primera entrevista que concedió tras su retiro del cine, para *Palm Springs Life*.⁹ Después, el director la refirió con todo tipo de detalles a Kevin Brownlow dos veces, en sus entrevistas de septiembre de 1965 en París¹⁰ y de 1969 en Hollywood, esta última también realizada por Donald Knox.¹¹ Y en 1975 volvió a relatar estos mismos acontecimientos a Scott Eyman en su casa de Beverly Hills, Los Ángeles, California.¹² Por todo ello, este relato es el que nos merece mayor credibilidad.

Una segunda historia que no difiere mucho de la presentada sobre estas líneas se refiere al testimonio según el cual Brown expresó que su viaje hasta Fort Lee estaba absolutamente concebido para encontrar, no a cualquiera de los directores de los

⁶ “And he fell for that argument. I was 25 years old. And... we came to an understanding from this approach; I said I am a college graduate, I have two engineering degrees, and I was fairly presentable and he just fell for it. He said, you start next Monday morning at nine o’clock. I will pay you thirty dollars a week. I was in.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 2). Con relación a esto último simplemente indicar que el propio cineasta alteró la cifra de 30\$ semanales en el cuestionario que rellenó para Tay Garnett, donde indicó 20\$ a la semana (Tay Garnett, 1996, 12).

⁷ “Gossipers Tip Him to First Job”, *Los Angeles Times*, 5 de diciembre de 1923, p. II9.

⁸ “Forum To Pay Honor to Brown”, *Los Angeles Times*, 20 de julio de 1924, p. B33.

⁹ Hildy Crawford, *op. cit.*, 11. Documento en The Clarence Brown Collection.

¹⁰ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 1-2. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 140.

¹¹ Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, pp. 3-4.

¹² Scott Eyman, 1978, 20.

Peerless Studios, sino a Maurice Tourneur, y que dejó toda su vida anterior en el Sur con el convencimiento de aprender el oficio del cine bajo su tutela. Esta segunda versión fue referida por el director en 1972 a Harry Haun¹³ y posteriormente en esa misma década a Tay Garnett.¹⁴ Consta también en varios monográficos contemporáneos a su vida artística, como el de Alma Whitaker en 1924 para *Los Angeles Times*¹⁵ y el de Gunnar Norberg en 1936 para *Motion Picture Magazine*.¹⁶ Nos parece significativo adjuntar las declaraciones del cineasta que se hallan contenidas en el libro de Tay Garnett, sobre todo porque consisten en un formulario de 23 preguntas que Brown rellenó por escrito y, por tanto, proceden (supuestamente, como veremos) de su propia mano:

“Un nombre comenzó a tomar mucha importancia en mi mente: Maurice Tourneur, un francés cuyo trabajo, en mi opinión, era muy superior a cualquier otro de los directores cuyo trabajo había estudiado. Finalmente, seguro de que el cine era para mí, abandoné todo y salí como una flecha para Ford Lee, New Jersey, y el gran Tourneur. Lo dejé todo por él, todo tal y como estaba”.¹⁷

Una combinación de la primera y de la segunda versión asomó en 1928 en “Clarence Brown: An Estimate of the Foremost Exponent of the Newer School of Screen Directors”, publicado por el novelista Jim Tully en *Vanity Fair*.¹⁸ En este reportaje volvía a relatarse la historia de las habladurías que escuchó Brown en el ferry, pero al mismo tiempo, y de forma un tanto contradictoria, se decía que él estaba determinado a encontrar a Maurice Tourneur.

Existen, además, hasta otros dos relatos de cómo Brown conoció a Tourneur y empezó a trabajar para él. De éstos, al menos el primero puede ser tomado en cierta consideración o contener algo de realidad.

¹³ Harry Haun, 1972, 6. Documento en The Clarence Brown Collection.

¹⁴ Tay Garnett, 1996, 12.

¹⁵ Alma Whitaker, 1924, B27.

¹⁶ Gunnar Norberg, 1936, 58.

¹⁷ “One name began to loom large in my mind: Maurice Tourneur, a Frenchman whose work, in my opinion, was vastly superior to any other of the directors whose work I had studied. Finally, determined that moviemaking was the business for me, I dropped everything and hightailed it for Fort Lee, New Jersey, and the great Tourneur. I laid everything out for him, right on the line.” (Tay Garnett, 1996, 12).

¹⁸ Jim Tully, *op. cit.*, 79. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection.

Esta tercera versión sostiene que en 1915 Brown hizo un viaje de negocios a Nueva York y unos amigos le llevaron a New Jersey a ver una compañía cinematográfica. Antes de que acabara la visita él se había fascinado y había conseguido un empleo como ayudante de Maurice Tourneur. La historia fue publicada por vez primera en una entrevista de 1936 efectuada por George G. L. para la revista francesa *Cinémonde*:

“Pero ese año hice un viaje a Nueva York y empujado por unos amigos visité un estudio. En esa época la técnica no era como la de ahora y no se dudaba en dar películas a principiantes. El nuevo arte me interesó: una vez presentado al productor, le hice partícipe de una serie de ideas que me había sugerido mi visita. Este hombre me escuchó atentamente y me dijo: 'Joven, ¿le gustaría intentarlo?' Sin creerlo del todo asentí. Al día siguiente comenzaba mi primera película. Fue *Trilby* y la gran Clara Kimball Young era la estrella”.¹⁹

Este documento, no consultado ni manejado por ninguno de los autores que han realizado escritos sobre el director, está respaldado, además, por otras dos fuentes que cuentan la misma versión. En 1973 Deborah L. Oliver la incluyó en su Tesina inédita sobre el director basándose en una publicidad ofrecida por Metro-Goldwyn-Mayer en la década de 1940.²⁰ El mismo testimonio aparece también en la transcripción de una entrevista realizada por Jack D. Grant que apareció publicada por *Los Angeles Mirror* con fecha de 2 de febrero de 1949:

“Él continuó para convertirse en propietario de una agencia de coches en Birmingham, Ala. Podría haber estado todavía allí si no hubiera ido a visitar a unos amigos a Fort Lee, New Jersey. Eso fue en 1915 cuando Maurice Tourneur estaba haciendo películas en Fort Lee. A

¹⁹ “A cette époque, la technique n’était pas comme celle de maintenant et l’on n’hésitait pas à confier des films à des débutants. Le nouvel art m’intéressa: présenté au producteur, je lui fis part de quelques idées que m’avait suggérées ma visite. Cet homme m’écoula attentivement, puis me dit: 'Jeune homme, voulez-vous tenter votre chance?' Sans trop y croire, je dis oui. Et, le lendemain, je commençai mon premier film. Ce fut *Trilby*, et la grande Clara Kimball Young en était la vedette.” (George G. L., *op. cit.*, 463).

²⁰ Deborah L. Oliver, *op. cit.*, 6. Documento en The Clarence Brown Collection; Concretamente la autora se basa en un programa de mano distribuido con motivo de la *world premiere* de *The Yearling* el 18 de diciembre en el Carthay Circle Theatre, Los Ángeles, California: “Metro-Goldwyn-Mayer’s *The Yearling*”, p. 12. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, F.).

Brown sólo le llevó cinco minutos mirar a su alrededor para enamorarse de las películas. El negocio de los automóviles quedó olvidado cuando Tourneur le habló de cogerle como ayudante”.²¹

Finalmente, en 1952 un artículo de *Movie Play* publicó que Brown había conocido a Maurice Tourneur por casualidad en un bosque de Maine: “A los pocos años abrió su propia agencia de coches en Birmingham, Ala., y estaba haciendo un próspero negocio cuando le ocurrió que apareció el gran Maurice Tourneur rodando una escena en exteriores en los bosques de Maine en 1915. Eso es lo que sucedió. Abandonó su negocio y fue a trabajar como ayudante de Tourneur. Ha hecho películas desde entonces”.²² Dato del todo improbable y en absoluto contrastado ni mencionado por ninguna otra fuente.

En cualquier caso, y al margen del modo en que Brown conoció a Maurice Tourneur, lo cierto es que este hecho tuvo lugar en mayo de 1915. A partir de ese momento trabajó para él en todas sus producciones hasta un momento indeterminado de comienzos de 1918, cuando este aprendizaje se vio interrumpido por su partida para intervenir en la I Guerra Mundial.

Barry Gillan en *American Directors* plantea que una de las claves para desvelar el enigma que siempre ha supuesto la obra de Clarence Brown reside en su elección de mentor y en su preferencia de Maurice Tourneur sobre David W. Griffith. Antes de abordar esta importante cuestión, sobre la que inmediatamente volveremos, es necesario señalar otra anomalía de la llegada de Clarence Brown al mundo del cine que lo diferencia tanto del propio Tourneur y de Griffith, como de muchos de sus contemporáneos y posteriores, y es su absoluto deseo y pasión por introducirse en el

²¹ “He went on to become the owner of an auto agency in Birmingham, Ala. He might have still been there had he not gone to visit some friends in Fort Lee, N.J. That was in 1915 when Maurice Tourneur was making moving pictures in Fort Lee. It only took five minutes of watching from the sidelines for Brown to fall in love with movies.” (Entrevista a Clarence Brown en el Clarence Brown Ranch, Calabasas, California, para *Los Angeles Mirror*: Jack D. Grant, 1949. Documento en The Clarence Brown Collection).

²² “After a few years he opened his own car agency in Birmingham, Ala., and was doing a thriving business when he happened to come on the great Maurice Tourneur shooting a scene on location in a Maine woods in 1915. That did it. He chucked over his business and went to work as assistant to Tourneur. He has been making movies ever since.” (“The Men Behind the Stars: Clarence Brown”, *Movie Play*, nº 41, julio 1952, p. 95. Documento en The Clarence Brown Collection).

negocio. Efectivamente, a diferencia de tantos otros que llegaron al cine de forma accidental o como consecuencia de una experiencia teatral previa y generalmente denostando el arte cinematográfico frente al escénico, Brown entró en el mundo del cine sin ninguna vinculación con el teatro, únicamente con el deseo de hacer películas y de llegar a convertirse en director.²³

Dicho lo cual, la alternativa de Brown en una época en que la reputación de Maurice Tourneur era igual a la de Griffith presenta aun así diversas incógnitas y en concreto surge la cuestión de qué particulares de las películas de Tourneur que vio Brown en las *shooting galleries* de Birmingham llamaron su atención y le impulsaron a iniciar una carrera en el nuevo medio.

Ciertamente, y a diferencia de Griffith, cuya capacidad para contar historias evidenciaba una preferencia por las cuestiones narrativas del film, Tourneur sentía una fuerte inclinación hacia los valores pictóricos del arte cinematográfico. El director francés se aproximaba a la pantalla como si de un lienzo se tratara, anteponiendo los elementos estrictamente plásticos y compositivos sobre la narración y el contenido de la historia. Sus films estaban siempre teñidos de colores, poseían una iluminación artificiosa y sofisticada y se constituían a partir de sorprendentes mecanismos encaminados a crear la profundidad de las imágenes y las sensaciones sorprendentes y maravillosas en el espectador. En palabras de Barry Gillan: “Uno puede entender como este estilo de consciente construcción cuyo resultado es de brillantes efectos visuales pudo atraer al joven ingeniero más que las películas de Griffith, instintivas, impredecibles y mucho menos llamativas”.²⁴

²³ Además de Tourneur, Griffith, Charles Chaplin o Cecil B. DeMille, otros más próximos cronológicamente a Brown que llegaron al cine provenientes del teatro fueron: Raoul Walsh, Frank Brozage, Michael Curtiz y Edmund Goulding, por ejemplo. A lo largo de la historia de Hollywood la circunstancia de una actividad teatral anterior es muy habitual, son numerosísimos los casos: James Whale, Rouben Mamoulian, John Cromwell, Douglas Sirk, George Stevens, George Cukor, Orson Welles, Otto Preminger, Vincente Minnelli, Elia Kazan, Nicholas Ray, Robert Rossen, Joshua Logan, etc. Ahora bien, todo debe ser dicho, la primera generación de directores de Hollywood, a la cual pertenece Brown, presenta bastantes figuras importantes que se iniciaron directamente en el oficio cinematográfico –Rex Ingram, John Ford, King Vidor, Henry King, Victor Fleming, etc.–, aunque llegaron a él por razones diversas, generalmente relacionadas con el azar o la necesidad, y muy raramente fundamentadas en la ilusión o pasión por crear películas como en el caso de Clarence Brown.

²⁴ “One can understand how this style of conscious construction resulting in bravura visual effects would appeal to the young engineer more than Griffith’s films, instinctive, unpredictable, and far less showy.” (Barry Gillam, “Clarence Brown”, en: Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage, *op. cit.*, 28).

El propio Brown expresó los principales contrastes entre Griffith y Tourneur en varias entrevistas. Él achacaba a Tourneur un único fallo en sus películas: era frío.²⁵ Demasiado preocupado por las cuestiones de iluminación y composición de la imagen, Tourneur a menudo descuidaba la dirección de actores y el factor humano: “Ésa es la diferencia entre nosotros: se necesita algo más que ser un artista para hacer películas humanas”,²⁶ dijo Brown desmarcándose de su maestro y considerando que las suyas sí poseían ese “calor” del que se hallaban desprovistas las de Tourneur.²⁷ “Ésa era también la diferencia entre Tourneur y, digamos, Griffith, que era probablemente mucho más humanitario que Tourneur. Griffith pudo no haber sido tan bueno en su composición, pero podías mirar sus primeros planos y saber que estaba fotografiando un pequeño trozo de pensamiento”.²⁸ De acuerdo con Clarence Brown, Tourneur era esencialmente un artista que asustaba a su gente. Sus dificultades con el inglés y su fuerte acento francés hacían el resto y convertían su trabajo en algo frío al

²⁵ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 64. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 153; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en el capítulo siguiente, «II. Hollywood (1919-1923)», p. 465.

²⁶ “That is the difference between us: you needed more than being an artist to make human motion pictures.” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento impreso en: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 7. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁷ Ya hemos visto en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», como Barry Gillam, por ejemplo, atribuía a Clarence Brown esa misma “frialidad” que el cineasta no consideraba como propia. Gillam, concretamente, calificaba a las composiciones visuales de Brown de “fríos aderezos” incapaces de transmitir sentimientos (véase p. 205). En la Tercera Parte, en el capítulo I consagrado a *The Light in the Dark* (1922), primera película independiente de Brown tras separarse de Tourneur, donde se estudiará de lleno la influencia de éste, volveremos sobre este tema. Véase, en particular, el apartado «I.9. Puesta en escena», pp. 866-867.

²⁸ “That was also the difference between Tourneur and, say, Griffith, who was probably much more of a humanitarian than was Tourneur. Griffith may not have been as good on his composition, but you could look at his close-ups and know he was photographing a little bit of thought.” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento impreso en: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 7. Documento en The Clarence Brown Collection).

tratar con actores norteamericanos.²⁹ La preocupación de Tourneur por la estética del film tenía sus raíces en una intensa labor en las Bellas Artes desarrollada durante sus años de juventud en su país de origen.



1. Fotografía publicitaria de Maurice Tourneur.

De verdadero nombre Maurice Thomas, Tourneur nació el 2 de febrero de 1876, en Belleville, un distrito periférico de París.

La mayoría de los perfiles biográficos de Tourneur mencionan que cursó estudios en el Lycée Condorcet y al graduarse, a los dieciocho años, comenzó una prolífica carrera profesional como ilustrador de revistas y libros en ediciones de lujo, diseñador de interiores, carteles y textiles. Señalan también que llegó a trabajar en

el taller del escultor Auguste Rodin y después en el del pintor Puvis de Chavannes, colaborando con este último en la decoración mural de los lienzos alegóricos de la gran escalera de la Boston Public Library, Boston.³⁰ Su ejercicio como diseñador de

²⁹ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 64.

³⁰ La colaboración de Tourneur en los talleres de Rodin y Puvis de Chavannes es una información referida en muchas biografías y artículos de la época sobre Tourneur y que aparece también en la mayoría de textos bibliográficos de reconocida entidad que se han escrito sobre él (ver: George Geltzer, *op. cit.*, 193; Jean Mitry, *op. cit.*, 267-268; Richard Koszarski, 1973, 25). Ahora bien, hemos de decir que las fechas no concuerdan. Los autores que mencionan estos trabajos los sitúan con posterioridad a su graduación, a los dieciocho años, en el Lycée Condorcet, y Mitry, por ejemplo, los emplaza todavía más tarde, tras el paso de Tourneur por la armada de África como oficial de artillería durante su servicio militar. Si bien no se conoce ninguna obra de Rodin en la que Tourneur tomara parte, Puvis de Chavannes, tras largas negociaciones y la firma del acuerdo en 1893, llevó a cabo la decoración de la escalera de la Boston

interiores le llevó a la proyección de numerosas salas de fiestas de barcos extranjeros y más tarde al trazado de la cortina del Grand Théâtre de Le Havre, que, asimismo, le lanzó a la realización de decoraciones escénicas y finalmente al teatro, primero como actor y después como actor-regidor.³¹

Para Clarence Brown “Tourneur era un artista. Había sido pintor, y aunque pintó poco mientras estaba haciendo películas, él pintaba sobre la pantalla”.³² Explicando, acto seguido, la aplicación de los conocimientos de Tourneur en las artes plásticas al medio cinematográfico:

“Muchos de los trucos que se usan hoy en el negocio del cine fueron creados por Tourneur, con su cámara, John van der [sic] Broek. Era un gran partidario de los primeros términos oscuros. No importa donde pusiera la cámara, siempre tendría un primer término [oscuro]. En exteriores, solíamos llevar ramas y leña menuda alrededor con nosotros. Si era un interior, él siempre tenía una parte del set atrincherada en la esquina de la imagen, en semitonos, para darle profundidad. Cuando veíamos un cuadro con un efecto de iluminación interesante, lo copiábamos. Teníamos un archivo de pinturas. 'Rembrandt no podía equivocarse', decíamos, y establecíamos el plano y la iluminación como Rembrandt. ¡Al menos robábamos del mejor!”³³

Public Library entre 1893 y 1896, cuando Tourneur tendría escasos dieciocho años y no habría tenido aún la oportunidad de labrarse una carrera como ilustrador y decorador, que le llevaría, supuestamente, a trabajar con estos dos artistas. Ha de anotarse, sin embargo, que las pinturas fueron realizadas en París, en el taller del pintor, ya que uno de los rasgos característicos de los murales de Chavannes es que nunca fueron pinturas “al fresco”, sino grandes lienzos realizados en estudio cuyas formas se adecuaban a las de la arquitectura donde iban a colocarse. Posteriormente los lienzos fueron llevados a Boston y montados en la biblioteca entre 1895 y 1896.

³¹ Para más información sobre la biografía de Tourneur y su carrera en el campo de las Bellas Artes recomendamos el artículo de George Geltzer y la ampliación de Jean Mitry en “Anthologie du Cinéma” (ver: George Geltzer, *op. cit.*, 193-214; Jean Mitry, *op. cit.*, 267-312). En cambio, para su actividad en los escenarios aconsejamos el monográfico de Éric Le Roy, consagrado en exclusiva a su primera etapa francesa en el teatro y en el cine (ver: Éric Le Roy, *op. cit.*, 48-59).

³² “Tourneur was an artist. He had been a painter, and although he did little painting while he was making pictures, he painted on the screen.” (Kevin Brownlow, 1968, 140).

³³ “Many of the tricks they use in the picture business today were originated by Tourneur, with his cameraman, John van der [sic] Broek. He was a great believer in dark foregrounds. No matter where he set his camera up, he would always have a foreground. On exteriors, we used to carry branches and twigs around with us. If it was an interior, he always had a piece of the set cutting into the corner of picture, in half-tone, to give him depth. Whenever we saw a painting with an interesting lighting effect, we’d copy it.

No es ésta la opinión de Kevin Brownlow, quien considera que Tourneur era un pintor muy limitado en sus aptitudes, razón por la que abandonó tempranamente su oficio y se le ganó, en última instancia, para el cine.³⁴ En opinión del historiador, Tourneur era absolutamente consciente de su incapacidad para dibujar y por ello se rodeó desde el primer momento de directores artísticos cualificados capaces de trasladar al papel las ideas que él tenía sobre la composición cinematográfica. Los directores artísticos, como se verá, ocuparon siempre un lugar fundamental en el equipo de Tourneur, siendo de todos ellos el más importante Ben Carré.

Éstos son los elementos formales esenciales de las películas de Tourneur que, sin duda, llamaron la atención de Brown durante su época como ávido espectador en Birmingham. Films que, como *The Wishing Ring; An Idyll of Old England* (1914), el cual ha sobrevivido y hemos podido visionar, se presentan realizados con un “realismo extremo”.³⁵ primeros términos oscuros, composiciones en silueta, enfoque en profundidad, empleo constante e imaginativo del espacio en *off*, dispositivos teatrales puntuales pero muy evidentes para subrayar la artificiosidad de la representación, etc. Un arte visual, en suma, de una gran sofisticación fílmica. No obstante, conviene recordar que éste es el estilo de Tourneur anterior a 1917. Todavía no hay lugar a sus fantasías alegóricas y simbolistas, que comenzó a utilizar a partir de ese año hasta llegar a propuestas muy radicales en 1918. Expresados, *grosso modo*, los componentes estilísticos de Tourneur durante su primera época norteamericana, pasamos a trazar una reconstrucción de la filmografía de Clarence Brown a lo largo de este primer periodo de aprendizaje en Fort Lee, New Jersey.

Se trata de establecer en qué películas de Tourneur intervino Clarence Brown antes de partir a la I Guerra Mundial y en cuáles no participó debido a su ausencia.

Ningún documento publicado sobre Clarence Brown aborda esta cuestión. Peor aún, Brown siempre se mostró impreciso o sencillamente equivocado al indicar cuánto tiempo estuvo alejado del cine por causa de su alistamiento en el ejército norteamericano, mencionando siempre (incorrectamente) 1917 como el año de su

We had a library of pictures. 'Rembrandt couldn't be wrong,' we'd say, and we'd set the shot up and light it like Rembrandt. At least we stole from the best!" (*ibid.*).

³⁴ Kevin Brownlow, 1979-1980, 47.

³⁵ Tomamos prestado el término de Kevin Brownlow, ya que nos parece absolutamente adecuado para definir las primeras películas norteamericanas de Tourneur. (*ibid.*, 46).

partida –sin duda influido por la entrada de los Estados Unidos en el conflicto armado, el 2 de abril de 1917.

Señaló por primera vez que su marcha se produjo en 1917 en el primero de sus tres autobiográficos publicados en 1939 por *Picturegoer*.³⁶ La fecha de 1917 también fue proporcionada por el director a Kevin Brownlow y publicada en 1968 en *The Parade's Gone By...*³⁷ Con posterioridad, en su entrevista inédita filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood en 1969 volvió a manifestar que ingresó en el Ejército del Aire en 1917.³⁸ Y en 1974 Brown dijo a Patrick McGilligan y Debra Weiner: “Estuve en la aviación durante año y medio”.³⁹ Aparte de eso, nada más mencionó.

Su certificado militar de la I Guerra Mundial proporcionado por The Clarence Brown Collection de nada sirve en este caso, puesto que en él tan solo consta su fecha de desmovilización, el 10 de diciembre de 1918, pero no su fecha de ingreso.⁴⁰

Las películas de Maurice Tourneur conservadas de este periodo en modo alguno resultan útiles, pues no sólo son escasas, sino que los films de la década de 1910 y anteriores presentan unos títulos de crédito esquemáticos que únicamente proporcionan la información básica de la producción –productora, distribuidora, actores principales, director y, a lo sumo, el cámara–, no mencionándose nunca por lo general a otros miembros del equipo técnico, tales como el guionista, montador, ayudante de dirección, director artístico, etc. Clarence Brown, por lo tanto, no aparece acreditado en ninguno de estos largometrajes. (*The Cub* [1915], por ejemplo, la primera película en cuyo rodaje Brown participó cuando fue a trabajar con el director francés, no presenta ni siquiera el nombre de Maurice Tourneur en sus credenciales técnicas).

Y lo mismo cabe decir de las filmografías o biografías sobre Tourneur, tanto de las contemporáneas a los films como de las actuales, que a este respecto resultan

³⁶ Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7; Ver estas manifestaciones de Clarence Brown en el capítulo siguiente, «II. Hollywood (1919-1923)», p. 374.

³⁷ Kevin Brownlow, 1968, 141.

³⁸ Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 27.

³⁹ “I went into aviation for one-and-a-half years.” (Patrick McGilligan y Debra Weiner, 1975-1976, 31).

⁴⁰ Ver en «Anexo I: Documentos Clarence Brown», duplicado del 6 de mayo de 1937 de este certificado (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition. Serie V: Oversized Materials, carpeta 1).

igualmente inservibles, ya que ningún documento de esta índole tiene en cuenta cuando marchó Brown para participar en la contienda bélica.

The American Film Institute Catalog Database 1893-1970 (AFI), tampoco resulta una fuente fiable, ya que, ante la ausencia de datos en las credenciales técnicas de los films, se nutre esencialmente de *The Parade's Gone By...* y otras entrevistas publicadas para ampliar la información. Y así, conforme a la fecha de 1917 proporcionada por él, AFI únicamente reconoce 15 films de Maurice Tourneur con su contribución, todos ellos, además, pertenecientes a esta primera etapa de Fort Lee.⁴¹ De tal forma que AFI ignora por completo la intervención de Clarence Brown en las películas posteriores realizadas con Tourneur en Hollywood –*The White Heather* (1919), *The Broken Butterfly* (1919), *The Life Line* (1919), *Victory* (1919), etc.–, films en los que Brown participó de modo fehaciente tras su regreso de la contienda bélica, antes de su debut en *The Great Redeemer* (1920) y de convertirse en co-director junto a Tourneur. Pero, como más hacia delante comprobaremos, la información proporcionada por AFI no resulta fidedigna por muchos otros motivos.

De hecho, de no ser por Kevin Brownlow, único historiador que preguntó a Clarence Brown por este periodo tan desconocido de su trayectoria, reconstruir su filmografía de estos años sería una labor prácticamente inviable.

La información clave sobre los hechos se halla contenida en la entrevista inédita que le formuló Kevin Brownlow en septiembre de 1965 en París, en un fragmento que, como tantos otros, quedó excluido de su publicación en *The Parade's Gone By...*⁴² Gracias al historiador, quien nos proporcionó gran parte de la entrevista original, nunca publicada, esta investigación ha podido conocer que Clarence Brown abandonó su oficio en el cine para incorporarse a la I Guerra Mundial a mitad de la filmación de *Prunella* (1918), un film que sabemos que comenzó a rodarse a mediados de enero de 1918.

⁴¹ De estos 15 films, tres de ellos –*The Pride of the Clan* (1917), *The Poor Little Rich Girl* (1917) y *The Blue Bird* (1918 [prod. 1917-18])– ni siquiera figuran en la filmografía de Clarence Brown que proporciona AFI, aunque su contribución sí se indica por separado en las notas de las fichas técnicas de los largometrajes, donde se especifica que la información procede de fuentes bibliográficas actuales.

⁴² Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 4.

Determinamos, por lo tanto, que desde que comenzó a trabajar con Tourneur en mayo de 1915 hasta que se unió al ejército norteamericano a comienzos de 1918, Clarence Brown intervino en los siguientes títulos del director francés, enumerados aquí por su fecha de producción (no de estreno): *Trilby* (1915), *The Cub* (1915), *The Ivory Snuff Box* (1915), *A Butterfly on the Wheel* (1915), *The Pawn of Fate* (1916 [prod. 1915]), *The Hand of Peril* (1916), *The Closed Road* (1916), *The Rail Rider* (1916), *The Velvet Paw* (1916), *A Girl's Folly* (1917 [prod. 1916]), *The Whip* (1917 [prod. 1916]), *The Pride of the Clan* (1917 [prod. 1916]), *The Poor Little Rich Girl* (1917), *The Undying Flame* (1917), *The Law of the Land* (1917), *Exile* (1917), *Barbary Sheep* (1917), *The Rise of Jennie Cushing* (1917), *The Rose of the World* (1918 [prod. 1917]), *The Blue Bird* (1918 [prod. 1917-18]) y *Prunella* (1918).

Un total de 21 largometrajes, de los cuales AFI únicamente reconoce 15 e ignora para ser exactos 6: *The Whip* (1917 [prod. 1916]), *The Undying Flame* (1917), *Barbary Sheep* (1917), *The Rise of Jennie Cushing* (1917), *The Rose of the World* (1918 [prod. 1917]) y *Prunella* (1918).

Asimismo, consignamos que Clarence Brown no participó en las siguientes películas dirigidas por Maurice Tourneur: *A Doll's House* (1918), *Sporting Life* (1918), *Woman* (1918) y *My Lady's Garter* (1920 [prod. 1918]), puesto que todas fueron filmadas por el director francés a continuación de *Prunella* (1918) y todavía en Fort Lee, New Jersey, antes de su traslado definitivo a Hollywood, donde Brown volvió a unírsele tras la firma del armisticio.⁴³

Antes de adentrarnos en las diferentes fases, entidades productoras y comentario crítico de las películas conservadas de esta primera etapa de Clarence Brown con Maurice Tourneur en Fort Lee, dos cuestiones esenciales centrarán nuestra atención. De un lado, establecer cuál fue su primera contribución al medio filmico junto a Tourneur. De otro, delimitar sus funciones y asignaciones específicas en los largometrajes, ya que los cometidos de Brown no fueron siempre los mismos y él fue asumiendo cada vez mayores responsabilidades en las películas de Tourneur. Aspectos esenciales de su filmografía que, de nuevo, nunca han sido abordados por la historiografía precedente.

⁴³ La no-participación de Brown en estas películas será objeto de un desarrollo más amplio en el siguiente capítulo: «II. Hollywood (1919-1923)», pp. 375-379.

Para ello nos serviremos de numerosas fuentes, pero las propias manifestaciones de Clarence Brown son las que más contribuyen a documentar esta época tan desconocida de su trayectoria, hasta la fecha completamente inexplorada.

Primera contribución de Clarence Brown al medio fílmico.

Existe una gran confusión entre las fuentes historiográficas a la hora de precisar cuál fue la película inaugural de Clarence Brown junto a Tourneur: *Trilby* (1915) o *The Cub* (1915), ya que “aparentemente” el director mencionó alternativamente los dos títulos como los primeros en diversas entrevistas.

Como veremos, en realidad esto no es así. Y verdaderamente Brown siempre aludió a *Trilby* como su introducción en el negocio cinematográfico.

Indicó este film por primera vez, que hayamos podido constatar, en la entrevista de 1936 de George G. L. para *Cinémonde* que adjuntábamos al comienzo de este mismo capítulo.⁴⁴ Este dato aparece también en otros artículos contemporáneos a su vida artística como el reportaje que realizó sobre él Frank Scully, “Scully’s Scrapbook”, localizado en The Clarence Brown Collection.⁴⁵ Y, con posterioridad, Brown volvió a señalarlo como su primer film en septiembre de 1975, durante la entrevista que sostuvo en su casa de Beverly Hills con Scott Eyman.⁴⁶

El porqué de la confusión se deriva de su explicación detallada a Kevin Brownlow de cómo logró ser contratado por Maurice Tourneur en el *set* de *The Cub*, entrevista que tuvo lugar en París en septiembre de 1965 y se publicó parcialmente en *The Parade’s Gone By...*⁴⁷ En consecuencia, artículos tan acreditados sobre Brown como el de la Dra. Gwenda Young “Clarence Brown: From Knoxville to Hollywood and Back”⁴⁸ señalan *The Cub* como su primera intervención en el medio cinematográfico, porque se documentan de *The Parade’s Gone By...*

Pero lo cierto es que también en esta entrevista con Kevin Brownlow de 1965 Brown citó *Trilby* como su debut. Lo que sucede es que éste es uno de los muchos

⁴⁴ George G. L., *op. cit.*, 463; Ver p. 245.

⁴⁵ Frank Scully, 1948. Artículo de origen no identificado fechado el 29 de septiembre de 1948 en The Clarence Brown Collection.

⁴⁶ Scott Eyman, 1978, 20.

⁴⁷ Kevin Brownlow, 1968, 140; Ver pp. 242-243.

⁴⁸ Gwenda Young, 2001, 57. Documento en The Clarence Brown Collection.

fragmentos que quedaron excluidos de su publicación en *The Parade's Gone By...* En la entrevista original, mucho más larga y extensa, y a día de hoy todavía inédita, sí se incluyen en cambio estas declaraciones del director.

Primeramente Brown contó a Kevin Brownlow la historia del ferry y cómo él siguió a grupos de actores hasta los exteriores de *The Cub*, donde obtuvo el trabajo. Pero en la entrevista completa, con posterioridad, y como si se tratara de un recuerdo olvidado que de pronto le vino a la mente, dijo así:

“¡Yo fui con TOURNEUR y corté TRILBY! Yo estaba con él cuando ROTHAPFEL en el viejo Roxy... cuando escribieron la partitura musical para ella. Yo solía llevar a casa a Clara Kimball Young en el metro por la noche”.⁴⁹

Así pues, si *The Parade's Gone By...* se constituía como el único texto que sustentaba el reconocimiento de *The Cub* frente a *Trilby* como el film de iniciación de Clarence Brown junto a Tourneur, esto –de momento– queda en entredicho.

El asunto, sin embargo, es algo más complejo. Anteriormente mencionábamos sobre estas líneas el error de Gwenda Young al señalar *The Cub* como la primera colaboración de Clarence Brown junto a Tourneur. Pero inclusive Scott Eyman, a quien el propio Brown mencionó *Trilby*, lo ponía en duda en una nota al pie de su entrevista, donde decía: “La memoria del Sr. Brown quizá falle aquí; TRILBY fue una producción de 1915, cuando Brown sólo tendría 25 años”.⁵⁰ (Téngase en cuenta, además, lo ilógico de la acotación de Eyman, puesto que *The Cub* es igualmente una producción de 1915). También *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) se equivoca, como veremos.

Tales errores no sólo se derivan de que los distintos autores han leído y se documentan de *The Parade's Gone By...* –una entrevista fragmentada, publicada a partir de segmentos escogidos de la original–, sino del desconocimiento absoluto por parte de

⁴⁹ “I went with TOURNEUR and cut TRILBY! I was with him when ROTHAPFEL at the old Roxy... when they wrote the musical score for it. I used to take Clara Kimball Young home on the subway at night.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 5).

⁵⁰ “Mr. Brown’s memory maybe faulty here; TRILBY was a 1915 production, so Brown would have been only 25” (Scott Eyman, 1978, 20 [n.]).

todos ellos del orden de producción correcto de estos films. Y, concretamente, el error resulta de la creencia, ampliamente consensuada, de que *The Cub* fue una película filmada previamente a *Trilby*, cuando, en verdad, esta última se rodó primero aunque se estrenó después.

De hecho, todas las filmografías y biografías actuales publicadas sobre Tourneur sitúan *The Cub* como una producción anterior,⁵¹ con una única excepción: el libro de Harry Waldman *Maurice Tourneur: The Life and Films* (2001), un texto en absoluto acreditado ni contrastado.⁵²

Y esto se debe, como hemos dicho, a sus fechas de estreno. *The Cub* se estrenó el 19 de julio de 1915 y *Trilby* recibió su *world premiere* después, el 6 de septiembre, estrenándose de forma generalizada en los Estados Unidos el 20 de septiembre.

Cuando en 2008 preguntamos a Kevin Brownlow qué película se rodó antes tampoco supo respondernos y tan solo pudo ofrecernos las fechas de estreno de ambos largometrajes.⁵³ El mismo Brownlow se sorprendió al descubrir que *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) tomaba como referencia *The Parade's Gone By...*, una fuente resumida y, por tanto, no completa, para trazar las fichas técnicas de los films.⁵⁴ Éste es un tema sobre el que en breve volveremos.

Hemos de admitir que las referencias en la prensa de la época con relación al rodaje de *Trilby* son sumamente escasas y están rodeadas de un absoluto e inusual secretismo, por causas que tendremos oportunidad de comentar.

⁵¹ Curiosamente, es el caso de los textos mejor documentados que se han escrito sobre Tourneur. Véase George Geltzer, *op. cit.*, 195, 211; Jean Mitry, *op. cit.*, 307; Richard Koszarski, 1973, 31.

⁵² Harry Waldman, 2001, 39-42; Esta obra carece casi por completo de cualquier tipo de reflexión y documenta las películas de Maurice Tourneur mediante una sucesión continua de fotografías fijas de producción y críticas de los films procedentes de *Variety*, *New York Times*, *Moving Picture World*, etc. Estamos completamente de acuerdo con Kevin Brownlow cuando propósito de este texto nos escribió: “Es un libro decepcionante. Un trabajo de cortar y pegar. Él escribe sobre películas perdidas como si las hubiera visto, lo que a mi entender es imperdonable” (“It is a disappointing book. A scissors-and-paste job. He writes about lost films as though he has seen them, which I think is unforgivable.”: Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 23/08/2011). Sin embargo, hemos de decir que el monográfico resulta útil tanto por la profusión de fotografías como por su consigna de las películas perdidas de Tourneur y de las partes (bobinas) existentes cuando se trata de films parcialmente conservados.

⁵³ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 14/10/2008. Ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁵⁴ *Ibid.*

Pero, en cualquier caso, un exhaustivo repaso a las publicaciones de la época, tanto a las especializadas *Moving Picture World* y *Photoplay* como a otras de ámbito general, no deja lugar a dudas acerca de que *Trilby* fue filmada con anterioridad.

Las primeras noticias de la puesta en marcha del proyecto de *Trilby* se fechan a comienzos de año: “World Film to Do 'Trilby'”, publicaba *Moving Picture World* a 23 de enero de 1915.⁵⁵

Unas semanas después, el 6 de febrero, la misma revista informaba de que se estaba seleccionando a los actores, aunque el papel de *Trilby* todavía no había sido adjudicado.⁵⁶

Un artículo sobre Maurice Tourneur en *Evening Public Ledger* el 17 de marzo de 1915, “The Photoplay: 'About Maurice Tourneur'”,⁵⁷ mencionaba que *Trilby* con Wilton Lackaye como Svengali y Clara Kimball Young como Trilby iba a ser la próxima e inminente película del director.

Y, sorprendentemente, no hemos hallado ninguna otra referencia relativa a la producción hasta el 15 de mayo de 1915, fecha en que *Moving Picture World* sacó a la luz “Martha Hedman in 'The Cub'”, donde se anunciaba el inicio de rodaje de *The Cub* y se decía que Tourneur acababa de concluir *Trilby*:

“El estreno de 'The Cub' será anunciado dentro de poco, y la película contará con la ventaja de la dirección de Maurice Tourneur, el gran productor de World Film que recientemente finalizó 'Trilby'”.⁵⁸

Información que aparece confirmada por otro artículo-entrevista, “Maurice Tourneur Voices a Few Opinions”, del 3 de julio de 1915, en *New York Clipper*. Un texto donde se resumía la carrera del director francés en Norteamérica y cuyas líneas

⁵⁵ “World Film to Do 'Trilby'”, *Moving Picture World*, Vol. XXIII n° 4, 23 de enero de 1915, p. 531.

⁵⁶ “Brady Announces Picture Plans”, *Moving Picture World*, Vol. XXIII n° 6, 6 de febrero de 1915, p. 834.

⁵⁷ “The Photoplay: 'About Maurice Tourneur'”, *Evening Public Ledger*, 17 de marzo de 1915, p. 11.

⁵⁸ “The release date of 'The Cub' will shortly be announced, and the picture will have the advantage of the direction of Maurice Tourneur, the great World Film producer who recently finished 'Trilby.'” (“Martha Hedman in 'The Cub'”, *Moving Picture World*, Vol. XXIV n° 7, 15 de mayo de 1915, p. 1085).

finales volvían a indicar que *Trilby* ya había sido realizada, mientras que Tourneur en esas fechas todavía estaba rodando *The Cub*:

“La ambición de M. Tourneur es producir historias de detectives consistentes e interesantes. (...) Sus producciones con World Film en los últimos ocho meses han sido 'Mother', con Emma Dunne; 'The Face in the Moonlight' [*sic*] y 'The Man of the Hour' con Robert Warwick; 'The Wishing Ring' con Vivian Martin; 'The Pit', con Wilton Lackaye; 'The Boss' [*sic*], 'Trilby', con Wilton Lackaye y Clara Kimball Young, y 'Alias Jimmy Valentine' con Robert Warwick. Él está produciendo ahora 'The Cub' con Robert Warwick”.⁵⁹

Por lo tanto, conforme a los textos anteriores podemos establecer que *Trilby* se filmó aproximadamente desde mediados de marzo hasta mediados de mayo de 1915, momento en que Maurice Tourneur comenzó la producción de *The Cub*, la cual finalizó en torno al 10 de julio de ese mismo año. Esto último de acuerdo con otro artículo de *Moving Picture World* que indica que en ese día el rodaje ya había concluido.⁶⁰

Pero lo más importante del hecho de que *Trilby* sea una producción anterior es que esto aclara toda la cuestión y arroja luz sobre en qué película(s) Brown colaboró por primera vez junto a Tourneur al conseguir el empleo.

A partir de este dato todo encaja –inclusive la información dada por Clarence Brown de mayo de 1915 como el momento exacto de su llegada a Fort Lee, ya que en esas fechas *The Cub* se encontraba en plena fase de producción.

Así pues, resulta evidente que cuando Brown llegó a los Peerless Studios Maurice Tourneur acababa de finalizar *Trilby* y estaba filmando *The Cub*. Y él se incorporó a ambas películas: a la postproducción de *Trilby* y al rodaje de *The Cub*.

Y, por supuesto, las declaraciones de Clarence Brown a Kevin Brownlow en la entrevista de París en 1965 adquieren todo su sentido. No son contradictorias ni

⁵⁹ “M. Tourneur's ambition is to produce strong and appealing detective stories. (...) His productions with the World Film in the last eight months have been 'Mother,' with Emma Dunne; 'The Face in the Moonlight [*sic*]' and 'The Man of the Hour' with Robert Warwick; 'The Wishing Ring' with Vivian Martin; 'The Pit,' with Wilton Lackaye; 'The Boss [*sic*],' 'Trilby,' with Wilton Lackaye and Clara Kimball Young, and 'Alias Jimmy Valentine,' with Robert Warwick. He is now producing 'The Cub,' with Robert Warwick.” (“Maurice Tourneur Voices a Few Opinions”, *New York Clipper*, 3 de julio de 1915).

⁶⁰ “Robert Cummings Engaged for 'The Imposter’”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 2, 10 de julio de 1915, p. 286.

excluyentes, pues adviértase que con relación a *Trilby* Brown no hablaba del rodaje, sino de la postproducción del film, del montaje y de la composición de la partitura musical.

A este respecto, Kevin Brownlow se mostró de acuerdo con nosotros cuando se lo planteamos y nos contestó: “Acabo de escuchar otra vez los recuerdos de Brown y él dice que llegó a Fort Lee cuando MT [Maurice Tourneur] estaba en la producción de THE CUB. Después dice que prácticamente montó TRILBY... ¡de modo que otro puzzle para los historiadores!”.⁶¹

Pero, efectivamente, éste es otro puzzle para los historiadores porque no creemos que Clarence Brown montara *Trilby*. Y con esto pasamos al segundo contenido a desarrollar que antes hemos indicado.

Asignaciones específicas de Clarence Brown en los films de Tourneur.

Esta cuestión se vincula con la equivocación previamente señalada de *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI). El catálogo, como advirtió Kevin Brownlow, se documenta en gran medida de *The Parade's Gone By...* y en base a ello AFI considera que *The Cub* se filmó antes. En consecuencia, conociendo que Clarence Brown ejerció después como ayudante de Tourneur en todas sus películas hasta su marcha a la I Guerra Mundial, se le asignan las funciones de ayudante de dirección (y montador) en *Trilby*, cuando, como hemos visto, todo apunta a que Brown todavía no habría llegado a Fort Lee cuando se rodó este film y, presumiblemente, fue George Cowl, el hombre al que Tourneur quería despedir y sustituir, el ayudante de dirección de esta película. (Existe una fotografía de George Cowl todavía ejerciendo sus funciones en el *set* de *The Cub* que apuntaría a que él fue el ayudante de Tourneur en la anterior, *Trilby*.⁶² Para Kevin Brownlow si Cowl seguía presente junto a Tourneur y Brown en las localizaciones de exteriores de *The Cub* esto probablemente se debía a que estaba trabajando hasta el final de su periodo de preaviso de despido).⁶³

Pero los errores en los que incurre AFI no finalizan ahí. Aparte de los ya señalados relacionados con que el catálogo sólo incluye la participación de Brown en

⁶¹ “I have just been listening to Brown's recollections again and he says he arrived at Fort Lee when MT was in production on THE CUB. He then says he virtually edited TRILBY...so another puzzle for film historians!” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 07/10/2008).

⁶² Ver esta fotografía en p. 306, ilustración n. 12.

⁶³ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/11/2008.

las películas de Tourneur hasta 1917, omitiendo toda su colaboración posterior en Hollywood hasta su debut en *The Great Redeemer* (1920), no realiza distinciones al respecto de las funciones que desempeñó en los largometrajes y le dispone invariablemente en los 15 escasos títulos que enumera como ayudante de dirección y montador. Junto con estos errores conviene señalar que no se menciona nunca a Brown a cargo de la dirección de la segunda unidad. Por todo ello, la categorización que efectúa AFI de la carrera de Clarence Brown en estos años en modo alguno resulta válida. Así pues, seguidamente intentaremos discernir los cometidos de Brown en los largometrajes de Maurice Tourneur y cuándo comenzó a desempeñarlos.

*** Ayudante de dirección.**

Conforme a lo expuesto en páginas anteriores, no creemos que Clarence Brown ejerciera de ayudante de dirección de Tourneur en *Trilby*, puesto que no estuvo presente durante el rodaje de este film.

Comenzó a desempeñar tales cometidos en *The Cub* y desde entonces en todas las películas de Tourneur de este periodo hasta *Prunella*, cuyo rodaje tuvo que dejar a mitad por causa de su incorporación al ejército norteamericano durante la I Guerra Mundial.

Ahora bien, en su entrevista inédita con Kevin Brownlow en París en septiembre de 1965, nuevamente en uno de los fragmentos que quedaron descartados de su publicación en *The Parade's Gone By...*, Clarence Brown apuntó que en realidad él entró a trabajar con Tourneur como segundo ayudante.⁶⁴ El primer ayudante, indicó, era George Cowl, quien muy pronto desaparecía del equipo de producción de Tourneur.⁶⁵

El ascenso de Brown a la categoría de primer ayudante se mantiene difuso, así como también quién fue el primer ayudante de Tourneur durante el tiempo en que Brown era todavía segundo ayudante.

Con relación al primer asunto, en esta misma entrevista al hablar de las tres producciones que dirigió Maurice Tourneur con Olga Petrova –*The Undying Flame*

⁶⁴ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 10-11.

⁶⁵ *Ibid.*; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en p. 263.

(1917),⁶⁶ *The Law of the Land* (1917) y *Exile* (1917)—, Brown dijo: “TOURNEUR y yo tuvimos una lucha infernal. Y yo era ahora su primer ayudante”.⁶⁷ A continuación indicó: “Yo había empezado en mayo y esto es al siguiente marzo –en algún momento de entonces cuando tuvimos que ir a Florida con el clima frío”.⁶⁸ Pero los recuerdos de Brown están entremezclados. Efectivamente, eso fue en marzo, pero no de 1916, sino de 1917, algo que conocemos por las fechas de producción de los films y por el testimonio de Olga Petrova en su autobiografía.⁶⁹ Además, el hecho de que Brown indicara que en *The Undying Flame* él ya era primer ayudante no significa que acabara de asumir tal cargo ni que ésa fuera la primera película en que ejerciera como tal.

Desde nuestro punto de vista, la irrupción de Philip W. Masi podría ayudar a concretar el momento en que Brown dejó de ser segundo ayudante, ya que, al hablar de los diferentes ayudantes de Tourneur, se refirió a él como *su* ayudante: “Y mi ayudante era PHIL MASI que era un muchacho joven que trabajaba como extra en Fort Lee cuando yo fui allí”.⁷⁰ La primera película de Tourneur en la que tenemos constancia de la participación de Philip W. Masi es *The Whip* (1917 [prod. 1916]), una producción filmada a mediados de 1916. Pero, de nuevo, esto no significa que Philip W. Masi asumiera por primera vez la función de segundo ayudante del equipo de Tourneur en *The Whip*, sino que ésta es la primera vez que aparece consignado como tal.⁷¹ Y es muy posible que dicha circunstancia se diera con anterioridad, especialmente si tenemos en cuenta que en la película inmediatamente anterior a *The Whip*, *A Girl's Folly* (1917 [prod. 1916]), Brown ya había asumido importantes y numerosas responsabilidades –ayudante de dirección, montador y director de la segunda unidad–, como más hacia delante demostraremos.

⁶⁶ Brown no cita el título de esta producción directamente, pero se refiere a ella como “la película egipcia” (*ibid.*, 27).

⁶⁷ “TOURNEUR and I had a hell of a fight. And I was now his first asst.” (*ibid.*).

⁶⁸ “I went in in May and this is the following March –somewhere along there when we had to go to Florida in the cold weather.” (*ibid.*).

⁶⁹ Olga Petrova, *Butter With My Bread*, Nueva York, Bobbs-Merrill, 1942, pp. 282-284, fragmento reimpresso en: Richard Koszarski, 2004, 237-238.

⁷⁰ “And my assistant was PHIL MASI who was an extra boy in Fort Lee when I went there.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en *The Kevin Brownlow Collection*, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 11).

⁷¹ *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*, véase en AFI *The Whip* (1917).

El segundo asunto está todavía menos claro que el primero. Los recuerdos de Brown sobre quiénes eran los ayudantes de Tourneur en esta época son tan espontáneos y están tan desordenados que hemos preferido reproducirlos íntegros. En la misma entrevista inédita con Kevin Brownlow expresó:

“¿EDMUND MORTIMER era – el nombre de GEORGE COWL aquí? El ayudante de MAURICE. [Era] Uno de los dos. Su primer ayudante, he olvidado su nombre, aquél al que quería despedir –era MORTIMER o COWL. Creo que era COWL el que era el ayudante de T [Tourneur] en ese momento, y yo fui allí como segundo ayudante. (...) Pero Mortimer dirigió un par de películas y él y su mujer trabajaron ambos como extras para mí durante años después de eso. De modo que fue GEORGE COWL. Y nosotros teníamos un ayudante en California que se ocupaba de MAURICE llamado JAMES FLOOD. [sic] quien dirigió un par de películas”.⁷²

No hay duda de que el primer ayudante de Maurice Tourneur cuando Clarence Brown llegó a Fort Lee era George Cowl. No sólo porque Cowl es el nombre por el que el cineasta finalmente se decanta, sino porque Edmund Mortimer hizo su aparición en el equipo de Tourneur mucho más tarde –en California y en 1919, con *The Life Line*. Además, en otra ocasión Brown identificó a Cowl ante Kevin Brownlow como tal, en la aludida fotografía tomada en los exteriores de *The Cub*.⁷³ Aparte de Edmund Mortimer –a veces citado como Edward Mortimer y Edward J. Mortimer–, Clarence Brown cita otro nombre más: James Flood, pero a éste lo sitúa en California, no en Fort Lee.⁷⁴

⁷² “EDMUND MORTIMER was – GEORGE COWL’s name down here? MAURICE’s assistant. One of the two. His first assistant, I’ve forgotten his name, that he wanted to fire –it was either MORTIMER or COWL. I think it was COWL that was T’s assistant at that time, and I went in as 2nd asst. (...) But MORTIMER directed a couple of pictures and he and his wife both worked extra for me for years after that. So did GEORGE COWL. And we had an assitant in California that took care of MAURICE named JAMES FLOOD. [sic] who directed a couple of pictures.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 10-11).

⁷³ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/11/2008; Ver esta fotografía en p. 306, ilustración n. 12.

⁷⁴ En esta misma entrevista Brown incurre en una contradicción con respecto a la ubicación de James Flood en California, pues en otra sección de la misma lo señala como el segundo ayudante de Tourneur en las películas de Olga Petrova –*The Undying Flame* (1917), *The Law of the Land* (1917) y *Exile* (1917)–, todas ellas filmadas en Florida, pero pertenecientes a este periodo de Fort Lee, New Jersey, y anteriores al establecimiento definitivo de Tourneur en California (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin

Finalmente, otro ayudante de Tourneur del que Brown nada dice fue M. N. Litson, pero éste intervino brevemente en el equipo de Tourneur e irrumpió en él con posterioridad a Philip W. Masi, es decir, cuando Brown ya había ascendido a primer ayudante.⁷⁵

Por lo tanto, se desconoce por completo quién fue el primer ayudante de Tourneur durante el tiempo en que Brown fue segundo ayudante, puesto que al poco de su llegada George Cowl fue definitivamente despedido.⁷⁶

*** Montador.**

Clarence Brown dijo que desde el primer momento en que comenzó a trabajar con Tourneur sintió un gran interés y curiosidad por el montaje. Pronto decidió que él también quería aprender. Al principio únicamente observaba el proceso y trabajaba en la sala de edición como una especie de ayudante de montaje:

“... me metí en la cabeza que yo tenía que poder hacer eso. Y no llevaba con TOURNEUR más que un mes cuando empecé a montar sus películas, y a escribir los rótulos. De modo que le relevé de ese [proceso] final del negocio por completo. Antes lo hacía el mismo –y su cámara–. Tenían que mirar la película para ver lo que tenían [que hacer]. Veo a Tourneur con veinte piezas de película colgando de su boca.. y le acompaño y hago algunas sugerencias

Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 27; Ver también p. 351). No obstante, hemos de decir que Brown se muestra verdaderamente dubitativo a la hora de identificar si realmente era James Flood –al que nombra como Jimmy Flood– el segundo ayudante de estas producciones y es posible que se equivoque, puesto que *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) señala a Philip W. Masi como el ayudante de la primera (véase en AFI *The Undying Flame* [1917]).

⁷⁵ M. N. Litson únicamente consta acreditado como ayudante de dirección por *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) en los dos títulos de Tourneur con Mary Pickford: *The Pride of the Clan* (1917) y *The Poor Little Rich Girl* (1917) (véase ambos en AFI).

⁷⁶ Una nota de prensa sobre *The Cub* señala que antes de que comenzase el rodaje, y por tanto antes de que Clarence Brown hiciera su aparición en el equipo de Tourneur, el director francés se trasladó Mingo County, West Virginia, para encontrarse con el patriarca de los Hatfield, acompañado por un ayudante al que la publicación llama Mr. Morgan (véase: “The Feud in the Picture”, *Moving Picture World*, Vol. XXIV nº 11, 12 de junio de 1915, p. 1794). Nada más sabemos de él, y es posible que aunque la revista lo identifique como ayudante de Tourneur su función en la producción fuese otra.

cuando vemos este asunto del tempo. Es muy divertido siendo ingeniero, tratar con pulgadas y pies y yardas y rods y acres, etc. –el cronometraje significaba algo para mí”.⁷⁷

A nuestro modo de ver, sin embargo, la apreciación de un mes expresada por Brown en la entrevista como el tiempo que le llevó comenzar a montar las películas de Tourneur, nos parece del todo exagerada, ya que él provenía del negocio de los automóviles y acababa de iniciarse en el cine. De igual forma que creemos inverosímil que pudiera montar *Trilby*, como afirmó, pues ésta era la película que Maurice Tourneur estaba editando cuando Brown se le unió.⁷⁸

En otras entrevistas, de hecho, Brown proporcionó el periodo de medio año como el tiempo que transcurrió hasta llegar a convertirse en el montador de Tourneur. Por ejemplo, tras entrevistar al director en 1963, Hildy Crawford escribió:

“En menos de seis meses Brown estaba cortando todas las películas así como poniendo los rótulos y dándose cuenta de que su entrenamiento como ingeniero le era de gran utilidad en este trabajo”.⁷⁹

En 1975, él mismo diría: “En 6 meses, redactaba todos los intertítulos y filmaba todos los exteriores”.⁸⁰ Y aunque esta vez no habló del montaje, la estimación de seis meses, a juzgar por estas declaraciones y por la imposibilidad de llevar a cabo dicho aprendizaje en el breve periodo de un mes, parece más verosímil.

⁷⁷ “... I got it into my head that I ought to be able to do that. And I wasn’t with TOURNEUR a month that I was beginning to cut his pictures, and write the titles. So it relieved him of that end of the business entirely. He did it himself –and his cameramen– before. They had to look at the film to see what they had. I’ve seen Tourneur with 20 pieces of film hanging out his mouth.. and I come along and I make a few suggestions when we see this stuff about tempo. It’s very funny, being an engineer, dealing in inches and feet and yards and rods and acres and so forth – timing meant something to me.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 55. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 141).

⁷⁸ Ver estas manifestaciones de Clarence Brown en p. 256.

⁷⁹ “In less than six months Brown was cutting all the pictures as well as titling and found his engineer’s training of great value to him in this work.” (Hildy Crawford, *op. cit.*, 11. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁸⁰ “Within 6 months, I was writing all of the titles and shooting all of the exteriors.” (Scott Eyman, 1978, 20).

Cuando en 2008 expusimos a Kevin Brownlow nuestras dudas acerca de que Brown montara *Trilby* y de que al cabo de un mes montara las películas de Tourneur, el historiador se mostró de acuerdo con nosotros y nos contestó:

“Él dice 'en un mes estaba montando sus películas' Eso pudo haber sido una exageración. Hace cuarenta años yo me creía todo lo que me decían, y aunque Brown no era un inventor de historias como Howard Hawks, era un hombre del espectáculo y si necesitaba decir algo importante exageraba. (...) Por otro lado él fue tal brillante condiscípulo, que me imagino que le llevaría muy poco tiempo aprender la técnica en la que llegó a ser tan competente”.⁸¹

Y al respecto de cuándo o en qué película exactamente Brown pudo realmente asumir las labores de edición, Brownlow, como nosotros, descartó por completo *Trilby*, y nos manifestó:

“Brown podría haber montado THE CUB – lo que quiere decir poner los planos en orden para que Tourneur pudiera montarlos en poco tiempo. Pero como tú sugieres, él estaba un poco verde para montar todo el largometraje. Sin embargo, él habría sido más experto en la segunda película y pudo haberla cortado bajo la supervisión de Tourneur”.⁸²

Para Kevin Brownlow, por lo tanto, es posible que Brown montara la película que siguió a *The Cub: The Ivory Snuff Box* (1915). Sin embargo, antes que aventurarnos preferimos ceñirnos a las declaraciones del director y, de acuerdo con éstas y la fecha de seis meses que proporcionó a Hildy Crawford y que parece mucho más veraz, él con bastante seguridad habría ejercido de montador en la que siguió a *The Ivory Snuff Box*, es decir, en *A Butterfly on the Wheel* (1915) y de ahí en adelante, en todos los largometrajes de esta etapa de Fort Lee hasta *The Blue Bird* (1918) inclusive.

Clarence Brown no montó *Prunella* (1918) porque se marchó comenzada la filmación. De acuerdo con Charles J. van Enger, quien hasta ese momento había sido el

⁸¹ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 14/10/2008. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁸² *Ibid.*

segundo cámara del equipo de Tourneur, cuando Brown se ausentó para participar en la I Guerra Mundial él asumió la mayor parte de sus cometidos y editó el film.⁸³

Dado que, como hemos indicado, no existe una categorización válida de la filmografía de Clarence Brown en estos años, éstos son los criterios que han regido nuestra distinción de las atribuciones de Clarence Brown en el montaje de los films de Maurice Tourneur en el apartado consagrado a la «Filmografía de Clarence Brown».

En base a lo explicado, descartamos que Clarence Brown montara *Trilby*, aunque sin duda alguna estuvo presente durante la fase de edición y colaboró en otras tareas relacionadas con la postproducción del film. Mantenemos en suspenso si montó o pudo a ayudar a montar las dos siguientes –*The Cub* y *The Ivory Snuff Box*– y, conforme a ello, así lo hacemos constar en la filmografía del director. Y le consideramos montador de Tourneur a partir de *A Butterfly on the Wheel*, film cuya cronología se sitúa hacia finales de 1915 y, por tanto, concuerda con sus declaraciones donde indicó seis meses de adiestramiento previo a ser el montador de Tourneur.

Finalmente, en lo que atañe al ejercicio del montaje en los films de Maurice Tourneur, Brown en años posteriores indicó que ésa fue la labor que el director francés más terminó valorando de todas las que desempeñó para él: “Yo aprendí a ser 'artístico' con Tourneur. Para Tourneur yo fui principalmente un buen montador –mi ojo de ingeniero, sabes– pero para mí Tourneur fue mi salvación artística”.⁸⁴

*** Director de la segunda unidad en exteriores.**

Brown recalcó en numerosas ocasiones que Maurice Tourneur sentía un profundo rechazo a rodar en localizaciones naturales debido a que no podía controlar las condiciones atmosféricas y de iluminación del mismo modo que en el estudio y, en consecuencia, desde muy pronto comenzó a enviarle a rodar grandes porciones de los films en exteriores.

Sin duda, los imaginativos *sets* del director artístico Ben Carré ofrecían a Tourneur mayores posibilidades de elaboración e inventiva fílmica que los espacios abiertos. Existen, además, diversas manifestaciones de Tourneur en artículos de la época

⁸³ Entrevista de Richard Koszarski a Charles J. van Enger el 29 de julio de 1973: Richard Koszarski, 1989, 277; Ver estas declaraciones en p. 370.

⁸⁴ “I learned to be 'artistic' under Tourneur. For Tourneur I was chiefly a good cutter –my engineering eye, you see– but for me Tourneur was my artistic salvation.” (Alma Whitaker, 1924, B27).

priorizando las ventajas de rodar en estudio en lugar de en escenarios naturales.⁸⁵ Con todo, en cierta ocasión Brown llegó a sugerir que la aversión desmesurada de Tourneur por los exteriores quizá no fuera tal cosa y respondiera, en parte, a acelerar su aprendizaje, permitiéndole así a él tomar imágenes de forma independiente: “Decía siempre que... aborrecía filmar en cualquier otro lugar que no fuera el estudio. A menudo me he preguntado si eso era cierto, porque era un hombre amable y generoso”.⁸⁶

A través de las propias declaraciones de Clarence Brown sabemos que su asignación a la dirección de la segunda unidad se produjo en los primeros meses de 1916. Igualmente, tenemos constancia de que él ya estaba a cargo de la misma en *A Girl's Folly* (1917 [prod. 1916]), aunque desconocemos si ésta fue la primera película en que desempeñó tales cometidos.

Con relación a lo primero, en su entrevista inédita de 1969 en Hollywood con Kevin Brownlow y Donald Knox, el cineasta manifestó:

“... después de que yo hubiera estado con él [Tourneur] un año, dirigí la mayor parte de sus exteriores, él odiaba los exteriores y nosotros teníamos dos compañías, Charlie Van Enger era mi cámara, y John Van Den Broek era su cámara y yo siempre cortaba y montaba la película y los intertítulos”.⁸⁷

Brown no volvió a ofrecer fechas tan precisas, pero en el cuestionario que rellenó para Tay Garnett sí indicó que Tourneur comenzó a enviarle por su cuenta a

⁸⁵ Maurice Tourneur, “Stylization in Motion Picture Direction”, *Motion Picture Magazine*, Vol. XV nº 8, septiembre 1918, pp. 101-103.

⁸⁶ “He always said that... he loathed shooting anywhere but in the studio. I often wondered how true that was, because he was a kind and generous man.” (Tay Garnett, 1996, 13).

⁸⁷ “... after I had been with him a year I directed most of his exteriors, he hated exteriors and we had two companies, Charlie Van Enger was my cameraman, and John Van Den Broek was his cameraman and er I would always cut and edit the picture and title.” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 29. Fragmento impreso en: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 7. Documento en The Clarence Brown Collection).

filmar las secuencias de exteriores cuando ya había pasado algún tiempo desde que se convirtiera en su montador y escritor de rótulos. Entonces inauguró ese nuevo sistema.⁸⁸

En otras ocasiones, Brown dio mayores detalles. Tourneur y él intercambiaban el reparto, el director francés se quedaba en el estudio con su propio cámara –John van den Broek– y él se marchaba con el suyo –Charles J. van Enger–, pudiendo estar fuera hasta una jornada completa, a lo que añadió:

“... no era como ahora sabes, nosotros cogíamos a todo nuestro equipo en un automóvil de siete plazas y una cámara y salíamos fuera y tomábamos imágenes durante todo el día. (...) me llevaba a un actor y camiones de 25 toneladas y 100 operadores del estudio para hacer algunas escenas lejos del estudio durante un día...”⁸⁹

De este modo, Tourneur y él trabajaban como dos unidades y podían realizar una importante cantidad de películas al año. Con este método, estimó, les llevaba unas cuatro semanas finalizar un largometraje completo.⁹⁰

Todas estas declaraciones de Brown implícitamente sugerirían que sus funciones como director de la segunda unidad no se produjeron hasta la aparición en escena de su propio cámara, diferente del de Tourneur, Charles J. van Enger. Pero esta circunstancia, como veremos, no resulta concluyente.

El 11 de agosto de 1972 Charles J. van Enger escribía a Richard Koszarski al respecto de cómo consiguió su trabajo de ayudante de cámara en el equipo de Tourneur:

⁸⁸ Tay Garnett, 1996, 13.

⁸⁹ “... it wasn’t like it is now you know, we could take our whole crew in a seven passenger automobile and a camera and go out and take pictures all day long. (...) I took one actor and 20 five ton trucks and er a 100 studio operating to make some scenes away from the studio one day...” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 29. Fragmento impreso en: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 7. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁹⁰ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 3. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 141.

“Yo trabajaba como ayudante supervisor del laboratorio de Paragon y tenía la responsabilidad de todas las operaciones del negativo. En aquella época se imprimía cada cosa, tomas descartadas y todo. Entonces la película era muy cara, fui a Clarence Brown y le pregunté el porqué. Él no supo darme una respuesta y le sugerí que sólo se imprimieran las tomas buenas. Le gustó la idea y me ofreció el puesto de ayudante de cámara”.⁹¹

Adviértase que aunque el trabajo que Brown ofreció a Charles J. van Enger era el de ayudante de John van den Broek, a efectos prácticos éste se convirtió en su cámara.

La misiva, empero, confirma en líneas generales la fecha de comienzos de 1916 indicada por Brown previamente, ya que van Enger señala que él trabajaba en el laboratorio de Paragon antes de conseguir el puesto de ayudante de cámara y Paragon era la nueva factoría que construyó Jules Brulatour a finales de 1915 y comenzó a utilizarse a principios de 1916.

Al año siguiente, el 29 de julio de 1973, van Enger se citaba con Richard Koszarski para una entrevista donde ofreció una versión ligeramente modificada de los acontecimientos y mencionó dos títulos específicos de Maurice Tourneur supuestamente como sus primeros:

“Entonces yo conseguí un trabajo en el laboratorio de Paragon en Fort Lee. Yo estaba en el laboratorio –estaba a cargo de los– de todos los negativos. Y llegué a estar familiarizado con Clarence Brown. Él era montador para Maurice Tourneur. Hice una cantidad enorme de trabajo para él, le ayudé, y al final estaba ganando 100\$ a la semana, y le pregunté si podía conseguirme un trabajo como ayudante de cámara y el dijo, Sí. Y cogí un trabajo como ayudante de cámara por 20\$ –veinte a la semana, con Maurice Tourneur y John Van Den Broek, y es ahí donde yo empecé en THE PRIDE OF THE CLAN [Artcraft, 1917] y THE POOR LITTLE RICH GIRL [Artcraft, 1917] y en todas esas películas”.⁹²

⁹¹ Correspondencia. A Richard Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁹² “Then I got a job with Paragon lab at Fort Lee. I was in the lab –I was in charge of the– all of the negatives. And I got acquainted with Clarence Brown. He was cutter for Maurice Tourneur. I did an awful lot of work for him, I helped him out, and finally I was getting \$100 a week, and I asked him if he could get me a job as an assistant cameraman and he said, Yeah. I took a job as an assistant cameraman for \$20 –twenty a week, with Maurice Tourneur and John Van Den Broek, and that’s where I started on

Desde luego, resulta imposible saber si van Enger citó *The Pride of the Clan* (1917 [prod. 1916]) y *The Poor Little Rich Girl* (1917) por ser films muy célebres protagonizados por Mary Pickford o por tratarse verdaderamente de los primeros en que se inició con Tourneur.

Y, como apuntábamos, ni sus declaraciones ni su irrupción en el equipo de Maurice Tourneur esclarecen los comienzos de Clarence Brown como director de la segunda unidad, ya que el primer film verificado de Brown al frente de dicho trabajo es *A Girl's Folly* (1917 [prod. 1916]), una producción anterior, en la que no sabemos si van Enger participó y sobre la que no realiza alusión alguna en sus cartas ni entrevistas. De la misma forma, Brown dijo en varias ocasiones haber filmado grandes fragmentos de metraje de exteriores de la siguiente y que antecedió a *The Pride of the Clan*, *The Whip* (1917 [prod. 1916]), otro título del que van Enger nada señala.⁹³

Referente a *A Girl's Folly* la certeza de este cometido por parte de Clarence Brown nos la proporciona el hecho de que fue incluida en el homenaje al cineasta ofrecido por el Directors Guild of America en 1977 precisamente por esta causa, especificándose que tanto esta película como *The Pride of the Clan* eran producciones de Maurice Tourneur en las que Clarence Brown había dirigido las secuencias de exteriores.⁹⁴

Desde *A Girl's Folly* en adelante, por lo tanto, podemos considerarle de manera efectiva a cargo de la segunda unidad –al margen de que van Enger estuviera presente, o no, en el equipo de Tourneur. Por otro lado, téngase en cuenta que es posible que la asignación de Brown a los rodajes de exteriores tuviese lugar antes de *A Girl's Folly*, pero la ausencia de datos nos impide asegurarlo.

THE PRIDE OF THE CLAN [Arctcraft, 1917] and THE POOR LITTLE RICH GIRL [Arctcraft, 1917] and all of those pictures.” (Richard Koszarski, 1989, 275).

⁹³ Las declaraciones de Clarence Brown sobre *The Whip* se localizan en la entrevista inédita que le efectuó Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 4; Asimismo, el historiador nos confirmó este hecho (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 14/10/2008. Ver en Anexo IV copia de esta carta). Ver a este respecto p. 335.

⁹⁴ Véase: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 2. Documento en The Clarence Brown Collection; Ver también: Joseph McBride, 1977, 19.

*** Escritura de intertítulos.**

Ésta es la única ocupación ciertamente dudosa e incierta de todas las que Clarence Brown dijo haber desempeñado para Maurice Tourneur.

Kevin Brownlow, de hecho, no cree que Brown redactara los rótulos. En la carta que nos escribió respondiendo a nuestras preguntas de cuáles fueron exactamente las funciones de Clarence Brown en los films de Tourneur no lo mencionó⁹⁵ y con posterioridad, cuando le insistimos sobre esta cuestión, nos contestó:

“Brown dijo que escribió los rótulos –esto es, que los convirtió desde los trazos esquemáticos del guión en algo con más estilo. Yo tengo mis dudas sobre esto porque vi a CB [Clarence Brown] firmar un libro de autógrafos y le llevó alrededor de 20 minutos. ¡Pero quizá ése es el modo en que escribió los rótulos!”⁹⁶

A propósito de este tema, nosotros le ofrecimos a Kevin Brownlow el extraño y contradictorio testimonio de Clarence Brown una década después a Alma Whitaker, periodista de *Los Angeles Times*. Y ésta, tras entrevistar a Brown, escribió:

“Fue sorprendente encontrar a un hombre en verdad razonablemente modesto. No, dijo él, nunca había estado en conexión con el escenario, nunca había aparecido en la pantalla, no podría escribir rótulos aunque lo intentara... Incluso admitió que nunca había estado en el extranjero y que provenía de una pequeña ciudad, y que generalmente aprendía bastante de sus actores”⁹⁷.

⁹⁵ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 14/10/2008. Ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁹⁶ “Brown said he wrote the titles –i.e. he converted from the skeletal outline scenario into something more stylish. I have my doubts about this because I watched CB sign an autograph book and it took him about 20 minutes. But maybe that’s the way he did the titles!” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 01/11/2008).

⁹⁷ “It was surprising to find a really reasonably modest man. No, he said, he had never been connected with the stage, had never appeared on the screen, couldn’t write subtitles if he tried... Even admitted that he had never been abroad and that he hies from a small town, and that he usually learned quite a lot from his actors.” (Alma Whitaker, 1924, B28: Entrevista en Hollywood, para *Los Angeles Times*).

Para Brownlow, el comentario del director a Alma Whitaker era casi la verdad.⁹⁸ El historiador, quien le conoció muy de cerca a través de varias entrevistas a finales de la década de 1960, nos dijo que Brown a menudo solía bromear diciendo que era el único graduado universitario iletrado.⁹⁹ Esto, además, consta en la segunda de las entrevistas inéditas que le efectuó, concretamente en la de octubre de 1966 en el Reino Unido, donde Brown de pronto dijo:

“No puedo escribir. Es lo único que verdaderamente lamento. Mi mujer escribe maravillosamente –habría sido una gran escritora. Soy un iletrado con dos títulos universitarios”.¹⁰⁰

Obviamente, ello en modo alguno significa que Brown no supiera leer o escribir, sino que no lo hacía ni con frecuencia ni con facilidad o fluidez.

Además de la mencionada entrevista de Alma Whitaker, Brown repitió muchísimas veces que él no era un escritor¹⁰¹ y en su entrevista inédita con Kevin Brownlow en septiembre de 1965 en París, reiteró: “Yo admito lo que era. Yo no era un artista ni un escritor –era un mecánico de automóviles para Chrissake”.¹⁰²

La pregunta que nos lanzó Brownlow de si alguna vez, de hecho, habíamos visto o conocíamos alguna carta profesional o personal escrita por Clarence Brown también resultó difícil de responder de manera afirmativa. (A la entrevista no publicada antes aludida de octubre de 1966 en el Reino Unido tuvimos acceso a través de la transcripción directa mecanografiada que nos proporcionó el autor, y en ella, y con relación a las declaraciones antes adjuntadas donde Brown expresaba que no podía escribir, el historiador escribió entre paréntesis: “CB [Clarence Brown] nunca jamás escribe

⁹⁸ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 01/11/2008.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ “I can’t write. It’s the one thing I regret most. My wife writes wonderfully –she would have been a great writer. I am illiterate with two college degrees.” (Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, octubre 1966, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor, p. 1).

¹⁰¹ Ver, por ejemplo: Tay Garnett, 1996, 14.

¹⁰² “I admit I was. I wasn’t an artist a writer. I was an automobile mechanic for Chrissake.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 5).

cartas”).¹⁰³ Y ello, por supuesto, conlleva que también en esta investigación tengamos dudas acerca de si Brown escribió los intertítulos de las películas de Tourneur.

Localizamos dos escritos supuestamente del puño y letra de Clarence Brown: el cuestionario que rellenó para Tay Garnett en la década de 1970¹⁰⁴ y una carta personal que remitió a Charles Brakebill de The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, de la cual se hizo eco este último en una entrevista.¹⁰⁵ Aunque ambos, el cuestionario y la carta, por supuesto, pudieron ser escritos por su esposa, Marian S. Brown, ya que ella había sido profesora, periodista y su secretaria en Metro-Goldwyn-Mayer y Brown continuamente decía que ella lo sabía todo sobre el arte de escribir.¹⁰⁶ Al igual que la mayoría de artículos publicados con la firma de Clarence Brown es posible que fuesen redactados por los departamentos de publicidad de los estudios o por agentes de prensa, como era lo habitual en la época.

Sin embargo, el propio Brownlow descubrió y nos informó a la postre de la existencia de unas cartas escritas por el propio Brown: las de Maurice Tourneur.

El realizador se refirió a estas cartas dos veces en la larga entrevista que le formuló Brownlow en septiembre de 1965 en París. Al inicio de la misma y referente a Tourneur comentó: “Él hablaba muy poco inglés. Yo le enseñé mucho del inglés que sabía. Él escribía sus cartas en su inglés, y después yo las traducía al mío, sabes”.¹⁰⁷ Y mucho más tarde

¹⁰³ “CB never even writes letters” (Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, octubre 1966, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor, p. 1).

¹⁰⁴ Tay Garnett, 1996, 12-20.

¹⁰⁵ Entrevista no publicada a Charlie Brakebill por Milton M. Klein en University Historian, Boston College, Chestnut Hill, Massachusetts, 7 de junio de 1993. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por The Clarence Brown Collection, p. 4.

¹⁰⁶ A este respecto, Kevin Brownlow nos contó que Clarence Brown objetó el borrador inicial de *The Parade's Gone By*...“... dando a entender que le hacía parecer áspero, y quiso revisarlo para hacerle parecer más elocuente. 'Mi esposa lo sabe todo sobre escribir', dijo, como si quisiera que ella lo revisara. (...) De algún modo conseguimos pasar por encima de ese problema...” (“... intimating that it made him sound rough, and he wanted it edited to make him sound more fluent. ‘My wife knows all about writing,’ he said, as though he wanted her to edit it. (...) Somehow we got over that problem...”: Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 26/11/2008).

¹⁰⁷ “He spoke very little English. I taught him a lot of his English. He’d write his letters in his English, and then I’d translate them into mine, you see.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 2).

volvió a indicar: “No, él no dirigía en francés. Dirigía en inglés. Yo hice un montón de trabajo de reescritura... Rescribía todas las cartas que él escribía. Y él usaba palabras, en inglés, en sus cartas que yo nunca había oído. Y las buscaba en el diccionario –¡y eso es lo que había hecho él, sabes!”¹⁰⁸ Y a este respecto Brownlow nos manifestó: “¡De modo que a lo mejor las únicas cartas escritas que podrían existir de Brown están firmadas por Maurice Tourneur!”¹⁰⁹

La incredulidad de Kevin Brownlow ante el hecho de que Clarence Brown hubiera escrito verdaderamente los rótulos de los films de Maurice Tourneur le llevó a formularle la pregunta directamente en la entrevista inédita que le realizó en 1969 junto a Donald Knox en Hollywood. Y la respuesta de Brown fue sorprendente, pues se atribuyó incluso la dirección artística de los films, cuando es bien conocido que esta labor fue desempeñada por Ben Carré y, en años ulteriores, por Floyd Mueller, los directores artísticos de Tourneur. Y así, a la pregunta de: “¿Escribía los intertítulos?”¹¹⁰ Brown contestó: “Escribía los intertítulos, yo hacía todo el condenado [trabajo] era el chico para todo y el director artístico y todo lo demás en la [película]...”¹¹¹ Pero, con todo, y a pesar de las numerosas dudas que alberguemos sobre este tema, no podemos obviar que Brown dijo –y no una vez, sino muchas– haber escrito los rótulos. Además, aunque él no fuera escritor y, según sus declaraciones, no pudiera escribir un guión, colaboró en la elaboración de los libretos de muchos de sus films, sobre todo en la era “silente”: *The Great Redeemer* (1920) y *The Light in the Dark* (1922) son los ejemplos más claros y contrastados.

Por todo lo expuesto, hemos hecho constar dicha atribución del director de forma genérica en esta investigación. Pero, por otro lado, téngase en cuenta que Brown nunca citó ni un solo título en particular y al no existir declaraciones concretas no podemos atribuirle estas funciones en ningún film, causa por la cual su participación en

¹⁰⁸ “No, he didn’t direct in French. He dir [*sic*] in English. I did an awful lot of rewriting... I rewrote all his letter that he wrote. And he would use words, in English, in his letters that I had never heard of. And I would look them up in the dictionary –and that’s what he had done, you see!” (*ibid.*, 55).

¹⁰⁹ “... so maybe the only Brown letters that might exist are signed Maurice Tourneur!” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 06/11/2008).

¹¹⁰ “Did you write the titles?” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 29).

¹¹¹ “Write the titles, I did everything hell I was prop boy and art director and everything else on the [*sic*]...” (*ibid.*, 55).

los intertítulos no figura en el apartado consagrado a la «Filmografía de Clarence Brown».

Aclaradas cuáles fueron las primeras contribuciones de Clarence Brown a la industria cinematográfica norteamericana y delimitadas en la medida de lo posible sus funciones en los films de Maurice Tourneur, pasamos a la documentación histórica de las etapas de producción de la filmografía de Tourneur y Brown durante este primer periodo establecido en Fort Lee, New Jersey, y al comentario crítico de los films cuando se han conservado.

I.1. Peerless Studios – World Film Corporation.

Clarence Brown señaló que cuando comenzó a trabajar con Tourneur éste llevaba menos de un año en el país. Pero, en realidad, y según sus propias declaraciones, ya que es Brown quien aporta la fecha del mes de mayo de 1915,¹¹² el director francés llevaba un año exacto en tierras estadounidenses y aunque había realizado tan solo cinco películas norteamericanas –*Mother* (1914), *The Man of the Hour* (1914), *The Wishing Ring; An Idyll of Old England*, *The Pit* (1914) y *Alias Jimmy Valentine* (1915)– se había posicionado como uno de los más destacados realizadores de la Industria.¹¹³

Maurice Tourneur llegó a los Estados Unidos en mayo de 1914 cuando Charles Jourjon, presidente de la Société Française des Films et Cinématographes Éclair, para la que trabajaba en Francia, le propuso encabezar la producción de la filial que la compañía había establecido en Fort Lee desde 1911 –Eclair Film Company o Eclair de Fort Lee.¹¹⁴ Sin embargo, y a pesar de los datos incluidos en muchas filmografías tradicionales de Tourneur, que por pura “lógica” señalan sus primeras producciones norteamericanas como “Éclair” o, a lo sumo, “Éclair-Brady”,¹¹⁵ lo cierto es que nunca llegó a realizar un film estadounidense para la firma. No le dio tiempo. Una sucesión de operaciones y fusiones entre diversas compañías vinculadas a Eclair, y no un incendio, lo impidieron.

El 19 de marzo de 1914 el estudio y los laboratorios de Eclair en Fort Lee habían quedado reducidos a la nada por causa de un incendio.¹¹⁶ Parte de la producción

¹¹² Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 2, 27; Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 39.

¹¹³ Para mayor información sobre el prestigio adquirido por Tourneur cuando tan solo había realizado varias películas en los Estados Unidos, remitirse a: “Maurice Tourneur”, *Moving Picture World*, Vol. XXII nº 9, 28 de noviembre de 1914, p. 1242.

¹¹⁴ En la actualidad muchos manuales se refieren a ella como Eclair (o Éclair) American Company, especialmente para facilitar la distinción con respecto a la casa original de Francia, pero conviene apuntar que en la época nunca se la denominó así.

¹¹⁵ Es el caso de uno de los textos más acreditados que se han escrito sobre Tourneur, véase: Jean Mitry, *op. cit.*, 271-272, 307.

¹¹⁶ “Eclair Factory Fire”, *Moving Picture World*, Vol. XX nº 1, 4 de abril de 1914, p. 45.

permaneció en New Jersey funcionando de forma temporal en diversas instalaciones, y supuestamente a la espera de la construcción de un nuevo estudio –que terminaría siendo el Peerless Studio–, y otra parte fue destinada a Tucson, Arizona, donde al poco tiempo la compañía edificó otra factoría.¹¹⁷

A mediados de julio de 1914 Eclair sorprendentemente detuvo todas sus operaciones en la Costa Este. El 15 de julio el *New York Dramatic Mirror* en “Eclair Players Out” informaba del cese repentino de la producción y de que “Todos los intérpretes de Eclair estaban inmediatamente emplazados bajo contrato con Peerless Feature Film Company, que está trabajando en Fort Lee y produciendo de manera prominente obras de Brady y Blaney”.¹¹⁸

Efectivamente, Peerless Feature Producing Co., más conocida como Peerless Pictures, fue la sociedad que acabó adquiriendo los contratos de muchos de los antiguos trabajadores de Eclair (otros fueron transferidos a Tucson) y entre ellos el del director Maurice Tourneur.

Y Peerless Feature Producing Co. era en realidad una nueva compañía creada por dos personajes prominentes de Eclair: su presidente Charles Jourjon y Jules Brulatour, un socio financiero y consejero de la productora francesa, que desde que en 1911 se instaurara como único suministrador de película virgen Eastman Kodak para la Industria se había convertido en multimillonario. Y aunque en inicio la firma fue anunciada como una extensión de Eclair, verdaderamente era un holding personal de Jourjon y Brulatour, quienes con ello pretendían expandirse por su cuenta para desvincularse del pacto de distribución de Eclair con Universal Film Manufacturing Co., con el que estaban descontentos, y establecer otros acuerdos para el lanzamiento de sus películas.

Como ha anotado Richard Koszarski, el incendio de la factoría Eclair fue hábilmente utilizado como excusa para paralizar la producción de la compañía en Fort Lee y trasladar gran parte de ella a Peerless Pictures.¹¹⁹ Buena prueba de ello es que Jourjon había establecido legalmente Peerless Feature Producing Co. el 12 de enero de 1914, mucho antes de que se incendiaran los estudios y laboratorios de Eclair. Y al tiempo que se constituía la nueva firma, Jourjon y Brulatour habían comenzado a

¹¹⁷ Eclair cancelaría su producción de la Costa Oeste y cerraría estos estudios al año siguiente.

¹¹⁸ “All of the Eclair players were immediately placed under contract by Peerless Feature Film Company, which is working at Fort Lee and producing prominent Brady and Blaney plays.” (“Eclair Players Out”, *New York Dramatic Mirror*, 15 de julio de 1914, p. 25, reimpresso en: Steven Higgins, 1992, 120).

¹¹⁹ Richard Koszarski, 2004, 168.

adquirir una propiedad adyacente al estudio de Eclair, en Linwood Avenue, dando paso a la construcción de un nuevo edificio, en Lewis Avenue, el cual estuvo concluido a mediados de 1914 y que terminó siendo el Peerless Studio.

Tal y como había sucedido con Peerless Feature Producing Co., que fue anunciada inicialmente como una ramificación de Eclair, exactamente igual ocurrió con la nueva factoría y especialmente después del incendio, que durante meses fue nombrada en la prensa de la época como el nuevo estudio Eclair, cuando en realidad era el Peerless Studio.

Como proveedor exclusivo de película virgen Eastman Kodak para la Industria, George Eastman había insistido en repetidas ocasiones a Jules Brulatour que evitara cualquier vinculación directa con la producción, pero a lo largo de los años Brulatour encontró numerosas e ingeniosas formas de involucrarse y permanecer como un poder en la sombra sin figurar directamente a la cabeza de ningún estudio. Peerless Pictures y sus nuevas instalaciones en Lewis Avenue respondían a esta astucia, ya que en realidad era Jourjon quien figuraba como responsable de la sociedad.

El principal objetivo de Jourjon y Brulatour para Peerless Pictures era la realización de películas de reconocidos éxitos de teatrales y con tal propósito desde el principio intentaron llegar a un compromiso con Shubert Theatrical Co., de los hermanos Lee y J.J. Shubert, y con los productores de Broadway William A. Brady y Charles E. Blaney, quienes a su vez eran socios de los Shubert.

El pacto, al que finalmente se llegó el 9 de junio de 1914, consistía en un intercambio: los Shubert, Brady y Blaney suministrarían a Peerless Pictures historias y material literario y a cambio Jourjon y Brulatour participarían como inversores de las películas y permitirían que éstos se iniciasen en la rama de la producción cinematográfica, a lo que aspiraban, utilizando los Peerless Studios como lugar de rodaje.

Antes de que se llegase al acuerdo, Shubert, Brady y Blaney ya estaban decididos a entrar en el campo de las películas y con tal propósito habían establecido Shubert Feature Film Booking Company, en inicio únicamente para exhibir películas en sus teatros. El 11 de abril de 1914 *Moving Picture World* publicaba “Shubert to Book Pictures” y dejaba entrever las negociaciones que estaban en marcha: “... se ha creado una nueva compañía para ser conocida como la Shubert Feature Film Booking Company con el propósito de reservar películas que se realizarán desde una larga lista de producciones dramáticas y comedias

musicales controladas por los Shuberts, W. A. Brady y otros gerentes dramáticos (...) J. E. Brulature [sic] and Ch. Jourjon, de la Compañía Eclair, se dice que están interesados en la iniciativa”.¹²⁰

Aunque con anterioridad Jourjon y Brulatour ya habían llevado a la pantalla de forma asilada producciones de Brady y Blaney y participado en su financiación y reparto de beneficios (de ahí la anterior nota de prensa del *New York Dramatic Mirror*,¹²¹ aunque la información cronológicamente es obsoleta), el compromiso formal entre Shubert, Brady y Blaney con Peerless Pictures no se alcanzó hasta el 9 de junio de 1914. Un compromiso por el que además los Shubert y sus asociados pasaban a encabezar el consejo directivo de Peerless Feature Producing Co. y adquirirían a su vez un porcentaje de los Peerless Studios. Mientras que al día siguiente todos llegaron a un acuerdo de distribución con World Film Corporation.

La junta directiva de la nueva Peerless Feature Producing Co. estuvo presidida por Lee Shubert como su presidente, Joseph L. Rhinock como vicepresidente y Briton A. Busch como tesorero.¹²²

La naturaleza de la nueva empresa y la posición de Jules Brulatour en la misma se entrevé claramente a través de una nota de prensa de 1 de agosto de 1914 procedente de *Moving Picture World* que hace referencia a la filmación de *The Man of the Hour* (1914), la segunda película norteamericana de Maurice Tourneur, y donde se decía: “... 'The Man of the Hour', ahora siendo filmada en Fort Lee, N. J., por la Peerless Feature Film Company, la nueva organización de las compañías Brady-Shubert-Eclair”.¹²³ Y, desde luego, la mención de Eclair en la misma hacía referencia encubierta a Jules Brulatour, quien, por las causas antes expuestas, no podía figurar directamente ni como productor ni como miembro de la junta directiva. En lo que respecta a Charles Jourjon, éste ya no formaba parte de

¹²⁰ “... a new company has been formed to be known as the Shubert Feature Film Booking Company for the purpose of booking motion picture to be made from a long list of dramatic and musical comedy productions controlled by the Shuberts, W. A. Brady and other dramatic managers. (...) J. E. Brulature [sic] and Ch. Jourjon, of the Eclair Company, are said to be interested in the enterprise.” (“Shubert to Book Pictures”, *Moving Picture World*, Vol. XX nº 2, 11 de abril de 1914, p. 197).

¹²¹ “Eclair Players Out”, *New York Dramatic Mirror*, 15 de julio de 1914, p. 25, reimpresso en: Steven Higgins, 1992, 120; Ver p. 278.

¹²² “Peerless Feature Company”, *Moving Picture World*, Vol. XXI nº 12, 19 de septiembre de 1914, p. 1652.

¹²³ “... 'The Man of the Hour,' now being filmed at Fort Lee. N. J., by the Peerless Features Film Company, the new organization of the Brady-Shubert-Eclair Companies.” (“Notes of the Trade”, *Moving Picture World*, Vol. XXI nº 5, 1 de agosto de 1914, p. 718).

Peerless Feature Producing Co., pues el comienzo de la I Guerra Mundial le condujo a liquidar todos sus valores americanos, los cuales traspasó a Brulatour, y a volver a Francia.¹²⁴

Peerless Feature Producing Co. era la denominación genérica de la productora establecida en los estudios de mismo nombre. Pero en realidad cada uno de los asociados producía las películas de las que poseía los derechos teatrales a través de sus propias entidades de producción subsidiarias: William A. Brady Picture Plays, Inc., Shubert Feature Film Corporation y, durante un breve periodo de tiempo, Charles E. Blaney Feature Film Co.¹²⁵ Esto explica que las películas filmadas en los Peerless Studios, incluidas las de Maurice Tourneur, tanto antes como después de que Clarence Brown se uniera a él, carecieran del emblema de Peerless Pictures, y fuesen producidas por William A. Brady Picture Plays, Inc. y Shubert Film Corp.¹²⁶

Y, como hemos señalado, tras el acuerdo al que se llegó de 10 junio de 1914 todas las películas realizadas en los Peerless Studios fueron distribuidas por World Film Corporation.

World Film Corporation había comenzado como una distribuidora de películas extranjeras y especialmente de espectáculos italianos, entonces llamada World Special Films Corporation. El 14 de febrero de 1914 Lewis J. Selznick, Emanuel Mandelbaum y Philip Gleichman unieron sus esfuerzos y con el respaldo de los banqueros de Wall Street W. A. Pratt y Van Horn Ely la adquirieron, la reorganizaron, le cambiaron el nombre a World Film Corporation y la constituyeron inicialmente como una agencia de distribución para independientes.

¹²⁴ En el siguiente artículo de prensa se menciona la marcha de Claude Patin, secretario general de Eclair, a Francia para participar en la contienda bélica y se dice que en esas fechas, a 15 de agosto de 1914, Charles Joujon ya se había ido: "The War and the Pictures: 'Eclair Company'", *Moving Picture World*, Vol. XXI n° 7, 15 de agosto de 1914, p. 963.

¹²⁵ Charles E. Blaney Feature Film Co. tuvo una vida corta y a finales de 1914 dejó de existir. Véase sobre este tema: "World Film Gets Blaney Pictures", *Moving Picture World*, Vol. XXII n° 3, 17 de octubre de 1914, p. 355.

¹²⁶ La quinta película de Tourneur en Norteamérica y última que realizó antes de la llegada de Clarence Brown, *Alias Jimmy Valentine* (1915), es una de las raras excepciones pues fue presentada como producida por Peerless Pictures.

El siguiente paso era introducirse en la producción cinematográfica, algo a lo que Pratt y Ely se negaban y que motivo la salida de Emanuel Mandelbaum de la sociedad. Selznick finalmente logró convencerles, pero carecía de un estudio donde llevar a cabo la producción y también necesitaba material literario que filmar. Por ello, en mayo de 1914 se aproximó a los hermanos Shubert, de los que conocía se hallaban en negociaciones con Charles Jourjon y Jules Brulatour para comenzar a producir películas en un estudio que estaba construyéndose en Fort Lee.

Como hemos expuesto, primero, el 9 de junio de 1914, se formalizó la fusión entre los Shubert y sus socios de Broadway con Jourjon y Brulatour, acuerdo por el que todos pasaban a formar parte de Peerless Feature Producing Co. Y al día siguiente se cerró el compromiso que establecía a World Film Corporation como red de distribución única de las películas producidas en los Peerless Studios.

Por esta causa los estudios terminaron siendo conocidos como World-Peerless. Y pese a que World Film Corporation estrenaba producciones de muchos otros independientes, con el tiempo la distribuidora comenzó a ganar en popularidad como si se tratara de una productora, hasta el punto de que hoy es el nombre más recordado.

Ahora bien, aunque los Shubert, Brady y en esta época todavía Blaney se habían unido bajo el estandarte de Peerless Feature Producing Co. los contratos de todos ellos con World Film Corporation se realizaron de forma independiente a través de sus propias compañías de producción: Shubert Feature Film Corporation, William A. Brady Picture Plays, Inc., y Charles E. Blaney Feature Film Co.

El 12 de junio de 1914 el *New York Times* hacía público el compromiso de los Shubert con World Film Corporation: “Bajo los términos del contrato entre la Shubert Theatrical Company y la World Film Corporation la última adquiere una gran participación en la Shubert Feature Film Corporation, y la Shubert Feature Film Corporation recibe una generosa parte del capital de acciones de la World Film Corporation”.¹²⁷

Por su parte William A. Brady también aclaró su posición dentro de World Film Corporation: “La compañía cinematográfica controlada por mí, y conocida como la William A. Brady

¹²⁷ “Under the terms of the contract between the Shubert Theatrical Company and the World Film Corporation the latter acquires a large interest in the Shubert Feature Film Corporation, and the Shubert Feature Film Corporation receives a generous share of the capital stock of the World Film Corporation.” (“Shuberts Enter Field of Movies – Form with the World Film a \$2,000,000 Corporation to Make Photo Plays”, *New York Times*, 12 de junio de 1914).

Picture Play Company, Incorporated, posee todas las obras que he producido durante el pasado cuarto de siglo; y la Shubert Film Company [sic] controla sus producciones”.¹²⁸

Con posterioridad Lewis J. Selznick aportaría mayores detalles: “Él [Selznick] anunció que la World Film posee todo el capital de acciones de la Shubert Film Corporation y de la Peerless Feature Picture Company, que a su vez posee el 50 por ciento de William A. Brady Picture Plays, Incorporated”.¹²⁹

Tras el acuerdo del 10 de junio, la primera junta directiva de World Film Corporation se formó en julio y tuvo como presidente a Van Horn Ely y como vicepresidentes a Lewis J. Selznick, Lee Shubert y Joseph L. Rhinock (vicepresidente de Shubert Feature Film Co.).¹³⁰ Jules Brulatour no podía figurar en el consejo, pero la vicepresidencia de Lee Shubert era un equivalente a su posición en él.¹³¹

Aunque Lewis J. Selznick no era el presidente ocupaba a su vez el cargo de vicepresidente y director general. Su supremacía dentro de World Film Corporation era absoluta y queda patente a través de la publicidad de la época suministrada por la distribuidora a las publicaciones especializadas, toda ella encabezada o suscrita por Selznick y donde jamás se mencionan los nombres de los auténticos presidentes: Van Horn Ely y con posterioridad, desde el 24 de abril de 1915, George B. Cox.¹³²

¹²⁸ “The feature company controlled by me, and known as the William A. Brady Picture Play Company, Incorporated, owns all the plays I have produced during the last quarter century; and the Shubert Film Company [sic] controls its productions.” (William A. Brady, “Why I Have Gone Into Motion Pictures”, *Saturday Evening Post*, 20 de febrero de 1915, citado en: Kevin Lewis, 1987, 42).

¹²⁹ “He announced that the World Film owns the entire capital stock of the Shubert Film Corporation and of the Peerless Feature Picture Company, which in turn owns 50 per cent, of William A. Brady Picture Plays, Incorporated.” (“World Film Will Control Paragon Studio – Description of the New Buildings in Which Will Be Produced Features for World Program”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 8, 21 de agosto de 1915, p. 1294).

¹³⁰ Otros miembros destacados de la directiva fueron J.J. Shubert, William Klein (el abogado de los Shubert), Briton A. Busch (tesorero de los Shubert que desempeñó el mismo cargo de secretario y tesorero), W. A. Pratt, Herbert Dean, Frederick Edey, Geoffrey Konta, Theodore Reynolds, Charles Jackson, Amory Hodges, y Frank Ball. Más tarde, William A. Brady, Milton C. Work y Harry Drum fueron añadidos al consejo de la compañía.

¹³¹ Kevin Lewis, *op. cit.*, 42.

¹³² George B. Cox –George Barnsdale Cox– era un asociado de los Shubert, propietario de la mitad de la Shubert Theatrical Company y de gran parte de los teatros B. F. Keith de Cincinnati, Louisville y otras ciudades. El 29 de enero de 1916 World se reorganizó y Arthur Spiegel fue elegido presidente al tiempo

Selznick era a su vez el supervisor de la producción de los Peerless Studios, pero todo el estudio quedaba bajo la jurisdicción de Brulatour, quien era el jefe supremo de la producción y el propietario de gran parte del complejo.¹³³

Y ésta es la situación con la que se encontró Clarence Brown en mayo de 1915 cuando consiguió su trabajo con Maurice Tourneur, con una World Film Corporation casi pero no totalmente establecida.

Justo un año después del acuerdo entre Peerless Feature Producing Co. y World Film Corporation, en junio de 1915 otra importante compañía productora se unió a la distribuidora: Equitable Motion Pictures Co., impulsada por Lewis J. Selznick.

Equitable se constituyó con un capital de 3\$ millones gracias al respaldo financiero de Laddenberg Thalman and Company, una de las primeras entidades financieras de Wall Street en respaldar a una sociedad cinematográfica.¹³⁴ Arthur Spiegel, de la sociedad de ventas por correspondencia Spiegel, May, Stern and Co., se erigió como su presidente; Lewis J. Selznick como vicepresidente; Felix F. Feist, quien había sido presidente y director general de Celebrated Players Film Company of Chicago, como director técnico; e Isadore Bernstein, procedente de Universal Film Manufacturing Co., como el director general de los estudios.

Las confusiones en los manuales de Historia del Cine a propósito de la productora son numerosas y una de la más reiteradas es la creencia de que el producto de Equitable también se realizaba en los Peerless Studios, cuando en realidad la compañía tenía su propio estudio en Flushing, Long Island, Nueva York, el cual es continuamente referido en la prensa de la época como tal y denominado en ocasiones Equitable Flushing Studio.¹³⁵

que se expulsaba a Selznick de la corporación. Spiegel ocupó la presidencia brevemente, hasta su muerte en abril de 1916 (véase: “World Film Reorganizes – Acquires the Stock of the Equitable Motion Pictures Corporation and Elects Arthur Spiegel for Its President – Selznick Out”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 6, 12 de febrero de 1916, p. 931).

¹³³ Kevin Lewis, *op. cit.*, 43.

¹³⁴ “Equitable Starts Producing – Features of New \$3,000,000 Corporation to Be Distributed Through World Film”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 4, 24 de julio de 1915, p. 631.

¹³⁵ Véase, por ejemplo: “Kathryn Osterman”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 5, 31 de julio de 1915, p. 828; “Equitable Company Entertains – Dancers in Flushing Studio Are Photographed for Scenes in 'Life's Crucible'”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 977; “Prominent

La confusión se deriva, por supuesto, de que la mayor parte de la producción distribuida por World Film Corporation se realizaba en los Peerless Studios¹³⁶ y de la presencia de Lewis J. Selznick en ambas sociedades, pues éste era a su vez vicepresidente y director general de World y vicepresidente de Equitable.¹³⁷

Tanto Tourneur como Brown se vieron indirectamente vinculados con la productora, ya que *Trilby*, aunque producida por William A. Brady, se estrenó como un film producido por Equitable, algo que tendremos oportunidad de verificar.

Al inicio del capítulo mencionábamos algunas características insólitas de la llegada de Clarence Brown al medio cinematográfico, sin embargo otra significativa fue su perfecta adecuación en los Peerless Studios que, desde el momento en que habían heredado gran parte de los compromisos de Eclair, estaban impregnados por un ambiente inherentemente francés.

El francés era también el idioma habitual en los estudios, pues Jules Brulatour, su fundador y en gran parte propietario, era un nativo de Nueva Orleans, Louisiana, cuya familia provenía de Burdeos, y según declaraciones de la que más tarde sería su esposa, la estrella Hope Hampton, era 100% francés.¹³⁸ Y ésa era la lengua en que Brulatour se dirigía a todo el personal.¹³⁹ Como expone Jean Mitry, refiriéndose a los

Players With Equitable”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 1008; “Courtleigh in First Equitable Release”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 1023; “Human Cargoes' Promises Thrills”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 7, 14 de agosto de 1915, p. 1138; “Muriel Ostriche With Equitable”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 10, 4 de septiembre de 1915, p. 1627; “Eight Busy Directors – They Are Making Forthcoming Equitable Releases – President Spiegel Pleased”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 2, 8 de enero de 1916, p. 222.

¹³⁶ Más tarde, a partir de 1916, también en el Paragon Studio, como se verá en la siguiente sección: «1.2. Paragon Films, Inc. – World Film Corporation».

¹³⁷ Equitable fue absorbida por World Film Corporation a comienzos de 1916 (véase sobre este tema: “World Film Reorganizes – Acquires the Stock of the Equitable Motion Pictures Corporation and Elects Arthur Spiegel for Its President – Selznick Out”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 6, 12 de febrero de 1916, p. 931).

¹³⁸ Entrevista de Kevin Brownlow a Hope Hampton en 1964, en: Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 24. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Parcialmente publicada en: Kevin Brownlow, 1988, 242.

¹³⁹ “Jules Brulatour” por Ben Carré (de una carta fechada en 15 de septiembre de 1971), en: *ibid.*, 13. Carta parcialmente publicada en la referencia antes proporcionada, pp. 237-238.

Peerless Studios: “... la World fue un poco –gracias a Brady y a Brulatour– la colonia francesa del cine americano de los años 1915-1918”.¹⁴⁰

Pero, en esencia, todo Fort Lee tenía unas fuertes raíces originarias de Francia, ya que los primeros asentamientos permanentes de fabricación de películas de la localidad fueron creados por miembros procedentes de la industria cinematográfica francesa: Eclair Film Company, con un estudio edificado en Linwood Avenue en 1911; Solax Company de Alice Guy y Herbert Blaché, con los Solax Studios en Lemoine Avenue desde 1912 –también conocidos como Blaché Studios y más tarde como Hirligraph Studios; Y, aparte de los Peerless Studios, el otro estudio que terminaría construyendo Jules Brulatour a finales de 1915, el Paragon Studio en John Street.

No obstante, en lo que atañe a los Peerless Studios esta cuestión se debía estrictamente a Brulatour, y no a Brady, pues el magnate suministrador de película virgen Eastman Kodak se dedicó continuamente a importar directores y artistas franceses que transfirieron su distintivo estilo filmico y tecnología cinematográfica a la naciente industria norteamericana: Maurice Tourneur, Albert Capellani, Emile Chautard, Ben Carré, Francis Doublier, Léonce Perret, George Archainbaud, René Guissart, Lucien Andriot, Georges Benôit, todos ellos franceses, trabajaron allí.

Pero la perfecta integración de Clarence Brown dentro de este grupo de emigrados no se produjo sólo a nivel general en los Peerless Studios, sino que nada más llegar se incorporó de forma estable al equipo de rodaje de Maurice Tourneur. Un grupo de filmación permanente que, con éste como director-productor, le siguió en todas sus películas y paso por distintas empresas, y estaba formado por franceses de nacimiento o de adopción. Sus miembros más destacados fueron el cámara John van den Broek –presente hasta su muerte en 1918– y el director artístico Ben Carré –hasta 1919.

Aunque van den Broek era holandés, había vivido en Francia, hablaba francés perfectamente y había comenzado en el laboratorio cinematográfico de Jules Brulatour, trabajando posteriormente bajo las órdenes de Etienne Arnaud en Eclair Film Company. Mientras que Carré era un parisiense procedente de Gaumont que, pese haber sido uno

¹⁴⁰ “... la World fut un peu –grâce à Brady et à Brulatour– la colonie française du cinéma américain des années 1915-1918” (Jean Mitry, *op. cit.*, 275).

de los primeros en llegar a Fort Lee, mucho antes que Tourneur, en la temprana fecha de 1912, nunca consiguió hablar inglés con fluidez.¹⁴¹

Llegados aquí, creemos oportuno realizar un inciso para considerar el equipo de filmación de Maurice Tourneur con relación a la subdivisión del modo de producción del cine norteamericano que realiza Janet Staiger en *The Classical Hollywood Cinema*, ya que éste no se ajusta en forma alguna al ejercicio de Tourneur. Staiger sitúa el “sistema de 'director'” desde 1907 a 1909 y el “sistema de 'equipo de dirección'” desde 1909 hasta 1912, considerando que en ese último año se inició el “sistema de 'productor central'”, el cual se convirtió en predominante en 1914. Sin embargo, la práctica real del grupo de trabajo de Tourneur contradice por completo estas teorías.

De hecho, “sistema de 'director'” y “sistema de 'equipo de dirección'” fueron los propios de Tourneur durante prácticamente toda su trayectoria cinematográfica en los Estados Unidos hasta 1924 (la carrera norteamericana de Tourneur duró hasta 1926). Y podríamos concretar que la transición de uno a otro se constituyó en cierto modo con la incorporación de Clarence Brown a la unidad y sus cometidos como montador, que comenzó a desempeñar al poco de su llegada –desde finales de 1915. Analicemos, pues, brevemente, la no-adecuación de la sistematización de Staiger al caso que nos ocupa.

► Según Staiger, en el “sistema de 'director'” “... un individuo dirigía la escenificación y otro la fotografía. Además, el director tenía bajo su mando una serie de trabajadores incluyendo al operador de cámara. (...) Una vez que el operador de cámara o el personal de laboratorio habían revelado la película, era el director quien la montaba”.¹⁴² La autora lo da por finalizado en 1909. No obstante, las propias declaraciones de Clarence Brown confirman que este sistema todavía estaba vigente en 1915 cuando fue a trabajar con Tourneur: “Creo que fui

¹⁴¹ Sobre Ben Carré dijo Kevin Brownlow después de conocerle en la década de 1970: “Carré era tan francés que resultaba cómico. Había llegado a América en 1912, pretendiendo quedarse tal vez tres años, y nunca se molestó en aprender inglés correctamente. Como resultado, sonaba como si acabara de llegar. Masacró dos lenguas en una mezcla única de *flanglais*, una profunda y poderosa voz con el acento más personal” (“Carré was so French it was comic. He had arrived in America in 1912, intending to stay perhaps three years, and he had never bothered to learn English properly. As a result, he sounded as though he had just arrived. He massacred two languages in a unique blend of *flanglais*, a deep, powerful voice making the accent all the more distinctive.”: Kevin Brownlow, 1979-1980, 47); Resulta cuanto menos curioso que en el mercado del arte actual, donde las pinturas de Carré están cotizándose cada vez más, como predijo Brownlow que con el tiempo sucedería, él sea descrito como “un artista californiano”.

¹⁴² David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, 1997 (1985), 130.

el primer montador de Tourneur. En esos días –1915– las dos únicas personas que sabían algo sobre la película eran el director y el cámara, por lo que tenían que montarla entre ellos”.¹⁴³ Ciertamente Clarence Brown se convirtió muy pronto en el primer montador de Tourneur, ampliándose así el equipo con un nuevo puesto de trabajo que antes no existía. Staiger añade que en este método el director era referido con los términos sinónimos de director-productor, tomaba la mayor parte de las decisiones durante el rodaje y tenía una gran libertad en los argumentos; aspectos, todos ellos, que se ajustan a la perfección al modo de producción de Tourneur durante su periodo norteamericano hasta 1924.

► Según Staiger, en el “sistema de 'equipo de dirección'” “Lo que cambia de forma significativa es que los trabajadores de cada equipo sólo trabajan en las tareas de su equipo... en vez de en la producción de todas las películas de la empresa”.¹⁴⁴ Algo que, de nuevo, no se ajusta al método de Tourneur, ya que desde el principio los miembros de su equipo sólo intervenían en sus películas, dirigidas y producidas por él. Staiger lo da por concluido en 1912, aunque reconoce vestigios del mismo hasta 1914. Y, como hemos avanzado, ésta fue la forma en que Tourneur rodó todos sus films norteamericanos hasta 1924, con hasta tres equipos de filmación diferentes y permanentes.

Un primer equipo, como hemos visto, estuvo formado por el cámara van den Broek, el director artístico Carré y el ayudante de dirección, montador –desde finales de 1915– y director de segunda unidad –desde principios de 1916– Brown. A este grupo se uniría –a comienzos de 1916– el ayudante de fotografía Charles J. van Enger.¹⁴⁵

Desde comienzos de 1918, y más aún desde su traslado definitivo a Hollywood, Tourneur se vio en la continua necesidad de reorganizar su unidad de producción personal: a principios de año Clarence Brown se había marchado por causa de la contienda bélica; con posterioridad John van den Broek se ahogó en las costas de Maine; y después, ya en Hollywood, Ben Carré le dejó y pasó a trabajar para Marshall Neilan. Por lo que rápidamente Tourneur estableció un segundo equipo: con René

¹⁴³ “I think I was Tourneur’s first editor. In those days –1915– the only two people who knew anything about the film were the director and cameraman, so they had to edit it between them.” (Kevin Brownlow, 1968, 141).

¹⁴⁴ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 135.

¹⁴⁵ Este primer equipo contó también con la frecuente colaboración, aunque no exclusiva, de los guionistas Charles E. Whittaker y Charles Maigne.

Guissart a cargo de la fotografía, Charles J. van Enger como segundo cámara,¹⁴⁶ Floyd Mueller en la dirección artística y Edmund Mortimer como ayudante de dirección. A este equipo volvió a unirse tras el armisticio Clarence Brown, asumiendo sus funciones anteriores de ayudante de dirección, montador y director de la segunda unidad. Tras la marcha de Mortimer en 1920, John Gilbert –entonces todavía conocido como Jack Gilbert–, quien había sido contratado inicialmente como actor –en 1919–, pasó a asumir cada vez mayores tareas, siendo a su vez ayudante de dirección, guionista y actor. E igualmente, tras la partida de René Guissart en 1920, su puesto como director de fotografía fue ocupado por Alfred Ortlieb.

En 1921 el equipo había sufrido nuevas y decisivas deserciones: Alfred Ortlieb, John Gilbert y Clarence Brown, el más antiguo de sus colaboradores y co-realizador desde 1920, emigraron en sucesión para trabajar con Jules Brulatour en Nueva York. Alfred Ortlieb fue el primero en marcharse y entonces tomó el relevo en la fotografía Charles J. van Enger, pero éste también terminó por irse. La carrera de Tourneur atravesó serias dificultades artísticas, financieras y de control en el ejercicio de su profesión, pero, aun así, en 1923 consiguió volver a poner en funcionamiento un tercer equipo de filmación compuesto por el cámara Arthur Todd, el director artístico Milton Menasco, el guionista Fred Kennedy Myton, el montador Frank Lawrence y el ayudante de dirección Scott R. Beal. Sistema de trabajo, siempre con los mismos profesionales, que pudo mantener hasta 1924.

De hecho, las unidades de producción de Tourneur se desintegraron porque sus miembros murieron o gradualmente le fueron abandonando, nunca porque un productor –o “sistema de 'productor central’”– las desmembrara intencionadamente.

► Según Staiger, el siguiente procedimiento, el “sistema de 'productor central’”, se caracterizó porque el control de la producción estaba en manos, ya no del director, que como tal dejó de ser realizador-productor, sino de un productor central diferente, y dice así: “Aunque el realizador estaba a cargo de todas las actividades de rodaje, había perdido la función de ser jefe de un equipo. (...) En el rodaje, el realizador estaba a la cabeza de la jerarquía de trabajadores, pero el productor se ocupaba de coordinar las decisiones de producción”.¹⁴⁷ La historiadora afirma que este sistema estaba absolutamente impuesto en 1914. A

¹⁴⁶ Tras la partida de Clarence Brown a principios de 1918, van Enger asumió de modo temporal sus funciones de montador y ayudante de dirección –hasta la vuelta de Brown a finales de ese mismo año.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 149.

partir de ese año los equipos, sostiene, “... eran temporales, agrupaciones para una sola película...”.¹⁴⁸ Pero en ningún momento de su carrera estadounidense hasta 1924 Maurice Tourneur perdió el control de sus producciones ni dejó de ser el jefe de su equipo. Siempre tuvo capacidad de decisión más allá de la mera filmación. Era un director que no aceptaba interferencias y mucho menos la presencia o subordinación a un productor impuesto por el estudio. Es más, cuando Metro-Goldwyn-Mayer intentó imponerle esto último en la tardía fecha de 1926, él abandonó no sólo el film que estaba realizando, sino Hollywood e inclusive los Estados Unidos.¹⁴⁹

A nuestro modo de ver, el principal problema de Staiger, que le lleva a realizar tales categorizaciones alejadas de la realidad, reside en las fuentes que utiliza. Emplea, por ejemplo, mucho material documental procedente de los estudios de Thomas H. Ince, cuando es un hecho reconocido que los métodos de Ince desde el momento en que abandonó la dirección y se consagró a la producción-supervisión eran de los más tiránicos de la Industria, y en modo alguno la práctica general. Sus directores bajo contrato, quienes no podían tomar apenas por su cuenta ninguna decisión, estaban considerados por sus propios compañeros como directores-empleados de muy poca categoría.¹⁵⁰ Por otro lado, la autora señala algunas “Alternativas dentro del modo de producción”, donde sitúa ocasionales excepciones a su esquema, y cita aquí a los célebres David W. Griffith y Cecil B. DeMille, y también a William S. Hart en los estudios Ince.¹⁵¹ Ahora bien, si el de Griffith y DeMille son casos muy acreditados, y este último posee además una autobiografía donde explica su continua autonomía con todo detalle,¹⁵² Staiger fundamenta la independencia de William S. Hart basándose en la propia autobiografía de éste, lo cual demuestra que si se leyera más “autobiografías” o casos específicos, es decir, si se conocieran todos igual de bien que el de Griffith, DeMille y Hart, probablemente las excepciones serían muchas más. ¿Más que la regla?

¹⁴⁸ *Ibid.*, 477, (n. 36).

¹⁴⁹ Esto ocurrió durante el rodaje de *The Mysterious Island* (*La isla misteriosa*, 1929), finalizado por varios directores y estrenado como dirigido por Lucien Hubbard (véase sobre este tema en el capítulo siguiente, «II. Hollywood (1919-1923)», pp. 484-487).

¹⁵⁰ Richard Koszarski, 1993 (1983), 113.

¹⁵¹ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 151-153.

¹⁵² Cecil B. DeMille, *The Autobiography of Cecil B. DeMille*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1959. (Ed. castellano: *Cecil B. DeMille. Autobiografía*, Barcelona, Argos, 1960).

¿Es el caso de Tourneur, como el de Griffith, DeMille y Hart una excepción, o es la propia sistematización de Staiger sobre el modo de producción de la industria cinematográfica norteamericana el que está erróneamente formulado?

Trilby (1915). Todo lo que concierne al rodaje de este film es un misterio y está envuelto en el más absoluto oscurantismo, de ahí las abundantes confusiones de la historiografía al respecto de la película.

La producción, como vimos, se filmó desde mediados de marzo hasta mediados de mayo de 1915, recibiendo su *world premiere* el 6 de septiembre y estrenándose de forma generalizada en los Estados Unidos a través de World Film Corporation el 22 de septiembre. El por qué permaneció alrededor de cuatro meses filmada, archivada y a la espera de ser estrenada, y más en una época en que la velocidad de realización, montaje y exhibición comercial de los films era vertiginosa, es una incógnita.

Una hipótesis podría ser que Lewis J. Selznick retrasó el estreno para que se constituyese como la carta de presentación de Equitable Motion Pictures Co., como terminó sucediendo. Pero, como veremos, esta posibilidad no se sostiene.

Otra opción, por la que nos inclinamos, es que la obra estaba representándose en esos momentos en Broadway. Concretamente estuvo en cartel desde el 3 de abril hasta junio de 1915, en el Shubert Theatre, y dado los intereses comunes que tanto los Shubert como William A. Brady tenían con World Film Corporation es lógico que esperasen a que finalizasen las representaciones teatrales antes de lanzar comercialmente el film.

Basada en la novela homónima de George Du Maurier (1894) y la obra de mismo título de Paul M. Potter (1895), *Trilby* había sido producida en 1905 por William A. Brady en Broadway.¹⁵³ Y pese a lo asegurado en los manuales de Historia del Cine, que señalan a Selznick como el productor del film, era Brady quien poseía los derechos y puso en marcha la adaptación cinematográfica, como prueban los documentos publicados contemporáneos a la película.

“World Film to Do 'Trilby'”, procedente de *Moving Picture World* y publicado el 23 de enero de 1915, señalaba que William A. Brady planeaba llevarla a la pantalla

¹⁵³ En esta ocasión Wilton Lackaye ya encarnó a Svengali, tal y como posteriormente haría en las sucesivas representaciones de Broadway de 1915 y 1921-22 y en la versión cinematográfica dirigida por Maurice Tourneur.

como una producción de 5 rollos cuya distribución se realizaría a través de World Film Corporation.¹⁵⁴

Mientras que “Brady Announces Picture Plans”, publicado por *Moving Picture World* el 6 de febrero, anunciaba la producción de *Trilby* como uno de los proyectos más inmediatos de William A. Brady. Se decía que la producción contaba ya con la participación de Wilton Lackaye para interpretar a Svengali, su personaje original de Broadway, y que estaban en curso las negociaciones para asegurarse a varios miembros más del reparto original. Aún no se conocía quién daría vida a *Trilby*, pero el personaje lo interpretaría una famosa estrella femenina. El texto finalizaba con una insólita acotación: “La producción de 'Trilby' será realizada por la corporación de Brady en asociación con la Famous Players Company”.¹⁵⁵

Esto último, *a priori*, carece de toda lógica, puesto que nada tenía que ver William A. Brady con Famous Players Co. y la vinculación contractual de Brady era con Peerless Feature Producing Co. y World Film Corporation. Así pues, el comentario, o bien podría tratarse simplemente de una errata, o bien podría sugerir la búsqueda de Brady de financiación adicional para la película, puesto que *Trilby* se concibió desde el primer momento como una producción de prestigio, realizada con todo un despliegue de medios, y se estrenó posteriormente en las mismas circunstancias.

Si Brady buscó respaldo económico en Selznick para llevar a cabo el film o si este último, como supervisor de la producción de los Peerless Studios y vicepresidente y director general de World, tuvo algo que ver con su financiación, ya que esperaba acabar adquiriendo la película para sí, lo desconocemos. Pero de lo que no hay duda es de que *Trilby* fue un proyecto que se filmó dentro del plan de rodaje de William A. Brady Picture Plays y en los Peerless Studios, como a continuación demostraremos.

En primer lugar, Selznick acabó comprando la película y la presentó como el primer estreno de Equitable Motion Pictures Co. en llegar a las salas. Pero Equitable se constituyó legalmente en junio de 1915 y comenzó verdaderamente su producción a finales de julio, momento en que los miembros de la nueva productora se trasladaron al

¹⁵⁴ “World Film to Do 'Trilby'”, *Moving Picture World*, Vol. XXIII nº 4, 23 de enero de 1915, p. 531.

¹⁵⁵ “The production of 'Trilby' will be made by the Brady corporation in association with the Famous Players Company.” (“Brady Announces Picture Plans”, *Moving Picture World*, Vol. XXIII nº 6, 6 de febrero de 1915, p. 834).

Equitable Flushing Studio, en Long Island.¹⁵⁶ Y cuando sucedió todo esto *Trilby* hacía meses que había sido filmada.¹⁵⁷

En segundo lugar (y con esto retomamos la hipótesis anterior de que el estreno del film se retrasó a la espera de que la obra finalizara en Broadway, y no para que fuese el film de presentación de Equitable), llama enormemente la atención que tras la constitución de la productora en la cuantiosísima publicidad suministrada por Selznick a las publicaciones cinematográficas especializadas *Trilby* nunca aparezca mencionada como una película para ser estrenada por Equitable. El 7 de agosto de 1915 la publicidad de la compañía señalaba como sus estrellas y próximos estrenos: William Courtleigh en *Life's Crucible*; Florence Reed en *The Cowardly Way*; Tom Wise en *Blue Grass*; Helen War en *The Price*; Julius Steger en *The Master of the House*; y Robert T. Haines en *Human Cargoes*.¹⁵⁸ Pero no hay ni una sola referencia a *Trilby* –hasta el 28 de agosto de 1915–,¹⁵⁹ lo cual hace suponer que fue en una fecha próxima a esta última cuando Selznick logró adquirir el film y decidió presentarlo como estandarte de Equitable. A esto habría que añadir que hay numerosas reseñas previas al 28 de agosto que señalan *Life's Crucible* como el primer estreno de Equitable.¹⁶⁰

Otro error frecuente de la historiografía y en el que incurren numerosos manuales, es el considerar que Selznick creó Equitable para producir películas para la ex estrella de la Vitagraph Co. of America Clara Kimball Young y que se la acababa de

¹⁵⁶ Véase: “Equitable Starts Producing – Features of New \$3,000,000 Corporation to Be Distributed Through World Film”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 4, 24 de julio de 1915, p. 631.

¹⁵⁷ *Life's Crucible* (1915), dirigida personalmente por Isadore Bernstein, el director general de los estudios, fue la primera producción realizada por Equitable, y durante algún tiempo se anunció como el primer film que iba a presentar la nueva compañía (véase: “Courtleigh in First Equitable Release”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 1023; “Notes of the Trade”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 8, 21 de agosto de 1915, p. 1334).

¹⁵⁸ “Equitable – The Stars and some of our early releases, follow”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 951; Todas las películas enumeradas son de 1915, con fecha de estreno en el mismo año a no ser que se indique lo contrario y fueron dirigidas por los siguientes realizadores: *Life's Crucible*, por Isadore Bernstein; *The Cowardly Way*, por John Ince; *Blue Grass*, por Charles M. Seay; *The Price* y *The Master of the House*, por Joseph A. Golden; y *Human Cargoes* (1916), por Walter MacNamara.

¹⁵⁹ “Equitable Plans”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 9, 28 de agosto de 1915, p. 1500.

¹⁶⁰ “Courtleigh in First Equitable Release”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 1023; “Notes of the Trade”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 8, 21 de agosto de 1915, p. 1334.

arrebatarse a esta productora,¹⁶¹ cuando en realidad *Trilby* es la excepción; Clara Kimball Young no “realizó” ninguna otra película Equitable y ella, además, llevaba haciendo películas para Peerless desde finales de 1914. El error procede, con toda probabilidad, de que con posterioridad, a comienzos de 1916, cuando Selznick fue expulsado de World Film Corporation se llevó a la estrella consigo y creó para ella una productora propia: Clara Kimball Young Film Corporation.¹⁶²

Trilby fue una producción enormemente exitosa que se estrenó con críticas igualmente entusiastas. Maurice Tourneur había representado la obra en el teatro francés y Ben Carré también estaba familiarizado con el material literario, por lo que ambos reprodujeron el barrio latino y los callejones de París de forma muy efectiva en escenarios construidos en localizaciones próximas al estudio. Ben Carré, en su autobiografía inédita, recordó la edificación de los *sets*:

“Tenía que tener un escenario para una clase de pintura, y dupliqué el estudio de Jules Adler en París, al que había ido para que se criticasen mis pinturas. En la historia, Little Billee (Chester Barnett) está enamorado de Trilby (Clara Kimball Young). Él no sabe que ella es modelo, y cuando va a la clase se sorprende de verla posando desnuda. Para la censura, dispuse los caballetes para cubrir el cuerpo de Trilby y aparentar que ella no llevaba nada puesto. Para conseguir la atmósfera de una clase de pintura, alguien le dijo al ayudante de dirección que se aproximara al Art Centre School de Nueva York en la calle 57. Conseguimos al menos dieciséis estudiantes, y después de que la escena fuera realizada a todos se les dieron fotografías. Yo conseguí una, y cuando la vi de nuevo, años más tarde, reconocí a Cedric Gibbons”.¹⁶³

¹⁶¹ El prestigioso manual de Richard Koszarski *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, por ejemplo, incurre en este error (Richard Koszarski, 1994 [1990], 66).

¹⁶² Aunque el contrato de Clara Kimball Young fue anunciado a la prensa como sujeto a Peerless Feature Producing Co. (ver: “Peerless Feature Company”, *Moving Picture World*, Vol. XXI n° 12, 19 de septiembre de 1914, p. 1652.), al parecer cuando Selznick fue forzado a abandonar World Film Corporation reveló que la estrella estaba bajo contrato en exclusiva con él, y de ahí la constitución de la nueva productora. Sobre este último tema, véase: “Selznick Forms New Company – With a Million Dollars Capital He Organizes the Clara Kimball Young Film Corporation – Is President and General Manager”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 6, 12 de febrero de 1916, p. 931.

¹⁶³ “I have to had a set for painting class, and I duplicated the studio of Jules Adler en París, where I went to have my paintings criticised. In the story, Little Billee (Chester Barnett) is in love with Trilby (Clara Kimball Young). He doesn't know she is a model, and when he comes to the class he is shocked to see

Cedric Gibbons terminaría siendo el director del departamento artístico de Metro-Goldwyn-Mayer, desde recién instaurada la firma en 1924 hasta 1953.

La producción recibió su *world premiere* en Nueva York el 6 de septiembre de 1915 en el 44th Street Theatre, propiedad de los Shubert, y lo hizo, como anhelaba Selznick, por todo lo alto, con un acompañamiento musical de S. L. Rothapfel ejecutado por una gran orquesta y críticas encomiásticas.

El *New York Dramatic Mirror*, con fecha de 15 de septiembre, señalaba que con esta película “Maurice Tourneur ha demostrado de nuevo que merece figurar entre los mejores productores de la pantalla”.¹⁶⁴ Edward Weitzel desde *Moving Picture World*, el 18 de septiembre, consideraba que “El resultado obtenido por Maurice Tourneur y el reparto bajo su dirección sitúa a este drama cinematográfico entre los más excelentes ejemplos de su tipo”,¹⁶⁵ indicando también que “... la atmósfera del barrio latino de París está reproducida de forma muy convincente”.¹⁶⁶ Y el *New York American* afirmaba: “La versión cinematográfica de 'TRILBY' es en todos los sentidos una obra maestra. En muchos aspectos ellos [Equitable] han logrado cosas imposibles por otras compañías. Es apasionante y fascinante”.¹⁶⁷

La película tuvo tanto éxito que fue reestrenada por World Film Corporation en 1917, añadiéndose para la ocasión unos nuevos títulos de crédito *Art Nouveau*, y vuelta a reestrenar otra vez en 1920 por Republic Pictures Corp.

her posing in the nude. For censorship, I disposed the easels to cover Trilby's body and make it appear that she had nothing on. To have the atmosphere of a painting class, somebody told the assistant director to approach the Art Centre School of New York on 57th Street. We got at least sixteen students, and after the scene was taken they were all given still pictures. I got one, and when I saw it again, years later, I recognised Cedric Gibbons.” (Autobiografía no publicada de Ben Carré, fragmento reproducido en: Kevin Brownlow, 1979-1980, 49-50).

¹⁶⁴ “Maurice Tourneur has again proven that he deserves ranking among the best of the screen producers.” (W., “Trilby”, *New York Dramatic Mirror*, 15 de septiembre de 1915, p. 32).

¹⁶⁵ “The result obtained by Maurice Tourneur and the cast under his direction place this motion-drama among the finest examples of its kind.” (Edward Weitzel, 1915, 2010-2011).

¹⁶⁶ “... the atmosphere of the Latin Quarter in Paris is reproduced most convincingly.” (*ibid.*, 2011).

¹⁶⁷ “The screen play of 'TRILBY' is in every sense a masterpiece. In many ways they have accomplished things impossible in other companies. It is gripping and entrancing.” (*New York American*, reproducido en: “Equitable – Trilby”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 13, 25 de septiembre de 1915, p. 2120).

En la actualidad la única versión que ha sobrevivido del film es la procedente del reestreno de 1920, conservada en George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York. Una versión que presenta la cinta notablemente fragmentada, con el orden secuencial alterado y sin el trágico final de la muerte de Trilby, que se cree fue eliminado en alguno de sus dos reestrenos. La escena antes mencionada por Ben Carré, por ejemplo, apenas es perceptible y las secuencias oníricas y alegóricas han desaparecido.

El material conservado consiste en una copia positiva tintada en 28 mm. que fue copiada y puesta en circulación por Film Preservation Associates, Inc. / Blackhawk Films Collection.¹⁶⁸ De ahí que la película haya sido comercializada en diferentes formatos –VHS y DVD– y sea fácilmente asequible a día de hoy. La mayoría de las ediciones disponibles en el mercado, sin embargo, la presentan en blanco y negro, sin las tinciones de color.

Como ya explicamos, cuando Clarence Brown comenzó a trabajar con Maurice Tourneur el director francés se encontraba en plena fase de postproducción del film.

Los recuerdos de Brown, de hecho, se ciñen a la creación de la partitura musical para la película por parte de S. L. Rothapfel –apodado “Roxy” y en ocasiones citado como S. L. Rotaphel– y a que él era el encargado de acompañar a la estrella Clara Kimball Young a su casa en metro por las noches. Esto fue lo que le contó a Kevin Brownlow en 1965,¹⁶⁹ y en su entrevista posterior con Scott Eyman en 1975 volvió a referirse a los mismos hechos:

“Cuando fui por primera vez a trabajar para Tourneur, él estaba todavía en Peerless filmando TRILBY. Una de mis principales funciones era llevar a Clara Kimball Young, que estaba interpretando Trilby, a casa después del trabajo”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Entrevista personal con Kevin Brownlow en Londres, 5 de agosto de 2011.

¹⁶⁹ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 5; Ver estas manifestaciones de Clarence Brown en p. 256.

¹⁷⁰ “When I first went to work for Tourneur, he was still at Peerless shooting TRILBY. One of my main functions was to drive Clara Kimball Young, who was playing Trilby, home after work.” (Scott Eyman, 1978, 20).

Adviértase, sin embargo, que en esta ocasión Brown señaló que el director francés estaba realizando la película, algo, como expusimos, del todo improbable, ya que Tourneur estaba ultimando los detalles para la *world premiere* y ya había comenzado la producción de su siguiente film, *The Cub*.

De lo que no hay duda es de que Brown contribuyó de un modo u otro al largometraje asistiendo a Tourneur en tareas relacionadas con la postproducción. Además todo apunta a que estuvo presente en la sala de montaje mientras Tourneur y John van den Broek editaban la película, observando el proceso y aprendiendo el oficio desde el inicio –de ahí su comentario de que la había montado.

Al respecto de su participación efectiva en la producción y de sus cometidos de acompañante de Clara Kimball Young, Brownlow nos escribió:

“Ella era muy conocida en 1915 y eso debió haber sido una experiencia bastante considerable. En cualquier caso, sus comentarios sobre TRILBY parecen bastante sólidos –él no era el tipo de hombre que rescribía su vida, al estilo de Howard Hawks”.¹⁷¹

A nuestro modo de ver, la historiografía ha sido excesivamente severa al juzgar el largometraje. Y es que durante mucho tiempo éste fue el único testimonio conservado de los primeros años de la carrera cinematográfica de Maurice Tourneur en Norteamérica, constituyendo una terrible decepción.¹⁷²

Al margen de su estado de conservación y de sus numerosos cortes, que imposibilitan apreciar debidamente el film, el material no descubría apenas nada estimulante para los historiadores, quienes no lograban atisbar en la cinta ninguna de las cualidades que los críticos de la época alababan de las películas de Tourneur, las cuales habían sido calificadas continuamente de “pictóricas”, “poéticas” y “artísticas”. Richard Koszarski, por ejemplo, la describe como “... una enrarecida pieza victoriana sobre pintores y músicos, rodada completamente en apretujados interiores con una cámara generalmente distante”.¹⁷³

¹⁷¹ “She was very well known in 1915 and that must have been quite an experience. Anyway, his comments on TRILBY seem solid enough – he wasn’t the kind of man to rewrite his life, in the style of Howard Hawks.” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 06/11/2008).

¹⁷² *The Man of the Hour* (1914), *The Wishing Ring; An Idyll of Old England* (1914), *Alias Jimmy Valentine* (1915) y *The Cub* (1915) aún no habían aparecido.

¹⁷³ “... is a hothouse piece of Victoriana about painters and musicians, shot entirely on cramped interiors with a generally distant camera.” (Richard Koszarski, 1973, 26).

Cierto que *Trilby* está rodada en buena medida en esos decorados construidos por Ben Carré, filmada en planos generales o enteros con una distancia considerable entre la cámara y los actores y ausente de primeros planos (*ver il. n. 2 y n. 3*), pero no carece de los nuevos mecanismos del lenguaje cinematográfico, como se ha dado en señalar.



2. *Trilby* (Tourneur, 1915).



3. *Trilby* (Tourneur, 1915).



4. *Trilby* (Tourneur, 1915).

Los cortes a otros ángulos o insertos son infrecuentes pero no inexistentes (*ver il. n. 4*), la película posee numerosas panorámicas y aunque no abundan las escenas articuladas con *cutbacks* o de montaje alternado no está desprovista de ellas. Esto último, que fue referido por las críticas de la época, se ha convertido en un auténtico cliché a propósito de *Trilby* y nos preguntamos si los comentarios sobre la no-utilización del montaje alternado son en realidad una cuestión heredada, ya que no se corresponden en absoluto con la realidad visionada. En cualquier caso, cuando esto fue señalado en el momento de su estreno no se consideró en detrimento del film, y así, por ejemplo, Edward Weitzel en su crítica de *Moving Picture World*, de 18 de septiembre de 1915, decía: “La casi absoluta ausencia de 'cutbacks' coloca a 'Trilby' en el verdadero drama de su clase, donde lo humano se mostrará en la acción y [la película] cuenta su propia historia –no por el uso de la forma narrativa. Esto contribuye a capturar de forma más firme las

emociones, y a una respuesta más fuerte en los corazones del público”.¹⁷⁴

Y lo mismo se ha dicho de las escenas de exteriores: “... la atmósfera completa es oprimida y enclaustrada, toda la acción tiene lugar en escenarios de estudio (excepto un exterior, de arco ocasional mencionado anteriormente)”,¹⁷⁵ señaló Koszarski. Sin embargo, hemos de decir que *Trilby* posee algunos otros exteriores y con respecto al arco, que es mencionado por el historiador como “ocasional”, éste no es tal cosa, ya que lo podemos encontrar en hasta cuatro momentos diferentes del film (*ver il. n. 5 y 6, y 7 y 8 en p. sig.*).



5. *Trilby* (Tourneur, 1915).



6. *Trilby* (Tourneur, 1915).

Esta máscara superpuesta sobre la imagen con forma de arco merece un comentario más amplio por tratarse de un dispositivo habitual de Tourneur muy reiterado a lo largo de toda su carrera cinematográfica norteamericana, pero también por la notable influencia que ejerció en la posterior obra en solitario de Clarence Brown, como tendremos oportunidad de comprobar en la Tercera Parte, capítulo «I. Inicios: La herencia estética de Tourneur y los primeros pasos en solitario (1915-1923). Ejemplo filmico analizado: *The Light in the Dark* (1922)».¹⁷⁶

¹⁷⁴ “The almost entire absence of 'cutbacks' puts 'Trilby' in the true drama class, where the human will be shown in action and tells its own story –not by the use of the narrative form. This makes for a firmer grip on the emotions, a stronger response from the hearts in the audience.” (Edward Weitzel, 1915, 2011).

¹⁷⁵ “... the whole atmosphere is cramped and confining, all of the action taking place on studio sets (save that one, oddly-arched exterior mentioned earlier).” (Richard Koszarski, 1973, 28).

¹⁷⁶ A este respecto, remitimos al lector al capítulo completo consagrado a la película, pero especialmente al apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 910-915, donde estudiaremos la interpretación y aplicación de este recurso en la obra cinematográfica de Clarence Brown.



7. *Trilby* (Tourneur, 1915).



8. *Trilby* (Tourneur, 1915).

Se trata de un mecanismo que responde a diversos propósitos tanto de índole narrativa como estética. Desde el punto de vista de la dramaturgia fílmica, este mecanismo tan artificioso y ostensible se superpone entre el público y la acción de la película y actúa a modo de alejamiento y expulsión del espectador del universo narrativo del film, subrayando el carácter de ficción de lo que se está presenciando. Mientras que desde una perspectiva plástica, sirve para enmarcar las escenas, ejerce de elemento de reencuadre dentro del encuadre cinematográfico, reasentando a los personajes dentro del plano, y al mismo tiempo crea en la pantalla el tan anhelado primer

término oscuro, uno de los valores compositivos predilectos de Tourneur.

Para Richard Koszarski el origen del mismo en la obra de Tourneur se localiza en sus experiencias previas en la escena francesa y concretamente lo considera un derivado del arco del proscenio teatral, que sitúa directamente al espectador en un patio de butacas de un teatro figurado.¹⁷⁷ Kevin Brownlow, por su parte, lo asimila con las superficies arquitectónicas de la obra pictórica de Puvis de Chavannes y razona que su continúa disposición en la filmografía de Tourneur deviene de su entrenamiento como ayudante del pintor simbolista.¹⁷⁸

Ciertamente, sin desdeñar en modo alguno la apreciación de Richard Koszarski, la aportada por Kevin Brownlow nos parece determinante, pues la colocación de este arco en la pantalla por parte de Tourneur se asemeja en extremo a la que del mismo

¹⁷⁷ *Ibid.*, 26.

¹⁷⁸ Kevin Brownlow, 1979-1980, 50.

realizó Puvis de Chavannes en numerosas de sus obras, y no sólo en las pinturas murales de la escalera de la Boston Public Library, en cuya ejecución supuestamente Tourneur participó (*ver il. n. 10 en p. sig.*).

La ilustración n. 9, *Venus in Classical Landscape* (c. 1880), de Puvis de Chavannes, da buena prueba de ello por la disposición del arco completamente en negro, de forma acusadamente frontal, en el primer nivel compositivo y enmarcando la totalidad de la superficie de la imagen, al igual que en los fotogramas antes adjuntados de *Trilby*.



9. Puvis de Chavannes, *Venus in Classical Landscape* (o *Woman in Classical Setting*, c. 1880), óleo sobre papel, 25,4 x 38,1 cm., (a fecha de 2011 en Eric Markovic Fine Arts Gallery, Toronto, Canadá).

De igual forma, en las pinturas alegóricas de la Boston Public Library también figuran estas arcadas formando parte de la arquitectura construida (*ver il. n. 10 en p. sig.*).

Sin embargo, como más hacia delante veremos, la influencia de Puvis de Chavannes en la obra de Tourneur es notable y va más allá de los simples arcos. En las pinturas de éste, por ejemplo, con frecuencia asoman personajes femeninos suspendidos en el aire de forma sobrenatural, tal y como ocurrirá en *The Blue Bird* (1918), la fantasía alegórica y abstracta de Tourneur. La ausencia de perspectiva y profundidad y la austeridad y sobriedad en las composiciones son otros puntos en común.



10. Puvis de Chavannes, pintura mural (detalle) de la escalera de la Boston Public Library, lienzos con el tema de *Les Muses inspiratrices acclament le Génie, Messenger de Lumière* (*Las musas inspiradoras aclamando al genio mensajero de la luz*, 1895), óleo sobre tela, Boston Public Library, Boston.

Finalmente, *Trilby* no sólo presenta los rasgos más característicos de la estética filmica de Tourneur –composiciones en silueta, primeros términos oscuros, iluminación contrastada, etc.– sino una evidente preocupación espacial muy manifiesta en la aparición y multiplicación de espejos dispuestos en el encuadre con objeto de ampliar la profundidad de las superficies representadas (*ver il. n. 11 en p. sig.*).

Espejos que están emplazados en la pantalla con propósitos plásticos, pero también simbólicos, como suele ser habitual en el corpus filmico de Tourneur. Y así, por ejemplo, en la imagen que anexamos en la página siguiente, ilustración n. 11, Tourneur los utiliza para expresar visualmente la dominación y el poder que ejerce Svengali sobre Trilby, pues éste no sólo está por encima de ella, sino que consta doblemente representado en el espejo y, por tanto, se manifiesta por triplicado en la imagen frente a la figura única de Trilby, que además está en un nivel inferior.



11. *Trilby* (Tourneur, 1915).

Por supuesto, el recurso del espejo para ampliar el espacio filmico ya había sido utilizado con anterioridad en el cine, y no exclusivamente en el norteamericano, dado que determinados cortometrajes de 1909-10 realizados por David W. Griffith, Alice Guy o Eduardo Jimeno lo incluyen. Ahora bien, la forma tan extraordinariamente

sofisticada en que Tourneur empleó el mecanismo del espejo es algo que difícilmente puede encontrarse en el cine de la época, algo que demostraremos en este mismo capítulo más hacia delante a través de *A Girl's Folly* (1917 [prod. 1916]), por ejemplo.

En líneas generales lo que sucede con relación a *Trilby*, y de ahí las apreciaciones de Richard Koszarski y otros historiadores, es que pese a reunir los dispositivos propios del estilo filmico de Tourneur ninguno está enfatizado o utilizado en el largometraje de forma absolutamente reiterada, como suele ocurrir en otras de sus producciones. Esto, sumado a las mutilaciones y alteraciones que sufrió la cinta en sus reestrenos, ha actuado profundamente en detrimento de la misma.

Así pues, con *Trilby* durante mucho tiempo como único testimonio de la primera parte de la carrera norteamericana de Tourneur, los historiadores de cine tuvieron serias dudas sobre ésta. Les parecía bastante poco prometedora y las innovaciones visuales generalmente atribuidas al director producto de la exaltación desmesurada de los críticos del periodo. Situación que se mantuvo hasta que en la década de 1970 apareció de forma absolutamente fortuita *The Wishing Ring; An Idyll of Old England*, filmada por Tourneur con anterioridad, en 1914. La película no sólo ostentaba los dispositivos estilísticos y el refinamiento visual atribuido a Tourneur, sino que demostraba un dominio del lenguaje cinematográfico sorprendentemente avanzado: un uso (muy poco habitual en el cine contemporáneo) del montaje plano/contraplano, abundantes secuencias con *cutbacks* o de montaje alternado, enfoque en profundidad con acciones simultáneas en primer y último término de la imagen y una notable fluidez narrativa. Richard Koszarski, considerándola por encima de Griffith, la referencia como “...

probablemente el nivel más alto del cine americano hasta ese momento”.¹⁷⁹ Mientras que David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, quienes sitúan la formulación del lenguaje clásico mucho más tarde, en 1917, continuamente se refieren a ella en *The Classical Hollywood Cinema* como una excepción.¹⁸⁰ Si bien al principio *Trilby* se consideró una regresión en la técnica cinematográfica de Tourneur, estamos de acuerdo en esta ocasión con Richard Koszarski cuando afirma que el hallazgo de *The Wishing Ring; An Idyll of Old England*: “... ayuda, en lugar de disminuir, nuestra apreciación de *Trilby*. Si ninguna película anterior de Tourneur hubiera estado disponible para nosotros, nunca habiéramos sabido si la 'teatralidad' de *Trilby* era consciente o inadvertida, de estilo sutil, o simplemente un vestigio infortunado de sus días con Antoine”.¹⁸¹

The Cub (1915) fue la primera película en cuyo rodaje Clarence Brown asistió a Tourneur de manera efectiva, constituyéndose a su vez como una de las producciones más modestas y menos exitosas del director francés de toda la década.

Producida bajo el emblema de “William A. Brady Picture Plays, Inc.” era un proyecto mucho menos ambicioso que *Trilby*. Se basaba en una obra homónima de Thompson Buchanan de 1910, una comedia en tres actos que había sido producida por William A. Brady con Douglas Fairbanks como protagonista en Broadway, y consistía básicamente en una parodia inspirada en el largo y violento conflicto real entre las familias montañosas Hatfield y McCoy. Conforme a ello, la película concierne al reportero novato Steve Oldham (John Hines), el cual es enviado a cubrir la noticia de la encarnizada lucha a muerte desatada entre dos clanes rivales de las montañas de Virginia, los White y los Renlow. Aunque él intenta mantenerse neutral, desde el principio ambas familias le asedian para que se decante. Él se enamora de la maestra Alice Renlow (Martha Hedman), y esta circunstancia, sumada a otras, complica el asunto de su imparcialidad.

Para obtener autenticidad en su retrato de los montañeros, antes de que comenzase el rodaje Tourneur y un ayudante, aludido como Mr. Morgan, viajaron a Mingo County, en West Virginia, para conocer personalmente al todavía vivo William

¹⁷⁹ “... probably the high point of the American cinema up to that time.” (Richard Koszarski, 1973, 27).

¹⁸⁰ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, *passim*.

¹⁸¹ “... aids, rather than detracts from, our appreciation of *Trilby*. If no earlier Tourneur was available to us we could never know if the 'theatricality' of *Trilby* was conscious or inadvertent, subtly styled, or just an unfortunate holdover from his days with Antoine.” (Richard Koszarski, 1973, 28).

Anderson “Devil Anse” Hatfield –también llamado “Old Anse”–, patriarca de los Hatfield y quien dirigió las luchas de su clan contra los McCoy en la vida real. *Moving Picture World* en su edición del 12 de junio de 1915 publicó una instantánea del encuentro entre Tourneur, Mr. Morgan y este legendario personaje que sobrevivió al conflicto y accedió a firmar la paz en 1891.¹⁸²

Su argumento determinó que casi la totalidad del film se llevase a cabo en localizaciones de exteriores, las próximas a los Peerless Studios referidas por Brown en su entrevista con Kevin Brownlow, donde encontró a Tourneur.¹⁸³

Clarence Brown se unió a *The Cub* cuando ya había comenzado la producción, que se inició en torno al 15 de mayo de 1915, por lo que su llegada a Fort Lee y su incorporación al equipo de Tourneur debe situarse a partir de esa fecha. La filmación concluyó a principios de julio.

La ilustración n. 12 (*ver p. sig.*) se corresponde con la instantánea anteriormente mencionada tomada en los exteriores del film durante el rodaje. La fotografía fue un obsequio de Clarence Brown a Kevin Brownlow y fue el cineasta quien indicó al historiador la presencia del todavía primer ayudante de dirección George Cowl. “Brown señaló al ayudante, de lo contrario nunca le habría conocido”,¹⁸⁴ nos dijo Brownlow.¹⁸⁵ Tanto la fotografía en sí misma como las circunstancias en que se tomó son interesantes.

La instantánea muestra a Clarence Brown sentado, a la izquierda de la imagen, mientras George Cowl está detrás de él, de pie, manipulando una pistola. En ella aparecen también el director de fotografía John van den Broek, situado entre ambos ayudantes, junto al trípode de la cámara, y Maurice Tourneur, en el centro, con el brazo en alto y dirigiéndose a los protagonistas Martha Hedman y John Hines.

¹⁸² “The Feud in the Picture”, *Moving Picture World*, Vol. XXIV n° 11, 12 de junio de 1915, p. 1794.

¹⁸³ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 1. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 140.

¹⁸⁴ “Brown pointed out the assistant, otherwise I’d never have known.” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/11/2008).

¹⁸⁵ A propósito del ayudante aludido por *Moving Picture World* como Mr. Morgan (“The Feud in the Picture”, *Moving Picture World*, Vol. XXIV n° 11, 12 de junio de 1915, p. 1794), nada sabemos de él y ya dijimos que es posible que su función no fuese exactamente la de ayudante de dirección, aunque la publicación lo identificara como tal.



12. Rodaje de exteriores de *The Cub* (1915) con Clarence Brown (sentado, a la izquierda), el director Maurice Tourneur (en el centro, con el brazo en alto), los actores y el equipo técnico del film.

El valor testimonial de la fotografía es notable, ya que muestra a Clarence Brown concentrado y tomando notas y revela que durante la producción de *The Cub* él estaba todavía aprendiendo el oficio, básicamente observando y registrando por escrito cómo se llevaba a cabo la filmación de una película. De otro lado, nos parece muy significativa la opinión de Kevin Brownlow sobre la misma, quien nos escribió:

“... el hombre de las fotografías nunca había oído hablar de Brown. Nadie había oído hablar de Brown. Él era simplemente un hombre joven visitando el plató, que había sido contratado por Tourneur. La importancia de la fotografía, sospecho, es que Brown conocía su significación. Él incluso pudo haber pedido al hombre de las fotografías que la hiciese, y después pagar por varias copias. Porque aquí está un hombre joven ambicioso que logra su primera ambición en el nuevo negocio del cine”.¹⁸⁶

¹⁸⁶ “... the stills man had never heard of Brown. No one had heard of Brown. He was just a young man visiting the set, who was hired by Tourneur. The importance of the picture, I suspect, is that Brown knew its significance. He may even have asked the stills man to take it, and then paid for several prints. For here is an ambitious young man achieving his first ambition in the new picture business.” (*ibid.*).

De ahí que Clarence Brown tuviera una copia de ella y la conservara durante más de cincuenta años, antes de entregársela al historiador.

The Cub fue restaurada en 1988 por The National Archives of Canada, Ottawa, Canadá, mediante petición expresa de The American Film Institute's Centre for Film and Video Preservation.

La causa de la solicitud residía en que las dos únicas copias existentes del film –una perteneciente a AFI Collection y depositada en la Library of Congress (LOC), Washington, D.C., y otra conservada en George Eastman House / IMP, Rochester, Nueva York– estaban en 28 mm., en soporte de diacetato, y en aquellos momentos The National Archives of Canada era el único centro que poseía las instalaciones necesarias para llevar a cabo la conversión de impresión óptica desde 28 mm. a 35 mm.

Las dos copias de 28 mm. eran tintadas y estaban completas, pues cada una de ellas conservaba sus cinco bobinas originales. No obstante, el orden secuencial era distinto con relación a la colocación de una de las bobinas. Una curiosidad y complejidad añadida era que ninguna de las copias poseía el rótulo final de “The End”, lo que acrecentó el problema de verificar la correcta ubicación de los rollos. Durante la restauración una lista detallada de planos de las dos primeras bobinas apareció en los archivos de copyright de la Library of Congress y confirmó numerosas cuestiones: que la bobina 5 de la copia de George Eastman House era la que estaba en un orden incorrecto; que, efectivamente, las dos copias estaban completas; y que la película, de forma innovadora, carecía intencionadamente del intertítulo de clausura “The End”. El proceso de reconstrucción y restauración se realizó desde ambas impresiones de 28 mm., utilizando los mejores planos de cada versión, excepto en el caso de la bobina 3 que se copió íntegramente de la copia de la Library of Congress. A partir de ahí, The National Archives of Canada creó una nueva versión en 35 mm. conservando las tinciones originales.

El film ha sido distribuido comercialmente tanto en VHS como en DVD, aunque la mayoría de ediciones videográficas han dejado a un lado los tintes de color.

The Cub llegó a las pantallas estadounidenses el 19 de julio de 1915 y, como hemos apuntado, no fue en absoluto una producción que triunfara en el *box-office*. Sin embargo, recibió críticas bastante positivas.

Variety, por ejemplo, en su edición de 23 de julio la calificó de “delicioso entretenimiento”.¹⁸⁷

Mientras que Peter Milne desde *Motion Picture News*, el 24 de julio, alabó enormemente el fondo atmosférico de la producción y su realismo, resultado de su extensa filmación en exteriores naturales: “La tierra montañosa salvaje es el fondo de todos los exteriores, mientras que los decorados, que comprenden principalmente los interiores de las cabañas de los enemistados son excelentes (...) La lucha final en que una casa entera es completamente destruida, es verdaderamente emocionante”.¹⁸⁸ Milne ensalzaba también a Martha Hedman, en la que era su primera interpretación cinematográfica. Destacaba su encanto y belleza natural, y la consideraba una valiosa adición a la amplia galería de intérpretes cinematográficos.¹⁸⁹

De opinión muy similar era Lynde Denig desde *Moving Picture World*, el mismo 24 de julio de 1915, quien la señalaba en el título de su reseña como una excelente producción: “The Cub – Thompson Buchanan's Comedy Is Brought to the Screen in Excellent World Film Production”. Consideraba que la adaptación cinematográfica, aunque en ningún momento sacrificaba la comedia, poseía mayor número de escenas emocionantes y de acción que la obra teatral, y añadía: “... la producción revela la destreza de un director que se sitúa alto en la primera clase. Las escenas de una disputa montañesa, culminando con la destrucción de una casa, desafían a la comparación con cualquier cosa que se haya hecho”.¹⁹⁰ Para el crítico algunas de las payadas del reportero Steve Oldham, a cargo de John Hines, eran lo bastante ridículas como para provocar auténtica risa y estaba convencido de que los espectadores apreciarían sus infructuosos intentos por mantenerse neutral en el conflicto White-Renlow, pues consideraba que lo cómico y lo dramático estaban bien combinados y sobre todo en la bobina final, donde se introducían un número de efectos a la vez apasionantes y novedosos. Y finalizaba su crítica diciendo: “La Srta. Hedman está

¹⁸⁷ “delightful entertainment” (*Variety*, 23 de julio de 1915, p. 18, en la ficha bibliográfica de *The Cub* en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido).

¹⁸⁸ “Wild mountain land is the background for all the exteriors, while the settings, comprising mainly the interiors of the feudists' cabins are excellent. (...) The final fight, in which an entire house is completely wrecked, is truly thrilling.” (Peter Milne, 1915, 66).

¹⁸⁹ *The Cub* supuso la única aparición en la pantalla de la popular actriz teatral de origen sueco Martha Hedman, a quien al parecer no le interesó la experiencia y nunca más volvió a hacer una película.

¹⁹⁰ “... the production reveals the craftsmanship of a director who ranks high in the first class. The scenes of a mountain feud, culminating in the destruction of a house, challenge comparison with any that have been made.” (Lynde Denig, 1915, 668).

agradable como la novia de Steve, que ayuda en su rescate, y el reparto de secundarios es eficiente. Las localizaciones son excelentes”.¹⁹¹



13. *The Cub* (Tourneur, 1915).



14. *The Cub* (Tourneur, 1915).

Lo cierto es que el film adolece en buena medida y sobre todo en su comienzo del ritmo narrativo extremadamente lento de Tourneur, algo que en años posteriores se incrementaría, perjudicando seriamente su obra. Otros obvios defectos de la cinta son algunos de sus *gags*, repetitivos y en ocasiones alargados hasta el exceso de perder toda su (posible) efectividad inicial. Pero, con todo, la película es interesante desde múltiples puntos de vista.

Posee, por ejemplo, unos títulos de crédito absolutamente originales en los que el protagonista John Hines se sitúa junto a un marco labrado, hueco en su interior, e introduce en el campo visual carteles

que presentan a los intérpretes en sus respectivos papeles, tras lo cual hecha a un lado las cartulinas por el lado opuesto del encuadre y los actores surgen y desaparecen por sobreimpresión en el interior de la moldura (*ver il. n. 13 y n. 14*). Cuando le llega el turno de presentarse a sí mismo, coloca su propia cartulina, mira de frente al espectador, le sonríe y le saluda y corre a situarse detrás del marco (*ver il. n. 15 y n. 16 en p. sig.*) (Entretanto se produce aquí, en los créditos, uno de los primeros *gags* de la cinta, pues tras su cartel se coloca por error un caballo en el interior del óvalo).

¹⁹¹ “Miss Hedman is pleasing as Steve's sweetheart, who assists in his rescue, and the supporting cast is efficient. Locations are excellent.” (*ibid.*).



15. *The Cub* (Tourneur, 1915).



16. *The Cub* (Tourneur, 1915).

Títulos de crédito que ponen de relieve las técnicas teatrales y al mismo tiempo rupturistas de Tourneur con relación al lenguaje clásico cinematográfico que en torno a 1915 estaba ya prácticamente formulado y que evidencian su adhesión a mecanismos narrativos y convenciones preclásicas.

Ahora bien, dicha ruptura del realismo o desafío de las pautas clásicas narrativas no se limita al inicio y fin de la cinta (por la supresión del intertítulo de clausura “The End”), pues durante el transcurso del film el protagonista vuelve a dirigirse abiertamente al espectador en varias ocasiones.

En cuanto a la narración cinematográfica destaca también la abundante y compleja utilización del montaje alternado para representar, al comienzo del film, acciones que suceden a la vez en la redacción del periódico y en las montañas de Virginia, y más hacia delante, con la acción de la película ya definitivamente establecida en las montañas, para poner en escena los diferentes avances ofensivos de los clanes rivales. Igualmente, resultan sorprendentes los movimientos de cámara, con abundantes panorámicas, y el uso efectivo de la fotografía de enfoque en profundidad con todos los niveles que componen el plano nítidamente enfocados y acciones simultáneas en primer y último término de la imagen. Y aunque la cámara se mantiene bastante alejada de los actores al inicio del largometraje, paulatinamente se realiza una aproximación gradual y el film contiene incluso primerísimos primeros planos (*ver il. n. 18 en p. sig.*).



17. *The Cub* (Tourneur, 1915).



18. *The Cub* (Tourneur, 1915).

La inspiración de Tourneur en la obra de Rembrandt queda patente también en determinados cuadros visuales como, por ejemplo, en la imagen correspondiente al velatorio del primer muchacho muerto (*ver il. n. 18*), estampa que recuerda tanto por su composición, con los personajes congregados en torno al cadáver rígido y estirado, como por el absoluto inmovilismo de las figuras a *The Anatomy Lesson of Doctor Nicolaes Tul* (*La lección de anatomía del doctor Tulp*, 1632) (*ver il. n. 19*).



19. Rembrandt, *The Anatomy Lesson of Doctor Nicolaes Tul* (*La lección de anatomía del doctor Tulp*, 1632), óleo sobre lienzo, 169,5 x 216,5 cm., Royal Picture Gallery Mauritshuis, La Haya.



20. *The Cub* (Tourneur, 1915).



21. *The Cub* (Tourneur, 1915).

El arco del proscenio surge también, aunque de forma muy distinta a cómo lo habíamos visto en *Trilby*, ya que aquí Tourneur en lugar de configurarlo mediante la superposición de máscaras negras sobre la imagen lo constituye formando parte de la propia naturaleza en exteriores, a partir de troncos o estructuras naturales que adoptan dicha forma (ver il. n. 20 y n. 21), tal y como harán posteriormente Tourneur y Brown en *The Last of the Mohicans* (1920) y volverá a disponerlo Brown en numerosas de sus películas en solitario, como *The Light in the Dark* (1922), *The Signal Tower* (1924) y *The Eagle* (1925).¹⁹²

Finalmente, la estética *tourneriana*, aunque siempre presente, se intensifica hacia el final de la cinta con sofisticadas composiciones de primer término oscuro, claridad al fondo de la imagen y estructuras de reencuadre (ver il. n. 22 en p. sig.); paneles que bloquean la pantalla en negro de forma diegética por los laterales (ver il. n. 23 en p. sig.); y composiciones en silueta, tanto en exteriores (ver il. n. 24 en p. sig.) como en interiores (ver il. n. 25 en p. sig.), donde éstas aparecen combinadas en ocasiones con formas geométricas dentro de las cuales se inscriben las siluetas de los personajes y que a su vez sirven para reasentarlos en el espacio cinematográfico (ver il. n. 25 en p. sig.).

¹⁹² Al respecto de este tema, véase en la Tercera Parte, capítulo I consagrado al análisis de *The Light in the Dark* (1922) y especialmente el apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 905-906, donde se estudia este recurso en la obra de Clarence Brown con relación a *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Signal Tower* (1924).



22. *The Cub* (Tourneur, 1915).



23. *The Cub* (Tourneur, 1915).



24. *The Cub* (Tourneur, 1915).



25. *The Cub* (Tourneur, 1915).

Ninguna de las siguientes películas de Tourneur y Brown en los Peerless Studios se conserva –*The Ivory Snuff Box* (1915), *A Butterfly on the Wheel* (1915) y *The Pawn of Fate* (1916 [prod. 1915])¹⁹³ y lo único que ha quedado de la participación de Brown en estos largometrajes es una fotografía tomada en el *set* del último de estos films, donde aparece junto a Tourneur, los actores y el resto del equipo (*ver il. n. 26 en p. sig.*).

¹⁹³ Algunos autores consideran que entre *A Butterfly on the Wheel* (1915) y *The Pawn of Fate* (1916), Tourneur ayudó a su antiguo mentor Emile Chautard en la realización de *Human Driftwood* (1915), también producida en los Peerless Studios y, concretamente, a través de Brady-Shubert Pictures. (Jean Mitry, *op. cit.*, 307; Richard Koszarski, 1973, 31; Harry Waldman, *op. cit.*, 44-46). Esta información, que tan solo aparece en las tres fuentes mencionadas, documentándose, sin duda, las dos últimas de la primera, no ha podido ser ratificada por ningún otro documento o entrevista. Tampoco figura en *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI). No obstante, de confirmarse, es posible que Brown, como ayudante incondicional de Tourneur, también hubiera colaborado en *Human Driftwood*.



26. Set de *The Pawn of Fate* (1916) con Clarence Brown al fondo de la imagen, entre la escalera y el trípode de la cámara, y Maurice Tourneur, con camisa blanca y corbata, dirigiendo la acción.

Tras la realización de los films mencionados, a principios de 1916 se produjo el traslado de Maurice Tourneur y todo su equipo a una nueva factoría cinematográfica –Paragon Studio– y a una nueva entidad productora –Paragon Films, Inc.–, aunque las películas del director francés continuaron siendo distribuidas a través de World Film Corporation

I.2. Paragon Films, Inc. – World Film Corporation.

DAVID SELZNICK
REPORTS ON PERSONAGES
TELEPHONE RIVERSIDE 7424
500 WEST END AVENUE
NEW YORK

October 26, 1916.

MAURICE TOURNEUR,
Director.

Tourneur is one of America's greatest film directors. He came here from France, where he had produced several pictures for Eclair, a few years ago and joined the Peerless-World forces. He later joined the Paragon company in the capacity of vice-president and general manager, but continued to produce features, released through World. He is now directing, at the Paragon's studios, the second Artcraft feature with Mary Pickford. The following are a few of the films he has directed.

"Trilby," (Peerless-Equitable,) with Clara Kimball Young and Wilton Lackaye. There is no need of my telling of the remarkable success of this film.

"The Pit," with Wilton Lackaye, (Peerless,) another successful feature.

"The Ivory Snuff Box," (Peerless-World,) was very good (with H. Blinn)

"The Pawn of Fate," with George Beban. A fair picture, but Tourneur's worst since coming to America. (Peerless-World.)

"A Butterfly on the Wheel," with Holbrook Blinn and Vivian Martin. Very good, with one of the most realistic courtroom scenes, and one of the best fire scenes ever shown in a feature. (Peerless-World.)

"The Wishing Ring," with Vivian Martin. One of the best of World pictures.

"Alias Jimmy Valentine" and "The Man of the Hour," with Robert Warwick, and "The Hand of Peril," and "The Closed Road," Paragons with House Peters, were also very fine. "The Rail Rider," with Peters, was good.

"The Cub," with Martha Hedman, (Peerless,) was considered rather poor.

Very truly yours,
Mr. Lewis J. Selznick, 720 7th Ave., N.Y.C.

27. Informes sobre personajes: "Maurice Tourneur. Director". David [O] Selznick, 26 de octubre de 1916.

Tal y como reseña David [O] Selznick en el informe dirigido a su padre, Lewis J. Selznick, presentado sobre estas líneas (*ver il. n. 27*), en 1916 Tourneur abandonó Peerless y se asoció con el magnate de Eastman Kodak Jules Brulatour en calidad de vicepresidente y director general de la nueva Paragon Films, Inc., establecida en el recién finalizado Paragon Studio.

El 31 de marzo de 1915 Jules Brulatour constituyó una nueva sociedad cinematográfica, Paragon Films, Inc., y dos meses más tarde adquirió una gran propiedad en John Street, contigua a los Peerless Studios, para dar paso a la edificación de su nueva factoría. Sus socios financieros fueron Maurice Tourneur y William A. Brady y sus películas fueron distribuidas por World Film Corporation.¹⁹⁴

Inaugurado el 1 de diciembre de 1915, aunque todavía sin finalizar, el Paragon fue el último de los grandes estudios de Fort Lee y en su momento el complejo cinematográfico más grande y moderno del mundo.¹⁹⁵ Jules Brulatour, quien había llegado a convertirse en multimillonario gracias a un contrato en exclusiva con Eastman Kodak a través del cual sólo él podía suministrar película virgen a la Industria, confirió al Paragon todo tipo de abastecimientos. Costó casi 1\$ millón y poseía múltiples innovaciones y mejoras: la creación de escenarios giratorios; un puente de acero móvil capaz de desplazarse por la totalidad del interior de la estructura; la eliminación de las vibraciones del suelo; y paredes constituidas por paneles corredizos en dos de sus extremos. Esto último posibilitaba la filmación desde el interior de escenas exteriores, así como la prolongación de la construcción de decorados más allá de los límites del

¹⁹⁴ El 29 de enero de 1916, coincidiendo con los primeros pasos de Paragon Films, Inc., Lewis J. Selznick fue forzado a abandonar World Film Corporation. Arthur Spiegel, el anterior presidente de Equitable Motion Pictures Co., fue elegido presidente de World y el cargo de Selznick como vicepresidente y director general fue ocupado por William A. Brady. (Más información al respecto de la reorganización de la compañía en el siguiente artículo: “World Film Reorganizes – Acquires the Stock of the Equitable Motion Pictures Corporation and Elects Arthur Spiegel for Its President – Selznick Out”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII nº 6, 12 de febrero de 1916, p. 931).

¹⁹⁵ El 6 de noviembre de 1915 *Motography* informa de que el estudio está todavía en construcción, casi finalizado, y de que se ha previsto la fecha del 1 de diciembre de 1915 como el día de su inauguración (Ver: “Tourneur Heads New Firm”, *Motography*, 6 de noviembre de 1915). Una entrevista a Maurice Tourneur publicada en enero de 1916 por *Motion Picture News* comunica que todavía no ha comenzado la producción de películas en el Paragon Studio (ver: “Photodrama Is a Distinct Art”, declares Tourneur”, *Motion Picture News*, nº 4, enero 1916, p. 316, reimpresso en: Richard Koszarski, 2004, 230-231). Sin embargo, el 1 de enero de 1916 *Moving Picture World* señala a Frank Crane como el primero de los directores instalados en el estudio (aún sin finalizar), dirigiendo allí a Kitty Gordon en *As in a Looking Glass* (1916) (“World Film Productions – Will Open the Year With a Number of Noteworthy Subjects”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII nº 1, 1 de enero de 1916, p. 56). Y más tarde, a 22 de enero de 1916, la misma publicación vuelve a mencionar a Frank Crane todavía trabajando solo en la nueva y enorme factoría (“With World Film Directors – Formidable Staff Capable Producers to Be Augmented – Some Big Men on the List”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII nº 4, 22 de enero de 1916, p. 575).

edificio. Sus dos escenarios giratorios –con forma elíptica y cada uno con dos platós grandes y dos pequeños– fueron considerados toda una novedad en su día, ya que posibilitan no tener que desplazarse ni mover las cámaras durante los rodajes de unas escenas a otras, bastaba con hacer girar las plataformas que contenían los decorados.¹⁹⁶

Además del estudio principal propiamente dicho, el Paragon poseía también un laboratorio anexo en Jane Street, “Brulatour Building”, dedicado al copiado y revelado, y destinado también a la producción de película virgen Eastman.¹⁹⁷

En su entrevista inédita con Kevin Brownlow en septiembre de 1965 en París, Clarence Brown se refirió de forma espontánea al Paragon Studio con sus escenarios giratorios y al Paragon Laboratory:

“Cuando estábamos en FORT LEE en 1915 construimos un estudio llamado El PARAGON estudio –con el dinero de BRULATOUR– nosotros estábamos rodando en el estudio PEERLESS, después construimos el PARAGON a una milla y 1/2 de distancia del Paragon Laboratory. Construimos 2 escenarios giratorios 2 que se daban la vuelta sobre el suelo del estudio, de manera que poníamos un decorado sobre este escenario giratorio y cuando el sol venía encima en su apogeo, de este modo nosotros girábamos nuestro escenario para mantener las mismas sombras todo el tiempo alrededor nuestro. (risas)”.¹⁹⁸

Como vicepresidente y director general de Paragon Films, Inc., además de una participación en el reparto de beneficios, Maurice Tourneur disfrutó de una enorme libertad creativa bajo la tutela de Brulatour en el Paragon.¹⁹⁹ Su etapa en el estudio se

¹⁹⁶ Estos escenarios giratorios son los que aparecen en la película de Maurice Tourneur *A Girl's Folly* (1917 [prod. 1916]), como veremos más hacia delante.

¹⁹⁷ En 1916 Brulatour fue llevado a la presidencia de Eastman Kodak Company.

¹⁹⁸ “When we were in FORT LEE in 1915 we built a studio called The PARAGON studio –BRULATOUR’s money– we were shooting at PEERLESS studio, then we built the Paragon about a mile and a 1/2 away and the Paragon Laboratory. We built 2 revolving stages 2 turntables on the studio floor, so we would put a set up on this turntable and as the sun came across the zenith this way we turned our set to keep the same shadows all the way around. (chuckle)” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 26).

¹⁹⁹ Kevin Brownlow llega a afirmar que Brulatour dio paso a la construcción de estos nuevos estudios para contribuir a la carrera cinematográfica de Tourneur, proporcionándole más grandes y mejores instalaciones (Kevin Brownlow, 1979-1980, 50). El historiador, de hecho, se refiere a Brulatour como el contribuyente individual más importante en la carrera norteamericana de Tourneur, algo que sin duda es

constituye, de hecho, como el cenit de su trayectoria norteamericana, pues fue en esta factoría donde llevó a cabo la parte más exitosa y/o artística de su carrera, aunque no todos los films que realizó allí fueron producidos por Paragon Films, Inc., como veremos.

Mucho antes de que los estudios fuesen inaugurados, en una entrevista para *Motography*, de 6 de noviembre de 1915, “Tourneur Heads New Firm”, el director hizo partícipe a la prensa de cuáles eran los objetivos de la nueva firma. La “Calidad, no la Cantidad” era el lema de la corporación, y proseguía:

“La nueva compañía me permitirá presentar foto-dramas de cinco o más bobinas cada uno, junto con especiales... Nosotros no intentaremos producir un millón de pies a la semana, ni siquiera de treinta a cuarenta bobinas, ya que nada realmente artístico puede conseguirse con ese tipo de producción”.²⁰⁰

Mientras que en enero de 1916, cuando un entrevistador anónimo de *Motion Picture News* intentó sonsacarle cuáles eran las responsabilidades de Paragon con World Film Corporation, Tourneur volvió a hacer hincapié en que tan solo la realización de buenas películas era el cometido de la compañía: “Paragon no está obligada por contrato a producir un determinado número de películas al año. Nosotros haremos tantas como sea posible, probablemente dos o tres al mes. La longitud será de cinco rollos”.²⁰¹

De todas estas entrevistas previas al auténtico funcionamiento del estudio dos factores llaman enormemente la atención. Por un lado, la naturaleza inherentemente francesa del Paragon. Ésta era la atmósfera que había regido en los Peerless Studios y

cierto. (Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 12. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1988, 237). Es más, la carrera de Tourneur comenzó a declinar tras su separación de Brulatour, aunque sin duda contribuyeron muchos otros factores.

²⁰⁰ “The new company will enable me to present photodramas of five or more reels each, along special lines... We will not attempt to turn out a million feet a week, nor even from thirty to forty reels, as nothing really artistic can be assured to such an output.” (“Tourneur Heads New Firm”, *Motography*, 6 de noviembre de 1915).

²⁰¹ “Paragon is not bound by contract to produce a certain number of pictures a year. We will make as many as possible, probably two or three a month. The length will be five reels.” (“Photodrama Is a Distinct Art’, declares Tourneur”, *Motion Picture News*, n° 4, enero 1916, p. 316, reimpresso en: Richard Koszarski, 2004, 230-231).

que se introdujo igualmente en el Paragon, pero no sólo por la presencia de Maurice Tourneur como vicepresidente y director general y por la poderosa financiación de Jules Brulatour, sino porque Tourneur la transfirió de forma intencionada a la nueva sociedad: “Nosotros ya hemos contratado a los mejores directores franceses que hay en América, los mejores guiones originales y las adaptaciones de las obras recientes de los gerentes teatrales más exitosos...”²⁰², dijo Tourneur a finales de 1915. Efectivamente, junto a Tourneur, Emile Chautard y Albert Capellani, los directores franceses más exitosos de los Peerless Studios, fueron inmediatamente trasladados al Paragon.²⁰³ Por otro lado, la absoluta independencia concedida por Tourneur a los directores del estudio, subrayada por él en todos estos documentos como necesaria para la creación artística: “Tendré tres o como mucho cuatro directores además de yo mismo, y éstos tendrán suficiente espacio y privacidad para su trabajo. Intentaré eliminar las prisas, ya que el tiempo es muy importante para el creador artístico en cualquier forma de esfuerzo”.²⁰⁴ En esta misma entrevista aseguraba que el dinero no iba a ser un problema para conseguir los mejores resultados y nuevamente volvía a remarcar que sus directores no serían molestados. En realidad, la misma independencia que reivindicaba para sí fue la que garantizó Tourneur a los directores del Paragon. Teniendo en cuenta estos antecedentes, resulta absolutamente comprensible su drástico final en 1926 y que abandonase súbitamente Hollywood cuando intentaron someter su trabajo a la supervisión de un directivo.

Maurice Tourneur pasó el resto de su vida artística de Fort Lee en el Paragon Studio, aunque produciendo para diferentes firmas cinematográficas.

Los seis primeros títulos que filmó en la factoría fueron realizados específicamente para Paragon Films, Inc.: *The Hand of Peril* (1916), *The Closed Road* (1916), *The Rail Rider* (1916), *The Velvet Paw* (1916), *A Girl's Folly* (1917 [prod.

²⁰² “We have already contracted for the best French directors in America, the best original scenarios and adaptations from the recent plays of the most successful theatrical managers...” (“Tourneur Heads New Firm”, *Motography*, 6 de noviembre de 1915).

²⁰³ Téngase en cuenta que como antiguos trabajadores de Eclair, todos ellos estaban bajo contrato en exclusiva con Jules Brulatour, ya que su vinculación contractual era anterior a la fusión del 9 de junio de 1914 con los Shubert y restantes productores de Broadway y a la posterior, del día siguiente, con World Film Corporation. De ahí que fuesen transferidos a la nueva factoría.

²⁰⁴ “I shall have but three or at most four directors beside myself, and these will have plenty of room and privacy for their work. I shall try to eliminate rush, as time is most important to the artistic creator in any form of endeavor” (*ibid.*).

1916]) y *The Whip* (1917 [prod. 1916]). Todos ellos fueron estrenados por World Film Corporation, a excepción del último, *The Whip*, que fue distribuido por el canal de exhibición de áreas geográficas precisas de los State Rights.²⁰⁵ Ninguno de estos largometrajes se conserva o ha sobrevivido íntegro, salvo *A Girl's Folly*.

Nada ha quedado de *The Hand of Peril* (1916), la primera película de Tourneur filmada en el Paragon Studio. Bajo el título de “World Film Obtains House Peters” *Moving Picture World* informaba de la contratación del prestigioso actor teatral para el largometraje y su asociación con World Film Corporation y daba la noticia de que Tourneur había comenzado la producción la semana del 5 de febrero de 1916.²⁰⁶

Un mes más tarde, a 4 de marzo de 1916, la misma publicación concretaba que la vinculación contractual de House Peters era específicamente con Paragon Films, Inc., y le señalaba como la primera estrella en ser contratada por “... la nueva compañía productora de la que Maurice Tourneur, el famoso director, es la cabeza artística”.²⁰⁷ Se decía que el actor se sentía enormemente honrado ante la decisión del Sr. Tourneur de convertirle en la primera estrella de la galaxia del Paragon y, aunque había recibido ofertas más lucrativas de otros productores, se había decantado por Tourneur debido a la satisfacción artística que hallaba en su dirección. A lo que se añadía: “El Sr. Tourneur ya ha expresado su intención de utilizar al Sr. Peters en su próxima película que está basada en una historia popular que tiene muchas situaciones inusuales”.²⁰⁸

Efectivamente, House Peters fue el actor protagonista de las cuatro primeras películas de Tourneur en el Paragon: *The Hand of Peril* (1916), *The Closed Road* (1916), *The Rail Rider* (1916) y *The Velvet Paw* (1916).²⁰⁹

²⁰⁵ A mediados de 1916 Jules Brulatour vendió sus participaciones en World Film Corporation y abandonó silenciosamente la sociedad y posiblemente ésta sea la causa de que la última película de Tourneur con Paragon Films, Inc., fuese distribuida por State Rights y no por World. Más información sobre la salida de Brulatour de World Film Corporation en: Kevin Lewis, *op. cit.*, 44-45.

²⁰⁶ “World Film Obtains House Peters”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII nº 5, 5 de febrero de 1916, p. 804.

²⁰⁷ “... the new producing company of which Maurice Tourneur, the famous director, is the artistic head.” (“House Peters With Paragon”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII nº 9, 4 de marzo de 1916, p. 1451).

²⁰⁸ “Mr. Tourneur has already signified his intention of using Mr. Peters in his next picture which is based on a very popular story which has many unusual situations in it.” (*ibid.*).

²⁰⁹ Con posterioridad, House Peters también sería el protagonista de la primera película dirigida por Clarence Brown, *The Great Redeemer* (1920), y tres años más tarde volvería a encabezar el reparto de

Uno de los aspectos más sobresalientes de *The Hand of Peril* fue el inmenso decorado del frontal seccionado de una casa diseñado por Ben Carré; tan gigantesco que difícilmente hubiera podido ser edificado en otro estudio que no fuese el Paragon (*ver il. n. 28*). Y no sólo eso, sino que su construcción vino motivada por el puente de acero móvil del Paragon que permitía filmar la totalidad del escenario en movimiento.²¹⁰ La explicación de Ben Carré del porqué de su construcción proporciona una idea bastante clara del extraordinario grado de libertad artística que tuvieron Tourneur y su equipo en el Paragon bajo el respaldo de Brulatour.



28. *The Hand of Peril* (1916). Fotografía publicitaria.

En años posteriores Ben Carré relató: “La acción reclamaba constante movimiento de una habitación a otra, y esto me dio la idea de utilizar un corte transversal de una casa. Yo temía que

Don't Marry for Money (1923), que Brown realizó para Preferred Pictures Corporation justo antes de ingresar en Universal Pictures.

²¹⁰ “Paragon Studio – Some Interesting Features of the Big Plant Recently Completed for Paragon Films, Inc., at Fort Lee, N. J.”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 11, 18 de marzo de 1916, p. 1837.

Tourneur y van den Broek no entendieran mi idea, pero estuvieron entusiasmados, y yo estaba feliz de haberme atrevido”.²¹¹

Tanto estas declaraciones como el testimonio fotográfico conservado nos informan de bastantes aspectos. De un lado, sobre la línea de actuación y modo de trabajo de Tourneur y su equipo en el Paragon. De otro, sobre la propia cinematografía del director y su ruptura con el “realismo” propio de la representación clásica.

Con relación a lo primero, esta forma de operar se revela en absoluta contradicción con la argumentación que realiza Janet Staiger sobre la división especializada del trabajo en el cine norteamericano con un funcionamiento similar al de las empresas en las sociedades capitalistas: “... las posiciones laborales están divididas entre quienes conciben la obra y quienes la ejecutan”,²¹² pues demuestra que existía una participación activa entre los miembros del equipo de Tourneur y que éste, pese al autoritarismo que generalmente se le ha atribuido, aceptaba gustosamente ideas de sus colaboradores. (La libertad de Clarence Brown en los rodajes de exteriores refutaría también la afirmación de Staiger, de acuerdo con sus manifestaciones proporcionadas anteriormente).²¹³ La sugerencia espontánea de Carré, a partir de un guión previo, ya finalizado, y su materialización posterior, invalida, igualmente, otros supuestos de Staiger, como, por ejemplo, el del triunfo y adopción definitiva en 1914 de un guión de continuidad, donde estaban detallados todos los planos y localizaciones del film, especialmente para tener controlado el presupuesto antes del inicio del rodaje.²¹⁴ Paralelamente, la puesta en práctica del proyecto de Ben Carré prueba su indiscutible mérito e influencia en todas estas producciones, como insistieron en recalcar Geltzer y Brownlow.²¹⁵ De hecho, la contribución de Carré a las películas de Tourneur fue fundamental, tanto en ésta como en las posteriores y más importantes fantasías alegóricas abstractas *The Blue Bird* (1918) y *Prunella* (1918). Y es que desde que Tourneur, ayudado por Brulatour, dispuso de capital para financiar estas construcciones, la dirección artística fue ganando cada vez más terreno a la narración y a los argumentos

²¹¹ “The action called for constant shifting from one room to another, and this gave me the idea of using a cross section of a house. I was afraid Tourneur and van den Broek would not understand my idea, but they were enthusiastic, and I was happy I had dared it.” (George Geltzer, *op. cit.*, 196-197).

²¹² David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 104.

²¹³ Ver p. 269.

²¹⁴ *Ibid.*, 151-152.

²¹⁵ George Geltzer, *op. cit.*, 193-214; Kevin Brownlow, 1979-1980, 46-50.

hasta casi hacerlos desaparecer, pasando a ser los decorados los protagonistas absolutos –como en *The Blue Bird* y *Prunella*.

Respecto a lo segundo, la fotografía en sí misma ha suscitado todo tipo de reflexiones. Se trata de una innovación visual probablemente no realizada nunca hasta ese momento, donde todas las estancias de una vivienda aparecen incluidas en un mismo decorado, que además se muestra al espectador como tal. La imagen presenta una acción en cada uno de los tres pisos y según informan las críticas de la época Tourneur llegó a simultanear acontecimientos en las nueve habitaciones.²¹⁶ Todo esto, teóricamente, a fin de facilitar los continuos traslados requeridos por el guión de unas habitaciones a otras. Sin embargo, como bien ha apuntado Richard Koszarski: “Exactamente cómo iba a estar 'cambiando' la acción es desconocido para nosotros...”,²¹⁷ por mucho que lo intentemos imaginar. Sí que podemos, en cambio, extraer conclusiones de la propia fotografía. Ésta, por sí sola, indicaría que la tendencia de Tourneur a experimentar con la profundidad de la imagen, aplicando dispositivos originarios del teatro y exhibiendo la evidencia de la representación es anterior a 1917 y a *The Poor Little Rich Girl*. Creemos que esa distinción tan nítida entre el primer Tourneur –anterior a 1917– y el Tourneur de las superficies planas y bidimensionales –que comienza en ese año con *The Poor Little Rich Girl* y se radicaliza en *The Blue Bird* y *Prunella*– es prudente, ya que nadie ha podido ver gran número de los films (perdidos) de su primera época, pero téngase en cuenta que es posible que la realidad fuese otra.

Finalmente, una opinión interesante, con la que estamos parcialmente de acuerdo, la aporta Koszarski cuando dice que tan solo un elemento unificador puede encontrarse entre ambas etapas de la filmografía de Tourneur, y es la preocupación por las cuestiones inherentes al espacio cinematográfico.²¹⁸ También las relativas a la iluminación.

De *The Closed Road* (1916) únicamente han sobrevivido dos de sus cinco bobinas, la 2 y la 3. El material conservado se halla depositado en la Library of Congress (LOC) y consiste en 2 rollos en 35 mm., en blanco y negro y con una longitud de 1.488 pies. LOC generó un duplicado negativo de ambos en 35 mm. (blanco y negro)

²¹⁶ Ver: “Paragon Studio Is Wonder-Place of Convenience”, *Motion Picture News*, marzo 1916, p. 1571, reimpresso en: Richard Koszarski, 2004, 231-233.

²¹⁷ “Just how this action was to be 'shifting' is unknown to us...” (Richard Koszarski, 1973, 28).

²¹⁸ *Ibid.*

que figura en dos bobinas con la misma longitud. En la base de datos de dicha institución, Library of Congress, Moving Image Collections (MIC), no se especifican los soportes.

De *The Rail Rider* (1916) se conservan sólo los rollos 1 y 2 de un total de cinco. También localizados en la Library of Congress (LOC), constan en 2 rollos en 35 mm., en blanco y negro y con 1.442 pies de longitud. De éstos únicamente se ha creado un duplicado negativo de la bobina 2, en 35 mm. (blanco y negro) y con 499 pies de longitud.

En cambio, y tal y como sucede con *The Hand of Peril*, la primera película de Tourneur y su equipo para Paragon Films, Inc., nada ha permanecido de *The Velvet Paw* (1916).

A Girl's Folly (1917 [prod. 1916]) es la única película de este periodo de Paragon Films, Inc., que se ha conservado íntegra, gracias a que fue donada en 1972 a The American Film Institute por el coleccionista privado L. P. Kirkland, de San Diego, California. Conservada en la actualidad en la Library of Congress (LOC) (AFI / Kirkland Collection), el material original consistía en una copia positiva de 16 mm. correspondiente a las cinco bobinas originales, pero montada en 1 bobina, en blanco y negro y con 1.682 pies de longitud. La copia procedía de un reestreno del film llevado a cabo por Essex Films. Desde esta fuente de 16 mm. LOC generó un nuevo negativo de 35 mm. en 5 bobinas, con 4.148 pies y en blanco y negro. Y a partir de él una copia positiva de iguales características.

Asimismo, la Library of Congress posee duplicados negativos sueltos en 35 mm. de las bobinas 2 y 4, en blanco y negro y con 1.396 pies. Y copias positivas también sueltas de ambas bobinas de iguales características. Los rollos 1 y 3 figuran también sueltos en copias positivas de 35 mm., en blanco y negro y con 1.485 pies de longitud.

La película completa existe también en la Library of Congress en formato VHS con una duración de 66', aunque en ningún momento se indica la velocidad de proyección a la que fue transferida.

Aunque la versión íntegra de *A Girl's Folly* fue comercializada hace años en VHS, la copia que actualmente circula en DVD consiste en una versión abreviada de tan solo 30' de duración. Esta versión reducida fue producida por David Shepard en 1995 a través de Film Preservation Associates, Inc., perteneciente a Blackhawk Films

Collection, y comercializada en 2003 por Image Entertainment, formando parte del DVD *Before Hollywood There Was Fort Lee, N. J. (Early Moviemaking in New Jersey)*.

Y es que *A Girl's Folly* es una sutil y humorística producción que concierne al mundo del cine y a cómo se hacían las películas en aquellos años en Fort Lee. El largometraje, así pues, se constituye como un testimonio histórico excepcional de los rodajes en New Jersey y sin duda ésta es la razón de que se incluyera en el DVD. Esto, asimismo, podría explicar el porqué de su reducción a 30', puesto que la versión abreviada omite precisamente todas aquellas partes que no se hallan estrechamente vinculadas con la producción cinematográfica.

El VHS que hemos visionado procede de Nostalgia Family Video (1996). Exhibe la película completa, pero tiene 56' de duración, mientras que el VHS de la Library of Congress comprende 66' –una diferencia de 10' que con toda probabilidad se debe a que las copias han sido transferidas a velocidades distintas.

Para llevar a cabo el comentario crítico del film hemos examinado ambas versiones, pero la calidad de imagen del DVD es considerablemente superior al VHS consultado y ello ha determinado que todas las imágenes de *A Girl's Folly* que adjuntamos a continuación procedan de la edición en DVD.²¹⁹

Como hemos dicho, la versión incluida en el DVD descarta todo lo que no está directamente relacionado con la filmación de películas y mutila sobre todo, aunque no exclusivamente, el inicio y el final de la cinta, que concierne a la vida de Mary Baker (Doris Kenyon), la protagonista, en el campo de New Jersey, donde reside con su madre viuda (Jane Adair) y tiene un tenaz pretendiente en Johnny Applebloom (Chester Barnett). Pero Mary está llena de sueños y anhelos románticos y desea salir de ese ambiente. Tras esta secuencia inicial la narración cambia radicalmente de escenario y se ubica en el Paragon Studio. Y aquí comienza la película en el DVD.

Un intertítulo expositivo indica que éste es lugar “Donde florecen las películas” (Where the movies flourish) y seguidamente aparecen los exteriores del Paragon Studio (*ver il. n. 29 en p. sig.*) y los decorados interiores (*ver il. n. 30 en p. sig.*). (Avanzado el argumento determinadas escenas también tienen lugar en los laboratorios anexos al estudio, el “Brulatour Building” [*ver il. n. 31 en p. sig.*]).

²¹⁹ Aunque las dos versiones ostentan muestras de descomposición, las partes descartadas de la versión abreviada son las más deterioradas, y a lo mejor ésta pudo ser otra de las causas de su reducción.



29. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).



30. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).



31. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).

Es principalmente en esta parte del film donde se registra todo el entramado que supone la realización de películas y donde más se aprecia el interior del Paragon con sus techos de cristal y escenarios giratorios que son movidos en varias ocasiones. Asistimos a la rápida y casi instantánea edificación de unos decorados, al rodaje –previo ensayo– de una película dentro de la película, a la toma de fotografías fijas para fines promocionales, etc.

Más tarde la compañía marcha a filmar localizaciones de exteriores en New Jersey para el *western* que están rodando y es aquí donde el argumento enlaza con la vida de la protagonista.

La historia es sencilla. Mary pronto se deja seducir por las películas y por el actor protagonista Kenneth Discroll (Robert Warwick), y cuando la compañía regresa al estudio ella les sigue. Ayudada por Discroll, Mary es propuesta para el papel de ingenua en una película, pero realiza una horrorosa prueba cinematográfica que la determina a

volver a su casa. (La prueba cinematográfica de Mary es una interesante muestra de las muchas que evidencian la elocuencia de Tourneur en el film, ya que nunca llegamos a presenciarla. Se nos enseña, en cambio, la reacción entusiasta de ella al verse en la pantalla, en *off*, y a continuación los rostros individuales de desaprobación tanto del

director como del resto del equipo técnico, pero nunca el resultado).²²⁰ Pero, finalmente, Mary cambia de opinión y vuelve al estudio, declarando que nunca regresará al campo. El DVD finaliza aquí, pero la película completa continúa.

Protegida por Discroll e instalada en un lujoso apartamento, él la colma de vestidos y le organiza una fiesta de cumpleaños. Su madre se presenta en mitad del acontecimiento y en lugar de reprenderla por su comportamiento (Mary, además, está ligeramente embriagada), le hace entrega de varios regalos de sus amigos del campo, entre ellos una tarjeta escrita con forma de corazón de su anterior enamorado Johnny Applebloom. Llegados a este punto Mary y Driscoll comprenden que su unión es un error. Ella vuelve al campo y se reúne con Johnny y él se reconcilia con su antigua amante, la actriz Vivian Carleton (June Elvidge).²²¹

Aparte de su valor como fiel y poco conocido documento histórico de los estudios de cine y los rodajes de exteriores en New Jersey, *A Girl's Folly* destaca por muchos otros motivos. Es una comedia llena de ingenio y *gags* sutiles y sofisticados que revela una sorprendente madurez para su época, pues recuérdese que aunque el film se estrenó en 1917, fue íntegramente rodado en 1916. Además, abundan las secuencias con montaje alternado, la narración es ágil y fluida y la cámara se mueve bastante. Y, por supuesto, la habitual excelencia artística de Tourneur también está presente: fotografía de enfoque en profundidad, acciones simultáneas en todos los términos espaciales que componen el plano, cuidados y perfeccionados diseños de primer término oscuro y estructuras geométricas (*ver il. n. 32 en p. sig.*), composiciones en silueta con elementos de reencuadre (*ver il. n. 33 en p. sig.*), etc.

²²⁰ Brown repitió este mismo recurso en su película de Universal *Butterfly* (1924), cuando tiene lugar la interpretación del violinista Konrad Kronski (Norman Kerry), pero invirtiendo el resultado, pues en este caso su interpretación es entendida como soberbia por los rostros que se incorporan. Al respecto de esta escena, véase en la Tercera Parte, capítulo I consagrado al análisis de *The Light in the Dark* (1922), apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 907-908.

²²¹ Aparte del comienzo y el final, seriamente mutilados, la edición de la película en DVD omite muchos otros planos y escenas. Tal y como hemos apuntado, todo lo que concierne a la vida de Mary y otros personajes en el campo, pero también gran parte de la trama secundaria que supone la relación amorosa de Kenneth y Vivian.



32. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).



33. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).

Las ilustraciones n. 34 y n. 35, y n. 36 y n. 37 (*ver p. sig.*), nos ayudan a hacernos una idea de la excepcional calidad visual de Tourneur y del increíble esmero depositado por el cineasta en sus composiciones.

La n. 34 muestra al actor estrella Kenneth Discroll avanzando hacia el *set* de rodaje, a contraluz y en silueta, mientras en el último término otra acción se desarrolla en el mismo encuadre, pues al fondo unos extras disfrazados de indios leen el periódico. Si bien ésta es una constante estilística en *A Girl's Folly*, hacia el final de la cinta asistimos a un plano equivalente (*ver il. n. 35*), pero esta vez es Mary quien desencantada tras su espantosa prueba huye de los estudios, al tiempo que en el último nivel espacial presenciarnos el rodaje de otra película.



34. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).



35. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).

Pues bien, en ninguno de los dos casos estamos asistiendo a una profundidad de campo real, sino a una simulación de la misma, ya que el efecto ha sido conseguido a través de la colocación de un espejo junto a la abertura –supuestamente una puerta– por la que descienden los personajes, como puede apreciarse en las ilustraciones n. 36 y n. 37.



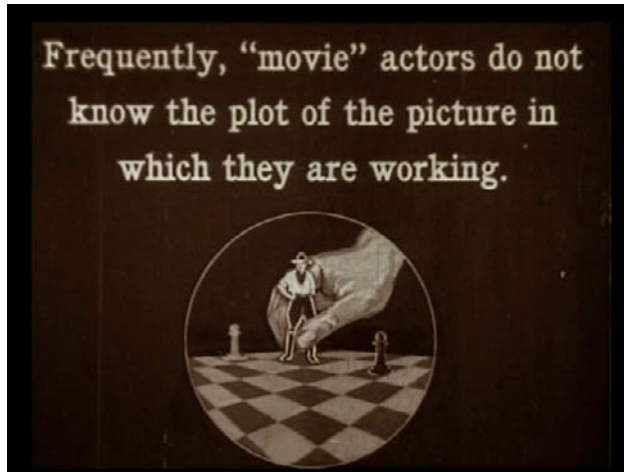
36. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).



37. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).

En la ilustración n. 36 cuando Discroll todavía está bajando las escaleras una actriz pasa por delante de la cámara y su reflejo al completo queda registrado en el espejo, superpuesto sobre los extras vestidos de indios. Y lo mismo sucede cuando Mary baja por las mismas escaleras y realiza el mismo movimiento, pues al salir de campo por la derecha, su silueta también se aprecia en el espejo (*ver il. n. 37*).

A este tipo de mecanismos que denotan una gran artificiosidad es a lo que nos referíamos en páginas anteriores cuando aludíamos al arte cinematográfico de Maurice Tourneur como de una gran elaboración filmica y, particularmente, cuando mencionábamos su sofisticada utilización del recurso del espejo. En el cine norteamericano de 1916 pocos cineastas, por no decir ninguno, se tomaban tantas molestias a la hora de componer visualmente sus imágenes y menos aún con el mero objeto de dotarlas de profundidad, que es en realidad el único propósito de la colocación de estos reflectores. Sin duda, a estos dispositivos y similares se refería Richard Koszarski cuando hablaba de las cuestiones relativas a la profundidad de la imagen y al espacio cinematográfico cómo el único elemento común a toda la filmografía de Tourneur.



38. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).



39. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).

No obstante, y pese a todas estas evidentes cualidades plásticas, lo que más sorprendente de *A Girl's Folly* son sus intertítulos artísticos, por su enorme calidad, originalidad y por el tono absolutamente satírico e incluso intencionadamente malicioso que poseen, todo lo cual los convierte en uno de los elementos más interesantes del film. *A Girl's Folly* está basada en una historia original de Frances Marion y Maurice Tourneur, y con guión debido a ambos, pero éstos reflejan claramente el punto de vista del director francés sobre el mundo del cine y más concretamente sobre los intérpretes y estrellas en general, pues son unos intertítulos donde, por ejemplo, se especifica que: "Con frecuencia, los

actores 'de cine' no conocen el argumento de la película en que están trabajando" (*ver il. n. 38*), a la par que, considerados como auténticos títeres, los actores son colocados sobre un tablero de ajedrez y asemejados con piezas a las que el director mueve con su mano a su antojo (*ver il. n. 38 y n. 39*). En la película estos rótulos tan incisivos aparecen intercalados durante el rodaje del *western*, de modo que cuando el director le dice a "la chica" (Leatrice Joy) que entre en campo, aparece el intertítulo correspondiente y tras él "la chica", en la acción, sigue sus ordenes, y así sucesivamente (*ver il. n. 39*).

El componente humorístico, sin embargo, no se reduce a estos intertítulos, ya que Tourneur ironiza y bromea sin cesar sobre el cine, los astros de la pantalla y el fenómeno *fan* en general, el cual es situado constantemente en el absurdo. Vemos, por ejemplo, una foto del ídolo del momento, Kenneth Discroll, y cómo está siendo firmada con una excelente caligrafía... por su criado negro, que sonríe y continúa ejecutando su

trabajo con gran eficiencia y al que todavía le quedan un buen montón de fotos por dedicar.



40. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).

En definitiva, como afirma Richard Koszarski *A Girl's Folly* es un tributo de Tourneur al Paragon Studio y a la energía creativa que allí encontraba.²²² De ahí que empleara a multitud de personal del Paragon en el reparto y que él mismo realizara una breve aparición en el film. La ilustración n. 40 muestra claramente a Tourneur junto a Josef von

Sternberg, quien desempeña un papel destacado como el operador de cámara y aparece en la cinta porque entonces ejercía de ayudante del realizador francés Emile Chautard. Asimismo, la presencia de este último, antiguo amigo y mentor de Tourneur en Francia, en Éclair Film Company, y en esta época uno de los directores del Paragon, aparece señalada en numerosas fuentes. Harry Waldman lo identifica como el director que rueda la película dentro de la película,²²³ en cuyo caso se estaría interpretando a sí mismo, mientras que *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) menciona que realiza un pequeño papel en ésta.²²⁴ Desde nuestro punto de vista, la caracterización de los personajes convierte en imposible el reconocimiento. Tampoco hemos podido verificar la presencia de William A. Brady como el gerente del estudio, aunque sin duda existe un parecido razonable, y en cuyo caso éste también se estaría interpretando a sí mismo, pues aunque el propietario del Paragon era Jules Brulatour, Brady era uno de los asociados de la corporación y ocupaba el cargo de director general de World Film Corporation, de ahí que presente el film.

Dadas las numerosas ocasiones en que Clarence Brown ha sido comparado con Josef von Sternberg, creemos oportuno realizar un inciso al respecto del fondo común que tuvieron ambos directores.²²⁵ Y es que Sternberg, como Brown, comenzó su carrera

²²² Richard Koszarski, 2004, 235.

²²³ Harry Waldman, *op. cit.*, 53-54.

²²⁴ *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*, véase en AFI *A Girl's Folly* (1917).

²²⁵ Sobre estas comparaciones, veáse, por ejemplo: Barry Gillam, "Clarence Brown", en: Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage, *op. cit.*, 30; Gwenda Young, "Starmaker", *Sight & Sound*, Vol. XIII n° 4,

cinematográfica en Fort Lee, concretamente en el Paragon Laboratory del que llegó a ser el máximo responsable de los trabajos de revelado e impresión. Fue entonces cuando, para su sorpresa, Emile Chautard le ofreció ser su ayudante, siendo ésta la primera vez en que ejerció como tal en el cine. El relato del propio Sternberg de cómo comenzó a trabajar para Chautard nos remite de nuevo al ambiente inherentemente francés que hemos comentado como propio de los Peerless Studios, Paragon y Fort Lee:

“Me impresionó mucho la proposición. Él sabía que era el encargado de los trabajos de laboratorio de un edificio cercano y que tenía suficientes conocimientos técnicos, pero también tenía que haberse dado cuenta de que mis conocimientos del francés eran penosos y ésta era la lengua que se hablaba en el plató y en la única que me podían entender”.²²⁶

En su ácida autobiografía, donde prácticamente no concedió ningún elogio, Sternberg en cambio tuvo palabras bastante enaltecidas para Chautard como el único de todos los realizadores para los que trabajó que realmente era competente en su oficio y le enseñó cosas de provecho.²²⁷ Por lo tanto, resulta significativo que Josef von Sternberg fuera aleccionado en el oficio cinematográfico por Chautard, quien, asimismo, había instruido a Tourneur en Francia. Y es hasta cierto punto comprensible que nos preguntemos si las frecuentes comparaciones entre Brown y Sternberg –su obsesión por el detalle y la creación de determinadas atmósferas, así como los conocimientos de iluminación fotográfica que ambos poseían y de los que carecían la

abril 2003, p. 28; En realidad, y aunque las comparaciones entre Sternberg y Brown puedan tener cierto fundamento, se basan principalmente en el “homenaje” que realizó Sternberg del film de Brown de temática rusa *The Eagle* (1925). El director vienés no sólo trasladó el muy complicado y célebre “plano-Brown” del *travelling* por encima de la mesa a su película *The Scarlet Empress* (*Capricho imperial*, 1934), también sobre Catalina La Grande, sino que escogió a la misma actriz que en el título de Brown había interpretado a Catalina II, Louise Dresser, para el papel similar de la zarina Elizabeth Petrovna. Más información sobre este “plano-Brown” y la copia del mismo por Sternberg y otros cineastas contemporáneos en la Tercera Parte, capítulo II dedicado al análisis de *Smouldering Fires* (1925), apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1611-1615.

²²⁶ Josef von Sternberg, 2002 (1965), 40.

²²⁷ *Ibid.*, 39-41; La amistad de Sternberg con Chautard continuaría y posteriormente cuando el realizador francés, que también había sido actor, se pasó por completo a la interpretación apareció en las películas de éste *Morocco* (*Marruecos*, 1930) y *Shanghai Express* (*El expreso de Shanghai*, 1932).

mayoría de directores de Hollywood²²⁸ pudieran derivarse no sólo de su aprendizaje con franceses, sino de un mismo origen llamado Chautard.

Aunque realizada enteramente en 1916, *A Girl's Folly* se estrenó en los Estados Unidos el 26 de febrero de 1917 y como las restantes películas de Tourneur para Paragon Films, Inc., conoció un considerable éxito comercial. Con todo, tuvo problemas de censura en determinadas ciudades como Chicago, donde tanto intertítulos como escenas fueron drásticamente eliminados.²²⁹ Pero Tourneur se encontraba en la mejor etapa de su carrera, ya que contaba con el apoyo del público y de la crítica (un año más tarde esta situación se vería considerablemente alterada por parte de los asistentes a las salas). Con anterioridad a su estreno general, el 16 de febrero de 1917 *Variety* señalaba: “La historia está resuelta muy inteligentemente, y está rebosante de comedia. El público debería estar enormemente interesado en ver cómo se hacen las películas –todo está aquí”.²³⁰ Y el 3 de marzo *Moving Picture World* volvía a destacar las abundantes situaciones de comedia y el cuidado general que se había otorgado a toda la producción, y añadía: “El reparto es de una fuerza inusual”.²³¹ Esta crítica también reparaba en los rótulos artísticos mordaces del film, señalando que el argumento no daba mucho crédito a los actores de cine.

Aparte de sus funciones habituales de ayudante de dirección y montador, recuérdese que *A Girl's Folly* es la primera película de la que conocemos la filmación de Clarence Brown a cargo de las secuencias de exteriores de la segunda unidad.

La última película realizada por Maurice Tourneur y su equipo para Paragon Films, Inc., fue *The Whip* (1917 [prod. 1916]), un film de 8 rollos y el primero de esa longitud, ya que todos los anteriores de este periodo en Fort Lee, New Jersey, habían tenido 5 bobinas.

²²⁸ Como ya comentamos en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», numerosos historiadores sustentan esta opinión, entre ellos Kevin Brownlow, John Baxter y Charles Higham (ver pp. 168, 173-174, 176).

²²⁹ Richard Koszarski, 2004, 235-236.

²³⁰ “The story is worked out very cleverly, and is full to overflowing with comedy. The public should be greatly interested in seeing how moving pictures are made – It is all here.” (*Variety*, 16 de febrero de 1917, p. 22, , citado en: Harry Waldman, *op. cit.*, 54).

²³¹ “The cast is of unusual strength.” (*Moving Picture World*, 3 de marzo de 1917, citado en: *ibid.*).

De él sólo han sobrevivido cinco rollos, del 4 al 8.²³² De acuerdo con Kevin Brownlow, la película fue hallada por David Shepard, quien la encontró mutilada y reeditada en tales condiciones.²³³ También según Brownlow, tras la amputación de *The Whip* gran parte de ella se reutilizó en *La Roue (La rueda, 1923)*, de Abel Gance.²³⁴ La versión fragmentada aparece presentada por Pyramid Pictures, Inc. / A Pyramid Picture (Charles Bernard and Mervyn Jackson Present) y es el resultado de un preestreno posterior que creemos de 1919. Pese a la considerable pérdida de metraje, esta versión se comercializó en VHS y es la copia a la que hemos tenido acceso.²³⁵

Como ya indicamos, ni *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) ni las filmografías tradicionales de Maurice Tourneur reconocen la intervención de Clarence Brown en la cinta. Una omisión que, desde nuestro punto de vista, encuentra razones bastante claras.

De un lado, aunque *The Whip* fue íntegramente filmada en 1916 no se estrenó hasta abril de 1917 y casi inmediatamente fue retirada del mercado debido a la inseguridad financiera generada por la entrada de los Estados Unidos en la contienda bélica y no se volvió a reestrenar hasta septiembre de ese mismo año.²³⁶ Así pues, conforme a la fecha (errónea) de 1917 que Clarence Brown proporcionó Kevin Brownlow y fue publicada en *The Parade's Gone By...* como el momento en que dejó la compañía de Tourneur para participar en la I Guerra Mundial, tanto AFI como el resto de fuentes bibliográficas, considerando el film conforme a su fecha de estreno de 1917, juzgaron que Clarence Brown no había podido participar en la cinta, puesto que ya había partido para participar en la contienda bélica.

²³² Harry Waldman, *op. cit.*, 56. Esta información difiere levemente de la consignada por Kevin Brownlow en su ficha bibliográfica del film, donde indica que sólo han sobrevivido 4 rollos de un original de 8, aunque no especifica cuáles (Ficha bibliográfica de *The Whip* en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido).

²³³ Entrevista personal con Kevin Brownlow en Londres, Reino Unido, 5 de agosto de 2011.

²³⁴ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 14/10/2008. Ver en Anexo IV copia de esta carta; Ver también p. sig.

²³⁵ A todo lo expuesto hemos de añadir que según nos informó Kevin Brownlow recientemente ha sido hallado medio rollo adicional de la película, con escenas trasatlánticas que fueron descartadas en el momento de la reedición y mutilación del film y que, por tanto, no figuran en la versión fragmentada y editada en VHS que circula de la película (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 27/08/2011).

²³⁶ *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) (véase en AFI *The Whip* [1917]).

De otro lado, sin duda también influyó en esta exclusión el hecho de que AFI inscribe a Philip W. Masi como el ayudante de dirección de la película, cuando en realidad, como ya se ha comentado, Masi era el segundo ayudante de Tourneur y, en realidad, el ayudante de Clarence Brown.²³⁷

Pero Clarence Brown no sólo participó en *The Whip*, sino que al parecer su contribución fue mayor de lo habitual, filmando grandes porciones de metraje en exteriores. En su entrevista inédita con Kevin Brownlow en septiembre de 1965 en París, manifestó: “... –yo hice muchos de los exteriores de THE WHIP– el automóvil yendo cuesta abajo y todas esas cosas”.²³⁸

Por su parte, Kevin Brownlow en su ficha bibliográfica de *The Whip* registra: “C. Brown dice que él hizo un tercio de ella – ‘todo escenas emocionantes’”.²³⁹

Y en 2008 el historiador nos escribió: “Estoy seguro de que él dirigió la segunda unidad del descarrilamiento del tren de THE WHIP (que terminó en LA ROUE de Gance) Él ciertamente dijo que lo hizo”.²⁴⁰

Si con respecto a la película anterior, *A Girl's Folly*, teníamos constancia fehaciente del trabajo de Clarence Brown a cargo de la segunda unidad, *The Whip* demuestra cómo Brown ya había comenzado a rodar cada vez mayores secciones de los films de Maurice Tourneur por su cuenta –aunque todavía faltaban cuatro años para su debut oficial como realizador, en *The Great Redeemer* (1920), y para que su mentor decidiera concederle el crédito como co-director de sus películas, algo que sucedió por primera vez en *The Last of the Mohicans* (1920).

Al respecto de la importante participación que sin duda tuvo Clarence Brown en la cinta resulta interesante anotar que las imágenes iniciales de la versión fragmentada y reeditada de *The Whip*, tomas atmosféricas del amanecer con el tren avanzando y

²³⁷ Ver estas declaraciones de Clarence Brown en p. 262.

²³⁸ “... –I made a lot of the exteriors on THE WHIP– the automobile running downhill and all those things.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 4).

²³⁹ “C. Brown says he made one third of it –‘all thrill scenes’” (Ficha bibliográfica de *The Whip* en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido).

²⁴⁰ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 14/10/2008. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

atravesando de forma arqueada la pantalla, son extremadamente parecidas a las de otra película filmada por Brown en solitario una década después: *The Signal Tower* (1924). En las dos, además, asistimos a un choque y descarrilamiento de un tren, siendo ésta la escena mencionada anteriormente por Kevin Brownlow como realizada por Clarence Brown, conforme a declaraciones específicas de éste.²⁴¹ Enormemente publicitada en la prensa de la época, de acuerdo con *Variety* esta colisión costó 20.000\$ y para su ejecución el propio William A. Brady, Maurice Tourneur, dos ayudantes –aparte de Clarence Brown, con toda probabilidad Philip W. Masi– y diez cámaras se trasladaron a Greenwood, Delaware.²⁴² Otros exteriores del film fueron rodados en Long Branch, New Jersey, y en la pista de carreras de Saratoga, en el estado de Nueva York.

En su ficha bibliográfica del film, Brownlow señala: “Está incompleta... y la historia es difícil de seguir. Así la versión superviviente parece bastante insípida y apagada... el asunto está tan cortado que es imposible implicarse. Y ni Tourneur ni Brown cortaban así”.²⁴³ Las partes inconexas que han sobrevivido evidencian la usual excelencia fotográfica y visual de Tourneur, con numerosos planos atmosféricos de cacerías y trenes en marcha. Pero, efectivamente, la trama argumental es sumamente confusa y la historia apenas se entiende.

Con todo, destaca la puesta en escena de Tourneur provista de numerosas acciones simultáneas en los distintos niveles espaciales, obtenidas mediante el empleo de la fotografía de enfoque en profundidad y realizadas normalmente por la presencia de estructuras geométricas que organizan el interior de los planos (*ver il. n. 41 y n. 42 en p. sig.*).

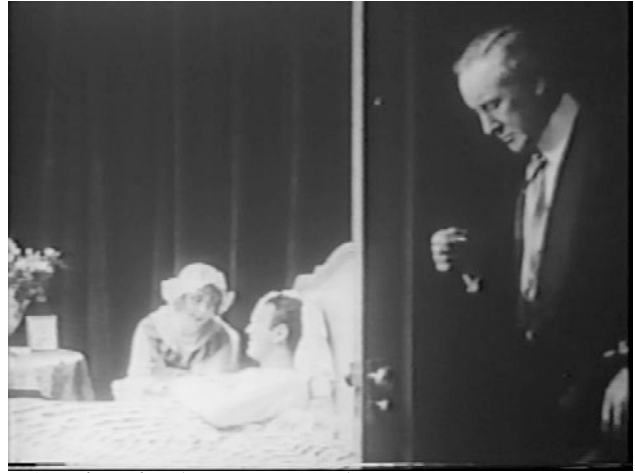
²⁴¹ Existe otra sorprendente semejanza argumental que conecta *The Whip* con otra producción muy posterior de Clarence Brown: *National Velvet* (1944), aunque sin duda ésta viene determinada por los textos literarios en que se basan ambas. Pero exactamente tal y como sucede en *National Velvet*, donde Velvet (Elizabeth Taylor) asume de incógnito el papel del jockey, monta a Pi y gana el Grand National, en el film de Tourneur cuando los conspiradores logran arrestar al jockey en Saratoga para que no pueda montar a *The Whip* –el caballo que da título a la película– es la protagonista y propietaria del caballo, Diana Beverley (Alma Hanlon), quien de forma inesperada corre en la carrera vestida de jockey y gana.

²⁴² *Variety*, 5 de enero de 1917, s.p., en la ficha bibliográfica de *The Whip* en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido.

²⁴³ “It is incomplete... and the story hard to follow. Thus the surviving version seems rather tame and flat... the thing is so choppy it is impossible to get involved. And neither Tourneur nor Brown cut like that.” (Ficha bibliográfica de *The Whip* en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido).



41. *The Whip* (Tourneur, 1917).



42. *The Whip* (Tourneur, 1917).

Otros dispositivos habituales del director francés como los diseños de primer término oscuro (*ver il. n. 43*), la iluminación de alto contraste y el arco del proscenio también se dan cita en el film, sobre todo en las partes conservadas de la Cámara de los Horrores del Eden Musée de Nueva York (*ver il. n. 44, 45 y 46*).



43. *The Whip* (Tourneur, 1917).



44. *The Whip* (Tourneur, 1917).



45. *The Whip* (Tourneur, 1917).



46. *The Whip* (Tourneur, 1917).

Sorprende, asimismo, la asombrosa movilidad de la cámara con abundantes panorámicas para seguir la acción y la continua utilización del montaje alternado en las partes de suspense.

La película de Tourneur, un melodrama de intrigas y conspiraciones en torno a un caballo llamado *The Whip*, se basaba en la obra homónima de Cecil Raleigh y Henry Hamilton, que había sido llevada a los escenarios por primera vez en 1909 en el Drury Lane londinense bajo la dirección de Arthur Collins y había conocido un éxito prolongado y sensacional.

Y el film de Tourneur (que al parecer trasladaba la acción a mitad, mediante trasatlántico, de Inglaterra a Estados Unidos)¹ fue tanto o más exitoso que su homólogo teatral, constituyéndose como uno de los más grandes y sonados triunfos del director francés de toda la década, a la altura de *Trilby*.

La crítica fue igual de pródiga y no ahorró en elogios hacia la producción. "... las grandes sensaciones de la historia son capturadas con un grado de realismo que supera de lejos el lienzo establecido del escenario hablado",² anotó *Moving Picture World* con relación a todas las escenas de acción que implicaban desde el siniestro intencionado de un coche al descarrilamiento del tren, calificándola también de gran película, destinada a ser uno de los éxitos fenomenales de la temporada. *Variety*, por su parte, escribía: "Da gusto ver las maquinaciones intrigantes del villano convencional, el astuto corredor de apuestas para conseguir derribar la carrera de caballos... la heroína que monta el caballo hasta la victoria –todo el asunto tan maravillosamente ejecutado que a veces realmente te levanta del asiento".³ Mientras que *Film Daily* hacía hincapié en la "... clase, los distintivos sets, algunos verdaderamente bellos exteriores, y en general la atmósfera de distinción..."⁴ de toda la producción.

¹ Éstas son las escenas que han aparecido recientemente en media bobina suelta (véase n. 235 en p. 334).

² "... the big sensations of the story are pictured with a degree of realism that far surpasses the canvas sets of the spoken stage." (*Moving Picture World*, citado en: Harry Waldman, *op. cit.*, 56).

³ "It is refreshing to see the scheming machinations of the conventional villain, the wily bookmaker to have the horse thrown... the heroine who rides the horse to victory –the whole thing so marvellously worked out that at times it fairly lifts you out of your seat." (*Variety*, 30 de marzo de 1917, p. 31, citado en: Harry Waldman, *op. cit.*, 56).

⁴ "... classy, distinctive sets, some truly beautiful exteriors, and a general atmosphere of distinction..." (*Film Daily*, citado en: Harry Waldman, *op. cit.*, 56).

I.3. Mary Pickford Film Corporation – Arctcraft Pictures.

A mediados de 1916 Jules Brulatour se desvinculó de World Film Corporation y a finales de ese mismo año se retiró de la producción y Paragon Films, Inc., como tal, dejó de producir. Maurice Tourneur como asociado de Brulatour siguió contando con el amparo financiero de éste, así como también con el Paragon Studio.

Un primer contrato que incluía el estudio como lugar de rodaje y los servicios del director Maurice Tourneur fue gestionado por Brulatour con Arctcraft Pictures, rama de la recién instaurada Famous Players-Lasky Co., creada especialmente para distribuir los films de Mary Pickford.²⁴⁸

En 1916 Pickford, que desde 1913 se hallaba bajo contrato con Famous Players Co. de Adolph Zukor, había llegado a convertirse en todo un fenómeno mediático. No sólo era la actriz más conocida por el público norteamericano, sino la más famosa del mundo. A mediados de 1916 firmó un nuevo contrato con Zukor por el que ambos se convertían en socios capitalistas de una misma sociedad, Mary Pickford Film Co. Aparte de nuevas y muy ventajosas condiciones económicas –con un salario de 10.000\$ a la semana y el 50% de los beneficios– su nuevo contrato le garantizaba un control artístico sobre cada una de sus producciones en lo relativo al director, guión, montaje, estreno y promoción. Pero además, uno de los mayores logros de Pickford lo constituyó la creación de Arctcraft para la distribución en exclusiva de sus films. Ella se había negado a participar del *block-booking* (contratación en bloque) que obligaba a los exhibidores a adquirir los derechos de explotación de un grupo de películas de la misma compañía sin la posibilidad de escogerlas por separado. Y finalmente este privilegio también le fue concedido con Arctcraft Pictures, que fue constituida legalmente el 16 de agosto de 1916. A partir de ese momento las películas de Pickford ya no serían distribuidas en las agrupaciones habituales que ofrecía Paramount, sino individualmente a través de Arctcraft, y los exhibidores deberían pagar más por ellas.

El contrato de Maurice Tourneur con Arctcraft era, por lo tanto, sólo para dirigir a Mary Pickford, y fueron dos las películas que llevó a cabo según este acuerdo: *The*

²⁴⁸ El 28 de junio de 1916 se había llegado al acuerdo de fusión entre Famous Players Co. de Adolph Zukor y Jesse L. Lasky Production Co. de Jesse L. Lasky, dando lugar a Famous Players-Lasky Co., de la que Zukor fue nombrado presidente y Lasky vicepresidente. Ambas productoras habían estado utilizado Paramount como distribuidora y continuaron haciéndolo después de la unificación. En 1927 la sociedad pasaría a llamarse Paramount-Famous Lasky Co. y en 1935 definitivamente Paramount Pictures.

Pride of the Clan (1917) y *The Poor Little Rich Girl* (1917). Ambas se conservan, aunque con ligeras pérdidas de metraje e intertítulos con respecto a los originales.

The Pride of the Clan (1917 [prod. 1916]) fue reconstruida por David Shepard en 1969 para The American Film Institute a partir de diversas copias en 16 mm. y 35 mm. obtenidas de The Mary Pickford Legacy.



47. *The Pride of the Clan* (Tourneur, 1917).



48. *The Pride of the Clan* (Tourneur, 1917).

Aunque estrenada el 8 de enero de 1917, es una producción de finales de 1916 como puede observarse en los títulos de crédito donde figura su fecha de copyright en dicho año (*ver il. n. 47*).

Era la segunda película de Pickford para Artcraft y constituyó un fracaso comercial estrepitoso.²⁴⁹

Tanto Kevin Brownlow como Richard Koszarski han intentado revalorizar esta película sobre la hija del jefe de un clan escocés en un pequeño pueblo pesquero de la isla de Killean. Koszarski, por ejemplo, la considera diez años por delante de su época, juzgando que la secuencia final del hundimiento del barco con Pickford en su interior intentando salvarse denota una habilidad y un

sentido del ritmo en el montaje raramente atribuido a Tourneur y más bien considerado como propio de Griffith.²⁵⁰ Es más, para Koszarski: "... las piezas que establecen el auténtico montaje en el trabajo de Tourneur están en el clímax del hundimiento del barco de *Pride of the Clan*

²⁴⁹ El primer film de Pickford para Artcraft fue *Less than the Dust* (1916), dirigido por John Emerson.

²⁵⁰ Richard Koszarski, "Lost Films from the National Film Collection", *Film Quarterly*, Vol. XXIII n° 2, invierno 1969-1970, p. 34, citado en: Kevin Brownlow, *Mary Pickford Rediscovered*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999, p. 126.

organizadas a partir de tres o cuatro tomas separadas, y (por más bien diferentes razones) en el encantador montaje que señala la muerte del poeta en *Foolish Matrons* (1921)”.²⁵¹

Pero lo cierto es que el montaje de *The Pride of the Clan* fue realizado por Clarence Brown y con toda probabilidad el de *The Foolish Matrons* también se debió a él. Al respecto del título de Mary Pickford, el cineasta así se lo especificó en varias ocasiones a Kevin Brownlow en su entrevista inédita de septiembre de 1965 en París, en ambos casos en fragmentos que quedaron excluidos de su publicación en *The Parade's Gone By...* La segunda vez que Brown habló del tema dijo así:

“Yo sé que monté PRIDE OF THE CLAN porque corté 20.000 imágenes de Mary Pickford en el viejo bote que estaba amarrado y las olas estaban moviéndolo por la corriente”.²⁵²

Pero, en realidad, la ejecución de Brown del montaje del film no es ninguna novedad, puesto que él llevaba acometiendo esa labor para Tourneur desde finales de 1915. Y desde *A Girl's Folly*, que sepamos, había desempeñado las triples funciones de ayudante de dirección, montador y director de la segunda unidad. Con relación a esto último, recuérdese que *The Pride of the Clan* fue uno de los dos títulos de Tourneur que se incluyeron en el homenaje a Clarence Brown por parte del Directors Guild of America en 1977 como testimonio de su filmación de las secuencias de exteriores —el otro título fue *A Girl's Folly*.²⁵³

Y, efectivamente, como señalaba Koszarski el montaje alternado del hundimiento del barco de *The Pride of the Clan* posee una gran tensión dramática, dado que consiste en una sucesión de imágenes del agua comenzado a entrar en la

²⁵¹ “... the real editorial set pieces in Tourneur's work are the ship-sinking climax from *Pride of the Clan*, orchestrated out of only three or four separate takes, and (for rather different reasons) the lovely montage which signals the death of the poet in *Foolish Matrons* (1921).” (Richard Koszarski, 1973, 27).

²⁵² “I know I cut PRIDE OF THE CLAN because I cut 20,000 flashes of Mary Pickford in the old boat that was tied up and the waves were washing it out...” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 4); Otras declaraciones de Clarence Brown a propósito del montaje del film pueden encontrarse en la p. 369.

²⁵³ Véase: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 2. Documento en The Clarence Brown Collection; Ver también: Joseph McBride, 1977, 19.

embarcación intercaladas a gran velocidad con otras simultáneas del exterior donde se ve que la embarcación ya está prácticamente hundida.

Pero ni este montaje, que tiene lugar hacia el final, ni la excelente atmósfera de las costas escocesas lograda por Tourneur y Brown en exteriores reales de Marblehead, Massachusetts, pueden revitalizar esta producción que fue rechazada por el público en su día.

Brownlow, por su parte, sale su defensa diciendo que aunque Mary Pickford renegara completamente de este título en su autobiografía,²⁵⁴ ella probablemente olvidaba una crítica de *Exhibitor's Trade Review*, de 13 de enero 1917, donde se decía que era, sin duda, la mejor película en la que había aparecido a lo largo de su extraordinariamente exitosa carrera.²⁵⁵

Una revisión más exhaustiva de las reseñas de *The Pride of the Clan* descubre, asombrosamente, que la crítica fue bastante positiva, siendo el público quien verdaderamente objetó el film, no las publicaciones especializadas.

El 8 de enero de 1917, el mismo día de su estreno en el Strand Theatre de Nueva York, el *New York Times* decía: “La película se llamaba *The Pride of the Clan*, y parece casi superfluo añadir que la Srta. Mary fue el orgullo”.²⁵⁶ El *New York Dramatic Mirror*, con fecha de 13 de enero, señalaba que “La ternura que acompaña a casi todo lo escocés hace de *The Pride of the Clan* un escenario muy eficaz para la segunda de las nuevas películas Artcraft protagonizadas por Mary Pickford”,²⁵⁷ subrayando, asimismo, el ambiente realista de la producción: “... con las escenas situadas en una costa inhóspita que de hecho bien podría ser la costa de Escocia con sus olas

²⁵⁴ Mary Pickford, *Sunshine and Shadow*, Nueva York, Doubleday, 1955.

²⁵⁵ “The Pride of the Clan”, *Exhibitor's Trade Review*, 13 de enero 1917, p. 422, citado en: Kevin Brownlow, *Mary Pickford Rediscovered*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999, p. 124.

²⁵⁶ “The picture was called *The Pride of the Clan*, and it seems almost superfluous to add that Miss Mary was the pride.” (“New Pickford Film; Movie Star Has Got to Scotland In Depicting National Types”, *New York Times*, 8 de enero de 1917, p. 9).

²⁵⁷ “The tenderness that is attached to almost everything Scotch makes *The Pride of the Clan* a very effective setting for the second of the new Artcraft pictures featuring Mary Pickford.” (“The Pride of the Clan”, *New York Dramatic Mirror*, 13 de enero de 1917, p. 26).

rompiendo”.²⁵⁸ Y *Moving Picture World*, el 20 de enero, la calificaba de “... película firme, bien organizada”.²⁵⁹

No obstante, el comentario que más llama la atención procede de *Motion Picture Magazine*, en su número de marzo de 1917, pues advertía una de las mayores carencias del film: la ausencia de argumento. El film era descrito como una historia de una muchachita escocesa y añadía “... es muy dulce, una pequeña historia que transcurre suavemente. No con mucho argumento, quizás –¿pero quien quiere argumento en una historia de Mary Pickford?”.²⁶⁰ Tras lo cual ponderaba: “La producción es artística, los exteriores son muy buenos, y la clausura de la película, mostrando el hundimiento del viejo barco, y el rescate de Marget (Mary Pickford) por su amado, Jammie (Matt Moore) está manejado espléndidamente”.²⁶¹

Como registra Kevin Brownlow, los problemas entre Pickford y Tourneur durante el rodaje comenzaron casi de inmediato.²⁶² Ella estaba más interesada en el drama y el director francés en la creación de la atmósfera del pequeño pueblo escocés, que está muy conseguida. Pero el film adolece de un enorme defecto, ahora aislado en la cinematografía de Tourneur, pero del que se resentirá enormemente su producción futura, y es que sus películas comenzaban a conferir cada vez menos importancia al argumento y a la historia. Una carencia que, de acuerdo con Koszarski, produjo en gran medida su depreciación crítica y comercial a comienzos de 1920.²⁶³ El tono extremadamente pausado, la falta de acción y la verdadera ausencia de trama argumental de *The Pride of the Clan*, como denunciaba Pickford, sin duda tuvieron mucho que ver con la ausencia de interés de los espectadores hacia el largometraje.

²⁵⁸ “... with the scenes laid on a bleak coast which might indeed be the wave-hammered shores of Scotland.” (*ibid.*).

²⁵⁹ El texto completo dice: “*The Pride of the Clan* is a strong picture, well staged.” (“*The Pride of the Clan*”, *Moving Picture World*, 20 de enero de 1917, p. 354).

²⁶⁰ “... is a very sweet, smooth-running little story. Not overburdened with plot, perhaps –but who wants a plot in a Mary Pickford story?” (“*The Pride of the Clan*”, *Motion Picture Magazine*, Vol. XIII n° 2, marzo 1917).

²⁶¹ “The production is artistic one, the locations are very good, and the close of the picture, showing the sinking of the old boat, and the rescue of Marget (Mary Pickford) by her lover, Jammie (Matt Moore) is splendidly handled.” (*ibid.*).

²⁶² Kevin Brownlow, *Mary Pickford Rediscovered*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999, p. 126.

²⁶³ Richard Koszarski, 1973, 25.



49. *The Pride of the Clan* (Tourneur, 1917).



50. *The Pride of the Clan* (Tourneur, 1917).



51. *The Pride of the Clan* (Tourneur, 1917).

No cabe duda que tal y como está reflejada la costa de Marblehead, Massachusetts, parece Escocia: planos atmosféricos, naturalezas exuberantes, acantilados, típicas olas *tourneurianas* golpeando las rocas, etc. (ver *il. n. 49, 50 y 51*). Estamos ante el primer Tourneur, el anterior a 1917, el del “realismo extremo”. Pero si a los críticos toda esta ambientación les pareció más que suficiente, no fue ésta la opinión del público.

Finalmente, hemos de decir, que la película se hizo famosa antes de su estreno por un accidente que pudo acabar en tragedia. El 12 de noviembre de 1916 acababan de filmar la secuencia final del naufragio cuando Tourneur y el resto del equipo sintieron que verdaderamente comenzaban a hundirse. El director, por precaución, dio orden de desalojar y fueron descendiendo hacia otra lancha. Pickford recordó entonces que había dejado su estuche de maquillaje y regresó para recogerlo. En medio de la confusión nadie se dio cuenta de

que ella había vuelto al barco. Se encontraba todavía en cubierta, dudosa de si debía entrar, cuando Tourneur la vio, consiguió detenerla y llevarla al bote salvavidas. A los pocos minutos todos pudieron ver como la embarcación con las cámaras y el metraje

filmado se hundía por completo. El incidente fue recogido por numerosas publicaciones y la compañía tuvo que regresar en diciembre de 1916 para volver a rodar la escena.²⁶⁴

El siguiente film que Tourneur rodó con Pickford, *The Poor Little Rich Girl* (1917), en nada se parecía a éste.

Las dos películas anteriores que Pickford había realizado para Artcraft habían resultado muy poco exitosas y el nivel de popularidad de la estrella, aunque seguía siendo enorme, había sufrido un ligero descenso. De modo que, tras el fracaso comercial de *The Pride of the Clan*, dispuesta a tener un mayor control artístico sobre su próxima producción, para lo cual estaba autorizada según su contrato y como co-productora, Pickford solicitó a William A. Brady que le prestara a la guionista Frances Marion con vistas a introducir todo el humor posible en la obra de Eleanor Gates *Poor Little Rich Girl* (1913).²⁶⁵ Parece ser, según informa Ben Carré en su autobiografía no publicada, que a Tourneur le incomodaba el tono extremadamente humorístico que ambas mujeres estaban dando a la historia, pero, en cualquier caso, *The Poor Little Rich Girl* no fue en modo alguno una película en la que Tourneur se viera socavado por su estrella, más bien al contrario. Mientras ellas se concentraban en el guión, a Tourneur le dejaron hacer y el film supuso un vuelco en su trayectoria. Ayudado por la escenografía de Carré ésta fue la primera vez que Tourneur comenzó a experimentar con la fantasía y la utilización de decorados planos y estilizados. Sin embargo, a diferencia de sus siguientes producciones de 1918, esta vez todo quedaba justificado diegéticamente, ya que en *The Poor Little Rich Girl* estas secuencias alucinatorias se producían a causa de un envenenamiento con narcóticos que sufría la protagonista.

En lo que a Pickford se refiere, era la primera vez que interpretaba a una niña y, como es sabido, el papel tuvo una influencia capital en su carrera, ya que a partir de entonces sus *fans* imploraron verla en más papeles como éste y su imagen quedó permanentemente ligada a los personajes infantiles.

Sin embargo, ni su director ni su estrella sabían lo que habían conseguido hasta que el film se estrenó el 5 de marzo de 1917 en el Strand Theatre de Nueva York. Las

²⁶⁴ “Mary Pickford Rescued; Saved from Sinking Schooner. Not as Part of a Play”, *New York Times*, 13 de noviembre de 1916, p. 11; “Mary Pickford in Dangerous Accident”, *Moving Picture World*, 2 de diciembre de 1916, p. 1332; “The Movies”, *New York Times*, 7 de enero de 1917.

²⁶⁵ Después del éxito de *The Poor Little Rich Girl*, Marion firmaría un contrato con Pickford como su guionista exclusiva por 50.000\$ al año, una suma sin precedentes para un escritor cinematográfico.

críticas fueron entusiastas para ambos y el éxito comercial desmesurado. Era el mayor triunfo que cualquiera de los dos había conseguido jamás.

Exhibitor's Trade Review, con fecha de 10 de marzo, decía así: “Que Maurice Tourneur ha superado todos sus esfuerzos previos como director en su puesta en escena de la película es algo que será admitido por los numerosos admiradores del artífice francés. Para él, así como para la dama protagonista, la película marca un hito en la historia de la producción cinematográfica”.²⁶⁶ Mientras que, con respecto a Pickford, el *New York Times* en su reseña de 5 de marzo aseveraba: “‘The Poor Little Rich Girl’ es una excelente película y sin excepciones la mejor en que se ha visto a la Srta. Pickford en muchos meses... La Srta. Pickford nunca ha dado una interpretación más excelente que en este papel. Con vestidos cortos o en pijamas con sus rizos rodeando su sensible rostro no parece más mayor que la niña de la historia”.²⁶⁷

En la película Pickford encarna a Gwendolyn, la hija de unos padres ricos tan ocupados con la vida social y los negocios que nunca tienen tiempo para ella, por lo que la que dejan constantemente al cuidado de su institutriz y los criados, quienes accidentalmente la envenenan. Y aunque Pickford como Gwendolyn debía representar a una niña de once años, como señalaron los críticos su interpretación fue más que convincente. Ni siquiera cuando hace su aparición en el film una niña de verdad y ambas comparten plano se aprecia el menor atisbo de su edad –Pickford rondaba los veinticinco. A menudo se ha dicho que Tourneur dispuso los decorados de tamaño mayor que el natural para conseguir el efecto, pero de acuerdo con Ben Carré esto no fue así. Él preguntó a Tourneur si debía sobredimensionarlos y el director le aseguró que no sería necesario, pues estaba convencido de que Pickford podría lograrlo sola a través de su interpretación.²⁶⁸ De modo que todo se consiguió mediante angulaciones y posicionamientos de cámara, fotografía de gran angular y la presencia de actores altos, subidos en ocasiones sobre ladrillos o tacos.

²⁶⁶ “That Maurice Tourneur has excelled all his previous efforts as a director in his staging of the feature will be admitted by the numerous admirers of the French craftsman. For him, as well as for the leading lady, the picture marks an epoch in the history of film production.” (“The Poor Little Rich Girl”, *Exhibitor's Trade Review*, 10 de marzo de 1917, p. 976).

²⁶⁷ “‘The Poor Little Rich Girl’ is an excellent picture and by all odds the best Miss Pickford has been seen in for many months... Miss Pickford has never given a finer performance than in this role. In short dresses or in pajamas [*sic*] with her curls framing her sensitive face she does not look older than the child of the story.” (“Gates Play in the Movies – Mary Pickford Takes the Title Role in ‘The Poor Little Rich Girl’”, *New York Times*, 5 de marzo de 1917, p. 9).

²⁶⁸ Kevin Brownlow, *Mary Pickford Rediscovered*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999, p. 129.



52. *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917).



53. *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917).



54. *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917).

La entrada de Pickford en la película está directamente concebida para lograr esa sensación, a la par que para mostrarla diminuta, representando visualmente su escasa importancia en la casa. (*ver il. n. 52*). Dos sirvientes de pie a cada lado del encuadre enmarcan simétricamente la composición y ella, tomada con enfoque en profundidad, aparece en lo alto, en una escalera por la que desciende rápidamente hasta situarse junto a los criados. Entonces parece tanto o más pequeña que anteriormente (*ver il. n. 53*).

Estilísticamente Tourneur estableció dos coordenadas esenciales en la composición de la película: el mundo real y el mundo de la fantasía; escenarios que son filmados de formas muy diferentes. Las escenas de la mansión están concebidas en el más puro estilo realista: profundidad de campo, primeros planos, solidez, proliferación de espejos para ampliar la dimensión espacial, etc. Mientras que el mundo del delirio de Gwendolyn como consecuencia de la

sobredosis de somníferos es, por contraposición, bidimensional, creado a partir de telas pintadas de fondo muy evidentes y donde, a lo sumo, se incluyen algunas siluetas recortadas de árboles, montañas o la luna (*ver il. n. 54, y n. 55 en p. sig.*). En este mundo alegórico la cámara se mantiene fija y a una distancia considerable, como una cuarta pared, no existen los primeros planos, y para subrayar constantemente que se



55. *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917).



56. *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917).



57. *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917).

trata de una representación, imaginada únicamente por la protagonista, Tourneur la sitúa permanentemente dentro de un arco (*ver il. n. 55*) –su arco del proscenio, que se localiza a través de toda su trayectoria norteamericana.

La secuencia no está dispuesta de forma lineal, sino que a través del montaje se intercalan escenas de Gwendolyn enferma en la cama. De modo que, todo lo que acontece en el cuarto, inconscientemente es escuchado por ella e incorporado a su sueño. Y así, cuando un criado increpa a otros dos diciéndoles: “Tú, ¡Orejotas! Y tú, ¡Dos Caras! ¿Qué le habéis dado a esta niña?”, éstos aparecen inmediatamente de esta forma en su fantasía (*ver il. n. 56*), esta vez sobre un fondo oscuro y con sus rostros girando sin parar.²⁶⁹

Tourneur, sin embargo, no se reservó el componente abstracto y simbólico para la parte del sueño, sino que lo añadió siempre que pudo a lo largo de toda la película, aunque sólo para reflejar introspecciones de Gwendolyn, al fin y al cabo una niña

de once años, por lo que todo quedaba justificado.

²⁶⁹ Antes se nos ha informado de que él es un cotilla y ella tiene doble fachada, de ahí los comentarios; Nos es imposible adjuntar los rótulos en inglés debido a que la versión examinada no los incluía. Más información sobre la copia utilizada en «Fuentes audiovisuales», sección «Films de Clarence Brown visionados».



58. *The Poor Little Rich Girl* (Tourneur, 1917).

En un determinado momento del film, por ejemplo, una criada insulta a otra llamándola “vieja víbora traidora” y, como producto de la imaginación de Gwendolyn, inmediatamente asistimos a una imagen de ésta como una víbora (*ver il. n. 57 en p. ant.*). Posteriormente, cuando esta misma criada entra en la habitación de Gwendolyn durante su

delirio, aparece en su sueño con esa iconografía. Y lo mismo sucede cuando Gwendolyn solicita a su institutriz si la puede llevar al despacho de su padre en Wall Street. Entonces, para quitársela de encima, la niñera le dice “Yo en tu lugar no iría allí. Está lleno de osos” y Gwendolyn se imagina a su padre intentando llegar al trabajo siendo devorado a mitad de camino por los osos (*ver il. n. 58*).

La película tuvo influencia decisiva en la posterior carrera cinematográfica de su director, pero también en la de Clarence Brown, como se demostrará en el análisis fílmico de *The Light in the Dark* (1922), primera película que realizó de forma independiente después de dejar a Tourneur.²⁷⁰

Por su parte Clarence Brown, aunque realizó exactamente las mismas funciones que en la película anterior de Tourneur con Mary Pickford, recordó especialmente ante Kevin Brownlow en 1965 haber filmado mucho metraje de exteriores de este film. De nuevo, ésta fue otra de las partes que quedaron descartadas de *The Parade's Gone By...*²⁷¹

The Poor Little Rich Girl fue escogida en 1991 de entre los veinticinco títulos que cada año escoge la Library of Congress bajo los términos del National Film Preservation Act como testimonio de la herencia cinematográfica norteamericana.

²⁷⁰ Remitimos al lector a la Tercera Parte, al capítulo I completo consagrado a *The Light in the Dark* (1922). No obstante, véase particularmente el apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 896-897, ya que en él se estudia específicamente la influencia de *The Poor Little Rich Girl* en *The Light in the Dark*.

²⁷¹ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 4; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en p. 369.

I.4. Jesse L. Lasky Feature Play Co. – Paramount Pictures.

En marzo de 1917 el Paragon Studio fue arrendado por Famous Players-Lasky Co., que deseaba ampliar su producción y estaba a la espera de la finalización de su factoría de la Costa Este –el Astoria Studio, en Long Island, Nueva York.²⁷² Y, nuevamente, el contrato de utilización del Paragon estuvo vinculado al del propio Maurice Tourneur.

El primer cometido de Tourneur para Famous Players-Lasky Co. fue la dirección de tres films sucesivos para la nueva estrella contratada por la compañía, Olga Petrova, que fueron producidos por Jesse L. Lasky Feature Play Co. y distribuidos por Paramount Pictures. Por orden de producción y de estreno, éstos fueron: *The Undying Flame* (1917), *The Law of the Land* (1917) y *Exile* (1917). Ninguno se conserva.

Como ya dijimos, *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) registra la participación de Clarence Brown en los dos últimos, pero no así en el primero, algo del todo incongruente y que encuentra también una explicación bastante clara.

Y es que, aunque Brown aludió a los tres largometrajes en su entrevista con Kevin Brownlow de septiembre de 1965 en París, la mención a *The Undying Flame* –a la que se refirió como “la película egipcia”– fue uno de los tantos fragmentos excluidos de su publicación en *The Parade’s Gone By...* Y, en consecuencia, AFI lo no registra.

En la entrevista original e inédita, Brown habló de los largometrajes de forma absolutamente casual, al explicar que nunca jamás discutió con Tourneur, excepto en una ocasión, cuando fueron a Florida para filmar estos films:

“Nosotros estábamos yendo a Florida para hacer 2 películas; (*Law of the Land* y *Exile*) una con Olga PETROVA –creo que ella estaba en ambas, la película egipcia... MAHLON HAMILTON interpretaba al héroe...”²⁷³

²⁷² “Paragon Studio For Famous Players-Lasky”, *Moving Picture World*, 31 de marzo de 1917, p. 2126, reimpresso en: Richard Koszarski, 2004, 237.

²⁷³ “We were going to Florida to do 2 pictures; (*Law of the Land* and *Exile*) one with Olga PETROVA –I think she was in both of them, Egyptian picture... MAHLON HAMILTON played the hero...” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en *The Kevin*

Pero la memoria de Brown falla en algunos aspectos, puesto que en realidad ellos fueron a Florida para filmar los tres largometrajes (el rodaje del primero comenzó en marzo de 1917). Y Olga Petrova no sólo protagonizó los dos señalados por él, sino los tres, al igual que Mahlon Hamilton. Además, el reparto de los tres fue muy similar.²⁷⁴

De acuerdo con Brown, en esa época “... un ayudante era el hombre del vestuario, era el ayudante de dirección, el hombre del *atrezzo* y diseñaba los *sets*. Yo hacía todas esas cosas”.²⁷⁵ De modo que tuvo que ir a una compañía de vestuario de Nueva York y a partir de los esbozos y dibujos existentes ordenó todos los trajes que tenían que llevarse a Florida. Eran pilas y pilas de ellos, correspondientes incluso a las escenas de masas, y le llevó tiempo conseguirlos. Finalmente fue con un camión, los recogió y los dejó en uno de los escenarios del Paragon Studio. Y la disputa con Tourneur ocurrió cuando éste bajó al *set* y le preguntó dónde estaban los actores. Brown se extrañó, pero Tourneur insistió: “¿Dónde están los actores? Quiero ver los trajes sobre los actores”.²⁷⁶ Y él finalmente tuvo que responder: “No he tenido tiempo de conseguir a los actores. He estado por allí 24 horas día y noche para conseguir que estas condenadas cosas se acabaran. Acabo de descargarlas del camión”.²⁷⁷ Secamente Tourneur se marchó y le retiró la palabra. Y durante todo el tiempo que estuvieron en Florida nunca volvió a hablarle. Si quería decirle algo se dirigía a él a través del otro ayudante, que conforme a los recuerdos (dudosos) de Brown era James Flood. “Volvimos a NY [Nueva York] y todavía no nos hablábamos. Y yo me estaba muriendo”,²⁷⁸ relató Brown. Así que dedujo que estaba despedido y a gracias a June Elvidge, una actriz que había participado en numerosas películas de Tourneur y era amiga de William A. Brady, consiguió un trabajo con este último:

Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 27).

²⁷⁴ Además de Olga Petrova y Mahlon Hamilton que intervinieron en los tres, Warren Cook, Charles W. Martin y Violet Reed participaron en el primero y el último, *The Undying Flame* y *Exile*; y Wyndham Standing repitió en los dos finales, *The Law of the Land* y *Exile*.

²⁷⁵ “... an asst was the costume man, he was the asst dir he was the prop man and he designed the sets. I did all those things”. (*ibid.*).

²⁷⁶ “Where are the actors? I want to see the costumes on the actors.” (*ibid.*).

²⁷⁷ “I havent [*sic*] had time to get any actors. I’ve been over there night and day 24 hours getting these damn things finished. I’ve just been loading them off the truck.” (*ibid.*).

²⁷⁸ “We get back to NY we’re still not speaking. And I’m dying.” (*ibid.*, 28).

“... él [Brady] quería firmar conmigo un contrato de 3 años por 3 veces el salario [que yo estaba ganando con Tourneur] –todo lo que yo estaba obteniendo de TOURNEUR entonces eran 35\$ a la semana. Y firmé el contrato con Wm A BRADY por 150\$ a la semana. Por tres años. Y no le dije nada a T. [Tourneur] sobre eso. No sabía bien cómo aproximarme a él con eso”²⁷⁹.

Mientras cortaba una de las películas que habían rodado en Florida en sala de montaje, Tourneur finalmente se aproximó a él e irónicamente le preguntó si no tenía nada que decirle. Fue entonces cuando Brown confesó que sí, le dejaba –iba a trabajar para Albert Capellani en las producciones de William A. Brady. Tourneur se quedó atónito. Al principio se sorprendió y después se estremeció profundamente; tan solo hacía que repetir: “No puedes irte. No puedes irte”²⁸⁰. Brown le explicó que el asunto era irrevocable, pues había firmado un contrato por tres años. “No puedes irte’. Y lloró. Lloró. (Él momentáneamente se desmorona, y sus ojos se llenan de lágrimas)”²⁸¹. Tourneur le dijo que lo arreglaría, iría personalmente a ver a William A. Brady. Y, efectivamente, eso es lo que hizo:

“Él fue hasta BRADY, le dijo... 'No puedes llevarte a mi hombre lejos de mí'. 'No lo permitiré'. Y BRADY me entregó con el contrato y T [Tourneur] elevó mi salario. Y yo estuve con él durante siete años”²⁸².

²⁷⁹ “... he wanted to sign me to a 3 yr contract at 3 times the salary –all I was getting from TOURNEUR then was \$35 a week. And I signed the contract with Wm A BRADY for \$150 a week. For 3 yrs. And I said nothing to T. about it. I didn’t quite know how to approach him this thing.” (*ibid.*, 28).

²⁸⁰ “You can’t go. You can’t go” (*ibid.*, 28).

²⁸¹ “You can’t go.’ He cried. He cried. (He momentarily breaks down, and his eyes gleam with tears.)” (*ibid.*, 28).

²⁸² “He went to BRADY, told him... 'You can’t take my man away from me.' 'I won’t let you.' And BRADY gave in on the thing and T raised my salary. And I was with him for seven years.” (*ibid.*, 29).

I.5. Famous Players-Lasky Co. – Artcraft Pictures.

El periodo final de Clarence Brown junto Maurice Tourneur en el Paragon Studio comprendió los siguientes títulos: *Barbary Sheep* (1917), *The Rise of Jennie Cushing* (1917), *The Rose of the World* (1918 [prod. 1917]), *The Blue Bird* (1918 [prod. 1917-18]) y, aunque sólo parcialmente, *Prunella* (1918), ya que, como hemos indicado, Brown partió para unirse a la I Guerra Mundial cuando Tourneur ya había comenzado la producción de este film.

Tras su compromiso con Jesse L. Lasky Feature Play Co. para dirigir a Olga Petrova, Maurice Tourneur firmó un nuevo contrato con Famous Players-Lasky Co. para estrenar a través del prestigioso emblema de Artcraft Pictures, la anterior distribuidora de Mary Pickford que había sido adquirida por la compañía el 15 de abril de 1917.²⁸³

Este nuevo contrato, sin embargo, estuvo inicialmente vinculado a la realización de films para Elsie Ferguson. Tanto Famous Players-Lasky Co. como otras productoras cinematográficas llevaban tiempo intentado conseguir los servicios de esta prestigiosa estrella teatral, quien se negaba tajantemente a introducirse en las películas. Pero finalmente Ferguson cambió de opinión cuando Adolph Zukor le propuso 5.000\$ a la semana, estrenos especiales a través de Artcraft y que sus producciones no serían dirigidas por cualquiera, sino únicamente por el prestigioso realizador francés Maurice Tourneur. Y, conforme a ello, a lo largo de 1917 Tourneur realizó tres películas consecutivas con Ferguson (en orden de producción y de estreno): *Barbary Sheep* (1917), *The Rise of Jennie Cushing* (1917) y *The Rose of the World* (1918 [prod. 1917]).²⁸⁴ Todas se han perdido.

²⁸³ Es posible que *Prunella* formara parte de otro acuerdo, ya que se distribuyó a través de Paramount Pictures. Los restantes films arriba mencionados fueron todos producidos por Famous Players-Lasky Co. y estrenados por Artcraft Pictures.

²⁸⁴ Tourneur dirigió a Elsie Ferguson en una cuarta y última producción: *A Doll's House* (1918). Pese a lo indicado por la gran mayoría de textos historiográficos consultados, que sitúan los cuatro films del director con la estrella teatral en inmediata sucesión, conviene insistir en que *A Doll's House* fue realizado por Tourneur con posterioridad, concretamente después de *Prunella*. Y, en consecuencia, Clarence Brown no participó en él. Este tema será objeto de un mayor desarrollo en el capítulo siguiente, «II. Hollywood (1919-1923)», pp. 375-377.

The American Film Institute Catalog Database 1893-1970 (AFI) no presenta la contribución de Clarence Brown en ninguna de ellas. Y las razones –completamente incongruentes– de tal omisión son las mismas que las anteriormente expresadas respecto a *The Whip* (1917 [prod. 1916]). Es decir, ante el desconocimiento del AFI de cuándo abandonó Brown el equipo de Tourneur para unirse a la I Guerra Mundial y conforme a la cronología (errónea) indicada por él de que esto ocurrió en 1917, las fechas de producción y de estreno de los largometrajes en 1917 y 1918 motivaron su no-inclusión.²⁸⁵

Pero la omisión, como señalábamos, es del todo incongruente porque AFI sí registra la participación de Clarence Brown en una película posterior de este periodo: *The Blue Bird* (1918 [prod. 1917-18]).

Otra importante razón de su exclusión en estos films, por supuesto, es que Brown no aludió a ellos en ningún momento de su entrevista de 1965 en París con Kevin Brownlow y, por lo tanto, no aparecieron publicados con relación a él en *The Parade's Gone By...*

Por consiguiente, poco conocemos de su intervención en ellos, con la excepción de una acotación señalada por el cámara Charles J. van Enger, quien, en una carta de 11 de agosto de 1972 a Richard Koszarski, a propósito del tercero de estos títulos escribió: “ROSE OF THE WORLD. Brond [sic] y yo trabajamos juntos con Elsie Ferguson y otras escenas sin ella”.²⁸⁶

Por su parte, la única mención indirecta de Brown sobre su trabajo en estos films se localiza en su autobiográfico de 1938 “I Remember” y en su reedición de 1939 por *Picturegoer* (primera entrega), donde nombró a Elsie Ferguson entre los actores y estrellas de renombre que recordaba de su época de Fort Lee, New Jersey.²⁸⁷

²⁸⁵ Una explicación más detallada de estas causas con relación a *The Whip* puede encontrarse en la p. 334.

²⁸⁶ Correspondencia. A Richard Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta; Al respecto de la equivocación ortográfica de van Enger cuando mecanografía “Brond” en lugar de “Brown”, hemos de decir que se refiere inequívocamente a Clarence Brown, entre otras razones (además de que no existía ningún “Brond” en el equipo de Tourneur) porque esta carta apareció publicada en el n° 32-33 de la revista *Griffithiana* y lo hizo bajo su forma original –copia de la cual adjuntamos en Anexo IV–, pero también traducida al italiano en las pp. 41-43 de la misma revista, y aquí los traductores, sabedores de que se trataba de una errata, escribieron directamente “Brown”.

²⁸⁷ Clarence Brown, 1938, 47; Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7.

A cambio de esta concesión al *star system* de Famous Players-Lasky Co. por la dirección de Elsie Ferguson, la compañía permitió a Tourneur la realización consecutiva de dos películas de vanguardia absolutamente experimentales: *The Blue Bird* (1918 [prod. 1917-18]) y *Prunella* (1918). Las dos, adelantamos, fueron sonados fracasos comerciales.

Ambas se basaban en obras de fantasía alegórica. *The Blue Bird* en la homónima (*L'oiseau bleu*) de Maurice Maeterlinck (1890) y *Prunella* sobre la pieza de Harley Granville-Barker y Laurence Housman *Prunella, or Love in a Dutch Garden* (1904). Y en ambos casos Tourneur hizo de ellas creaciones cinematográficas estilizadas y rupturistas con respecto a la narrativa clásica, ya que se alejaban conscientemente del realismo y se asentaban sobre las convenciones preclásicas del con frecuencia llamado cine “primitivo”.

Ahora bien mientras que la primera, como ha definido Jan-Christopher Horak, es rigurosa su concepción y estética *anti-star system*,²⁸⁸ la segunda estaba al servicio de la estrella de Famous Players-Lasky Co. Marguerite Clark, la actriz que la había representado cinco años antes con gran éxito en los escenarios de Nueva York. La íntima conexión entre ellas determina que las comentemos en estas páginas de forma conjunta.

En el invierno de 1979-1980, Kevin Brownlow escribía en *Sight & Sound* en un artículo sobre Ben Carré: “... una copia original de *Blue Bird* sobrevive en George Eastman House –únicamente. La descomposición la está destruyendo lentamente, y fue copiada demasiado tarde para rescatar la película completa; aunque Eastman House, para su crédito, la copió en color”.²⁸⁹ Efectivamente, y la descomposición del soporte de nitrato es constantemente visible en la copia actual de la película, restaurada por George Eastman House / IMP.

En 1990 se llevó a cabo una primera reconstrucción de la película por Paolo Cherchi Usai y Edward Stratmann en George Eastman House. Y con posterioridad, en 2000, la película fue finalmente restaurada en la misma institución en el marco del National Film Preservation Foundation (NFPF), una organización sin ánimo de lucro

²⁸⁸ Jan-Christopher Horak, “The Blue Bird di Maurice Tourneur (Famous Players Lasky Corp., 1918)” en: Paolo Cherchi Usai y Lorenzo Codelli (eds.), 1988, 449.

²⁸⁹ “... an original print of *Blue Bird* survives at George Eastman House –just. Decomposition is slowly eating it away, and it was copied too late to rescue the entire film; although Eastman House, to their credit, did copy it in colour.” (Kevin Brownlow, 1979-1980, 50).

creada en 1997 por el Congreso de los Estados Unidos con objeto de preservar el patrimonio cinematográfico norteamericano. Dentro del programa del National Film Preservation Foundation, la restauración estuvo financiada por Saving the Silents, un proyecto de colaboración organizado por el NFPPF y financiado a través de Save America's Treasures, una sociedad del National Endowment for the Arts y del National Park Service, U.S. Department of the Interior. El comienzo de la película en la actual edición en DVD distribuida por Kino Video en 2005 añade que *The Blue Bird* fue preservada con financiación adicional de The Film Foundation Eastman House Council.

Esta versión conserva las tinciones originales de color, pero, como hemos dicho, evidencia abundantes muestras de descomposición. Es la única que existe.

En 2004 *The Blue Bird* fue seleccionado por el National Film Registry de la Library of Congress como testimonio de la herencia cinematográfica norteamericana.

De *Prunella*, al parecer, y conforme a la mayoría de fuentes consultadas tan solo han sobrevivido fragmentos, ello pese a que algunos textos la señalan como existente.²⁹⁰

Esta investigación, de hecho, tan solo ha podido constatar la existencia de un fragmento de 30' en la Cineteca Nazionale de Roma, que fue presentado en la edición número VII de "Le Giornate Del Cinema Muto" de Pordenone (1-8 de octubre de 1988).²⁹¹ Fragmento del que nada más conocemos y al que no hemos tenido acceso. Nuestros comentarios sobre el film, por lo tanto, se ciñen a fotografías fijas de producción y a los textos publicados.

Tanto en *The Blue Bird* como *Prunella* (ver *il. n. 59 en p. sig.*) los decorados de Ben Carré fueron los protagonistas. Dicha escenografía estilizada constituida por superficies bidimensionales o simples telas de fondo había sido concebida por Tourneur y Carré para ser claramente visible y consistía en una aplicación directa de las técnicas

²⁹⁰ Aunque Richard Koszarski en su artículo sobre Maurice Tourneur de *Film Comment* indicaba de forma vaga su conservación en archivos europeos (Richard Koszarski, 1973, 28) y otros textos sobre Tourneur, como el libro de Harry Waldman, también la identifican como superviviente (Harry Waldman, *op. cit.*, 75-77), *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) y Kevin Brownlow la catalogan como perdida (Véanse: en AFI *Prunella* (1918); Kevin Brownlow, 1979-1980, 50). Mientras que Kristin Thompson señala que de ella sólo quedan fragmentos (Kristin Thompson, 1993, 19, 190).

²⁹¹ Paolo Cherchi Usai y Lorenzo Codelli (eds.), *op. cit.*, 539.

teatrales más vanguardistas de Gordon Craig, Max Reinhardt, Konstantin Stanislavsky y Harley Granville-Barker.

No en vano, en 1918 Tourneur escribiría “Stylization in Motion Picture Direction”, texto que sería publicado por *Motion Picture Magazine* en septiembre y en el que se enorgullecía de haber llevado la estilización a la pantalla: “Yo intenté aplicar la estilización, con mis mejores habilidades, a mi producción de 'The Blue Bird' de Maurice Maeterlinck. Aquí intenté hacer sonar la nota de la frágil fantasía simbólica. De nuevo, en 'Prunella', de Laurence Housman and Granville Barker, intenté capturar la sutilidad del romance fantástico”.²⁹²



59. *Prunella* (1918). Fotografía publicitaria con Marguerite Clark y Jules Raucourt.

²⁹² “I endeavored to apply stylization, in the best of my ability, to my production of Maurice Maeterlinck's 'The Blue Bird.' Here I tried to sound the note of fragile, symbolical phantasy. Again, in Laurence Housman and Granville Barker's 'Prunella,' I tried to catch the gossamer of whimsical romance.” (Maurice Tourneur, “Stylization in Motion Picture Direction”, *Motion Picture Magazine*, Vol. XV n° 8, septiembre 1918, pp. 101-103).

“El rechazo del público a estas películas fue tan severo”, escribió Richard Koszarski, “que pocos las recordaban en 1921 cuando THE CABINET OF DR. CALIGARI llegó por primera vez al Capitol Theatre. Los espectadores identificaron la estilización en esta película como 'el mundo visto a través de los ojos de un loco' y rápidamente olvidaron la lección estilística que Tourneur les había ofrecido tres años antes”.²⁹³

Esta semejanza —que por supuesto es tan solo estilística, se relaciona con las escenografías y no atañe al contenido— ya había sido expresada con anterioridad por Jean Mitry, cuando afirmó que Tourneur precedió a las investigaciones del cine expresionista, que hizo su aparición en Alemania un año más tarde.²⁹⁴ Y también fue señalada por Kevin Brownlow en su artículo sobre Ben Carré: “Los escenarios de *The Blue Bird* a menudo anticipan los grandes días del Expresionismo del cine alemán. Pero, desgraciadamente, el experimento ocurría aislado. El rotundo rechazo en la taquilla demostraba que éste no era el camino que pretendía tomar el cine americano”.²⁹⁵

Ahora bien, la reacción negativa del público a ambas producciones se produjo por muchos otros motivos y no sólo por su concepción vanguardista.

Sin ir más lejos, Tourneur y Carré ya habían experimentado con tales propuestas en *The Poor Little Rich Girl*, que tuvo una espléndida acogida comercial. Pero mientras que en este título los decorados planos, los elementos alegóricos y las telas pintadas de fondo se introducían tan solo puntualmente y en “secuencias de fantasía” que tenían una justificación diegética narrativa (Gwendolyn, recuérdese, estaba bajo los efectos de los narcóticos), *The Blue Bird* y *Prunella* eran películas de fantasía de principio a fin, donde nada estaba expuesto de forma realista, ni se proporcionaba tampoco una explicación lógica de los hechos al final.

²⁹³ “Public rejection of these films was so severe that few remembered them in 1921, when THE CABINET OF DR. CALIGARI first reached the Capitol Theatre. Audiences identified the stylization in this film as 'the world seen through a madman's eyes' and promptly forgot the stylistic lesson Tourneur had offered them three years earlier.” (Richard Koszarski, 1994 [1990], 120); *Das Cabinet des Doctor Caligari (El gabinete del Dr. Caligari)*, de Robert Wiene, fue producida en Alemania un año más tarde, en 1919, y llegó al Capitol Theatre de Nueva York la semana del 3 de abril de 1921, siendo distribuida por Goldwyn Pictures Co.

²⁹⁴ Jean Mitry, *op. cit.*, 279.

²⁹⁵ “The sets of *The Blue Bird* often anticipate the great days of Expressionism in the German cinema. But, alas, the experiment occurred in a vacuum. The resounding rejection at the box-office proved that this was not the path the American cinema intended to take.” (Kevin Brownlow, 1979-1980, 50).

Sin duda el éxito comercial cosechado por *The Poor Little Rich Girl* fue el que animó a Tourneur a creer que los espectadores estaban preparados para extender la estilización y la fantasía a la totalidad de la película, pero se equivocó.



60. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).



61. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).

De otro lado, mientras que *Prunella*, al parecer, y según los textos consultados, consistía en una transposición plástica exacta a la pantalla de la obra teatral, tal y como había sido escenificada por Winthrop Ames en 1913 en la escena neoyorquina,²⁹⁶ en *The Blue Bird* el componente cinematográfico era fundamental –todo tipo de trucajes fotográficos, escenas con doble, triple y cuádruple exposición, etc.– y el estilo cinematográfico empleado por Tourneur consistía en un uso consciente de las convenciones preclásicas que se asocian con el cine de los primeros tiempos: *tableau* (ver *il. n. 60*), encuadres descentrados, predominio de planos generales (ver *il. n. 60* y *n. 61*), acción animada de

objetos inanimados –el pan, la luz, la noche, el gato, todos cobran vida en el film–, rechazo de los signos de transición óptica tradicionales –fundidos encadenados y en negro–, etc. Así pues, personajes y objetos vuelan por los aires en varias ocasiones, elevándose sobre las telas pintadas de fondo o sobre simples dibujos adheridos de gran simplicidad (ver *il. n. 61*). Y esto, como el arco del proscenio –muy presente también en *The Blue Bird*–, remite de nuevo a la obra pictórica de Puvis de Chavannes, de fuerte contenido simbólico y donde figuras femeninas aparecen con frecuencia suspendidas en el aire (ver *il. n. 62 en p. sig.*).

²⁹⁶ Jean Mitry, *op. cit.*, 279.



62. Puvis de Chavannes, *La rêve* (*El sueño*, 1883), óleo sobre lienzo, 82 x 102 cm., Museo d'Orsay, París.

Y con relación a la ruptura de las fórmulas narrativas clásicas convencionales, a este respecto la conclusión de la cinta resulta absolutamente coherente, pues la película finaliza con los personajes hablando a cámara, dirigiéndose abiertamente al espectador (*ver il. n. 63 en p. sig.*).

Pero en la reacción negativa del público tampoco debe desdeñarse el fuerte componente de ballet que poseían ambas producciones. Es más, Jean Mitry afirma que las escenografías de Les Ballets Russes de 1911 de Leon Bakst, Alexandre Benois y Michel Egorov constituyeron otra fuente de inspiración básica para Tourneur en la elaboración de los films.²⁹⁷ Efectivamente, en *The Blue Bird* las danzas tipo ballet son una constante (*ver il. n. 64 en p. sig.*) y no hay que olvidar que la película fue fatalmente publicitada por Famous Players-Lasky Co. bajo el eslogan: “Vean la belleza de los danzarines de la naturaleza”.²⁹⁸ En ambos films, además, participó la conocida bailarina Rose Rolanda –también conocida como Rosa Rolando o Rosa Covarrubias.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ “See the Beautiful Nature Dancers” (Helen Bullitt Lowry, 1921, 14).



63. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).



64. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).

Pero, sin duda, el principal factor que contribuyó al fracaso comercial de las dos películas fue la poca importancia que se concedía en ellas a la trama argumental. La historia a ser narrada carece de importancia –*The Blue Bird* trata sobre dos niños que buscan el Pájaro Azul de la felicidad y *Prunella* sobre una muchacha seducida en el jardín de su casa por una compañía teatral ambulante entre la que se halla Pierrot– y en ambos casos el componente estético y visual se establece como protagonista absoluto de la acción.

A los mecanismos plásticos ya mencionados de *The Blue Bird* habría que añadir: la amplia gama de tonalidades de color; el abundante uso de siluetas inscritas en todo tipo de marcos y contextos, ya sean dibujos estilizados claramente perceptibles (*ver il. n. 65 y n. 66 en p. sig.*) o el propio arco del proscenio (*ver il. n. 67 en p. sig.*); y las estructuras geométricas como elemento clave organizador del espacio cinematográfico. Tales estructuras, a menudo constituidas como primeros términos oscuros, delimitan la pantalla y son constantes y de todo tipo (*ver il. n. 68, 69 y 70 en p. sig.*). Y entre ellas destaca, por supuesto, el arco del proscenio, que asoma aquí bajo todas sus posibles diversificaciones –arcos de arquitectura real, inscritos unos dentro de otros (*ver il. n. 69 en p. sig.*); y también meditante el empleo de máscaras negras superpuestas sobre la imagen, al modo en que lo habíamos visto en *Trilby* (*ver il. n. 70 en p. sig.*).



65. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).



66. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).



67. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).



68. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).



69. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).



70. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).

En contraposición a su descalabro de *box-office*, *The Blue Bird* y *Prunella* fueron enormemente apreciadas por la crítica. Y la reputación artística que adquirió Tourneur con ellas fue enorme.

Si bien su prestigio en Norteamérica siempre había sido alto, prácticamente desde sus primeras películas en el país, fue a partir de la realización de estas obras cuando el director francés se situó a la cabeza de la experimentación y la vanguardia cinematográfica norteamericana. Como dice Richard Koszarski, “... 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...”²⁹⁹

The Blue Bird, cuyo rodaje comenzó a finales de 1917 extendiéndose hasta mediados de enero de 1918, fue presentada al público el 31 de marzo de 1918 en el Rivoli Theatre de Nueva York. De acuerdo con *Moving Picture World*,³⁰⁰ Tourneur comenzó la filmación de *Prunella* pocos días después de haber concluido *The Blue Bird* y la finalizó a principios de marzo.³⁰¹ Esta última se estrenó de forma generaliza en los Estados Unidos el 27 de mayo de 1918.

Al respecto de *The Blue Bird*, por ejemplo, la crítica de *Photoplay* de mayo de 1918 afirmaba con gran exaltación:

“No hay director de cine con un sentido más perspicaz de la belleza que Maurice Tourneur, y su genio para crear escenas de exquisito encanto llega hasta su completa fruición en 'The Blue Bird'... Es tan bella, de principio a fin, que simplemente hiere los sentidos, despertando en el espectador emociones estéticas tanto tiempo adormecidas, tan raramente ejercitadas, que la brillante luz del despertar es casi un exceso de alegría”.³⁰²

²⁹⁹ “... his reputation as the screen’s most sensitive artist was at its height. Not even D. W. Griffith was considered his equal in terms of photographic effects, thematic 'delicacy', and overall incorporation of symbolism, then a highly regarded artistic virtue...” (Richard Koszarski, 2004, 242).

³⁰⁰ “Miss Clark to Star in 'Prunella'”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 3, 19 de enero de 1918, p. 396; “Maurice Tourneur Directs Marguerite Clark”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 5, 2 de febrero de 1918, p. 691.

³⁰¹ “Paramount List Nine Strong Productions for March”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 9, 2 de marzo de 1918, p. 1248.

³⁰² “There is no director of moving pictures with a keener sense of the beautiful than Maurice Tourneur, and his genius for creating scenes of exquisite loveliness comes to its full fruition in 'The Blue Bird'... It

La publicación continuaba alabando el film: “Éste es uno de los más importantes fotodramas jamás realizados”.³⁰³ Pero finalizaba con una importante puntualización, señalando que no iba a ser del gusto mayoritario: “Está dirigida al público más perspicaz y crítico. Desafía al hipercrítico. Por su visión, por ver sus posibilidades los ejecutivos de Artcraft merecen altas alabanzas, y ni mucho menos ocupa un segundo lugar aquél a quien debe otorgarse la genialidad de la obra en sí misma –Tourneur”.³⁰⁴

Los escritos de la época sobre *Prunella* son prácticamente idénticos. El 7 de junio de 1918 la crítica de *Variety* firmada por “Mark” con sumo cuidado indicaba al espectador el tipo de producto que iba a visionar cuando decía: “‘Prunella’ no se filtra en el melodrama salvaje, temerario, ni hace correr ríos de sangre de un lado a otro. No es ese tipo de historia. Tal y como ha sido puesta en pantalla por Tourneur, está mejor clasificada como una realización artística, encantadora, novedosa, hermosamente poética y tan sorprendentemente fiel a la historia original...”³⁰⁵ Y, al igual que la anterior reseña de *The Blue Bird* procedente de *Photoplay*, pronosticaba que no triunfaría en taquilla: “‘Prunella’ puede que no bata ningún récord de *box-office* ni provoque aplausos estruendosos, pero posee una refrescante dulzura en comparación con el aluvión de argumentos románticos de corte sensiblero y enfermizo que últimamente plagan las pantallas”.³⁰⁶ Las líneas finales del texto reincidían, de nuevo, en las excelencias del film: “‘Prunella’ es un alivio para los ojos. La fotografía es de primera clase, la dirección extraordinaria y la presentación técnica general aumenta las expectativas”.³⁰⁷

is so beautiful, from beginning to end, that it fairly stings the senses, awakening in the spectator esthetic emotions so long dormant, so seldom exercised, that the flashing light of he [sic] awakening is almost a surfeit of joy.” (“The Blue Bird”, *Photoplay*, mayo 1918).

³⁰³ “This is one of the most important photodramas ever made.” (*ibid.*).

³⁰⁴ “It is addressed to the keenest and most critical audience. It defies the hypercritical. For the vision to see the possibilities the Artcraft executives deserve high praise, scarcely second to that which must be accorded the genius of the play himself –Tourneur” (*ibid.*).

³⁰⁵ “‘Prunella’ is not seeped in wild, reckless melodrama, nor does a bucket of blood run through one part after another. It isn’t that kind of a story. As screened by Tourneur, it is best classified as being artistic, charming, novel, beautifully poetic and so strikingly true to the original story...” (“Mark”, 1918, 33).

³⁰⁶ “‘Prunella’ may not break any b. o. records nor call forth any great outburst of hand applause, but it is refreshingly sweet when compared with the deluge of sickly, sentimental and maudlin romantic subjects that have swept the photoplay sheet of late.” (*ibid.*).

³⁰⁷ “‘Prunella’ is a relief for the eyes. The photography is A-1, the direction superb, and the general technical presentment up to expectations.” (*ibid.*).

La reacción desfavorable del público norteamericano hacia estas dos películas produjo una actitud violenta en Tourneur que se materializó de forma contradictoria en su propia trayectoria posterior.

Como hemos comentado, en septiembre de 1918 Tourneur publicó en *Motion Picture Magazine* “Stylization in Motion Picture Direction”, donde reivindicaba con orgullo haber dado a conocer al público norteamericano el teatro de Gordon Craig y Max Reinhardt en sus dos producciones.³⁰⁸ Y existen numerosas entrevistas en torno a las mismas fechas donde se mostraba plenamente satisfecho de haber llevado la estilización en la pantalla a través de ellas.³⁰⁹

Pero si tal postura de ratificación habría sugerido, *a priori*, que con posterioridad, y más aún al constituir su propia compañía en abril de 1918 –Maurice Tourneur Productions, Inc.–, el cineasta habría seguido las líneas de la imaginación y del simbolismo delineadas en *The Blue Bird* y *Prunella* esto no fue así.

Temeroso de las pérdidas económicas y del rechazo mayoritario de la audiencia, cuando Tourneur vio que era su propio dinero el que estaba en juego, y no el de Famous Players-Lasky Co., optó por la resignación y volvió a propuestas mucho más convencionales y realistas –aptas para todos los públicos. Aunque inició, eso sí, una poderosa campaña contra el naciente *studio system* y su principal estandarte, el *star system*, que a su modo de ver limitaba a los directores y menoscababa su capacidad creativa, pero que en realidad nada tenía que ver con el fracaso comercial de sus dos creaciones de vanguardia.³¹⁰

³⁰⁸ Maurice Tourneur, “Stylization in Motion Picture Direction”, *Motion Picture Magazine*, Vol. XV n° 8, septiembre 1918, pp. 101-103.

³⁰⁹ Ver, por ejemplo: Frances Wood, “Tourneur – A Weaver of Dreams (A Half Hour Spent in The Workshop of a Maker of Movie Magic)”, *Picture Play*, junio 1918, pp. 211-216; Dorothy Nutting, “Monsieur Tourneur – Otherwise accurately called ‘the poet of the screen’”, *Photoplay*, julio 1918, pp. 55-57. Ambas reimpresas en: Richard Koszarski, 2004, 242-246.

³¹⁰ Las relaciones del director con el *star system* siempre fueron contradictorias, pues si bien a nivel teórico desde el comienzo de su carrera en Norteamérica Tourneur se manifestó en contra del fenómeno estelar, y su película *A Gilr’s Folly* (1917), ya comentada, da prueba de ello, paradójicamente dirigió a las estrellas más importantes del momento: Clara Kimball Young, dos vehículos para Mary Pickford, tres con Olga Petrova, nada menos que cuatro con Elsie Ferguson y también dirigió a Marguerite Clark, precisamente en *Prunella*. No obstante, es innegable que su rechazo del *star system* se intensificó a partir de 1918, después de sus películas artísticas, *The Blue Bird* y *Prunella*, y más aún tras la consecución de su independencia como productor.

Aunque Tourneur lanzó la mayor parte de sus diatribas contra el sistema desde Hollywood, creemos oportuno aportar aquí su agresivo manifiesto publicado por *Shadowland* en mayo de 1920, ya que el texto refleja de forma casi transparente los profundos sentimientos de frustración del director ante la mala acogida comercial de *The Blue Bird* y *Prunella*. Y lo que más llama la atención es que habían pasado nada menos que dos años desde la realización y exhibición comercial de ambos films.

El solo título de esta proclama, “Bucking the System... or Bucking Under: Meeting the Public Demands”, indicaba ya el conformismo declarado al que había optado por someterse. Y, del mismo modo, comenzaba con una afirmación de completa desilusión cuando decía: “... en el cine la mente que intenta ser excéntrica y desdeña el camino marcado normalmente dirige la cabeza en la que está contenida hacia el desastre”.³¹¹

Explicaba que su experiencia le había demostrado que hacer películas era sólo un negocio comercial, como hacer jabón, y para tener éxito, lamentablemente, el director tenía que realizar un producto que vendiese. Su propio dilema como realizador cinematográfico era expresado en términos drásticos: “Tenemos la elección entre hacer películas malas, tontas, infantiles e inútiles, que den mucho dinero y hacer a todo el mundo rico, o buenas historias, que están prácticamente perdidas. Nadie quiere verlas. Los compradores directos no las comprarán; si lo hicieran, los exhibidores no las mostrarían”.³¹² Más hacia delante revelaba por fin el trasfondo de su malestar:

“Recuerdo la alegría que tuve cuando leí lo que los críticos tuvieron que decir sobre mi *The Blue Bird*. ¿Sabe, entre los cientos de exhibidores de Nueva York, cuántos la mostraron? Hasta donde yo sé el Sr. Rothapfel y unos pocos compañeros del distrito norte. (...) *Prunella* fue una de mis producciones de las que los críticos hablaron de logro artístico. (...) pero los encargados de las salas más pequeñas la consideraron 'demasiado intelectual' para sus clientes”.³¹³

³¹¹ “... the mind that tries to be eccentric and scorn the beaten road in pictures usually leads the head in which it is contained to disaster” (Maurice Tourneur, “Bucking the System... or Bucking Under: Meeting the Public Demands”, *Shadowland*, mayo 1920, reimpresso en: Richard Koszarski [comp.], 1976, 76).

³¹² “We have the choice between making bad, silly, childish and useless pictures, which make a lot of money, and make everybody rich, or nice stories, which are practically lost. Nobody wants to see them. The State right buyers wouldn't buy them; if they did, the exhibitors wouldn't show them.” (*ibid.*).

³¹³ “I remember how delighted I was when I read what the reviewers had to say about my *The Blue Bird*. Do you know, amongst the hundreds of exhibitors in New York, how many showed it? To my knowledge Mr. Rothapfel and a few fellows uptown.” (...) *Prunella* was one of my productions that the reviewers

Con relación a esto último, sorprende enormemente la abundante publicidad que suministró Famous Players-Lasky Co. a las publicaciones del ramo en los meses previos al estreno de *The Blue Bird* insistiendo en que el film no era un producto intelectual e iba a ser comprendido por todos. Y así, *Moving Picture World*, en su edición de 5 de enero de 1918, en una reseña titulada “‘The Blue Bird’ a Photographic Marvel”, aseguraba:

“Ha correspondido a Artcraft visualizar estas visiones poéticas, y bajo la dirección del gran artista francés y productor, Maurice Tourneur, la épica alegórica y simbólica es presentada por medio de imágenes a la civilización en un lenguaje comprensible por todos y descrito de forma tan clara que un niño puede entenderlo”.³¹⁴

Y una semana más tarde la misma publicación volvía a insistir: “Con mucha frecuencia los temas alegóricos no son fácilmente comprensibles por el público medio, y el Director Tourneur determinó establecer un precedente al hacer ‘The Blue Bird’ absolutamente clara para un niño”.³¹⁵

Pero es evidente que ni estos artículos ni muchos otros de la misma índole³¹⁶ consiguieron influir en la decisión de los espectadores de no acudir a las salas, así como tampoco en la de los exhibidores que, como declaraba Tourneur, consideraron ambas producciones como “demasiado intelectuales” para su público.

Adviértase otro importante factor con relación a estos films y su estrepitoso fracaso comercial. Y es que *The Blue Bird* y *Prunella* fueron realizadas por Tourneur de

spoke of as an artistic achievement. (...) but the managers of the smaller houses throughout the country considered it 'too high brow' for their patrons.” (*ibid.*, 76, 79).

³¹⁴ “It has remained for Artcraft to visualize these poetical visions, and under the direction of the great French artist and producer, Maurice Tourneur, the allegorical and symbolical epic is presented pictorially to civilization in a language understandable by all and depicted so clearly that a child can understand it.” (“‘The Blue Bird’ a Photographic Marvel”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 1, 5 de enero de 1918, p. 96).

³¹⁵ “Very often allegorical subjects are not easily understandable by the average audience, and Director Tourneur determined to establish a precedent by making ‘The Blue Bird’ absolutely clear to a child.” (“An Eight-Year-Old-Star of a Big Picture”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 2, 12 de enero de 1918, p. 214).

³¹⁶ Véase también, por ejemplo: “Profound Subject Most Interesting Film”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 3, 19 de enero de 1918, p. 394.

forma tan inmediata y consecutiva que cuando el director finalizó la segunda todavía no se había producido siquiera el estreno de la primera. Por lo tanto, convendría preguntarse si Tourneur habría realizado *Prunella* de haber conocido la reacción del público a *The Blue Bird*, o si la habría producido Famous Players-Lasky Co., o si, caso de llevarla a cabo la compañía –por causa de Marguerite Clark–, se la habría entregado a Tourneur.

Al respecto de la participación de Clarence Brown en estas producciones, como ya adelantamos *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) sí señala su colaboración en *The Blue Bird* pero lo hace de forma incompleta, ya que le atribuye únicamente el montaje del film, cuando en realidad él desempeñó sus funciones habituales de ayudante de dirección, director de la segunda unidad y montador.³¹⁷ Mientras que AFI nada dice de su intervención en *Prunella*.

Cierto que Brown llegó a participar en este último film, pero se ignora todo lo relativo a su intervención en él. Tan solo conocemos por sus manifestaciones que se incorporó al ejército norteamericano cuando Tourneur ya había comenzado el rodaje. Ahora bien, Brown no dijo exactamente cuándo se fue, cuánto tiempo llegó a trabajar en él o si su contribución fue considerable. Estas declaraciones de Brown sobre *Prunella*, nunca publicadas, se localizan en la entrevista original que le formuló Kevin Brownlow en París en septiembre de 1965 y, como ya indicamos, poseen una gran importancia referencial para constituir su filmografía, pues sólo a través de ellas es posible conocer en qué películas de Tourneur participó y en cuáles no por haberse ausentado.

Referente a ellas, las cuales adjuntamos a continuación, adviértase que Brown no cayó inmediatamente en la cuenta de cuál había sido su última película con Tourneur antes de partir a la I Guerra Mundial, sino que lo fue recordando poco a poco. Y nótese también que la mención de *Prunella* como su último film fue absolutamente fortuita, pues él estaba hablando en realidad de la muerte del cámara John van den Broek e intentaba recordar el título de la película en que había ocurrido la tragedia –la muerte de

³¹⁷ Tal y como sucede con *The Pride of the Clan* (1917) y *The Poor Little Rich Girl* (1917), *The Blue Bird* no consta en la filmografía de Clarence Brown del AFI, sino que su intervención como montador aparece señalada de forma aislada en una nota de la ficha técnica del film, donde se indica que la información procede de fuentes bibliográficas actuales (véase en AFI *The Blue Bird* [1918]).

van den Broek se produjo durante la filmación de *Woman*, mientras Brown se encontraba en el ejército.³¹⁸

“Sucedió en una película para Mary Pickford llamada PRIDE OF THE CLAN, ellos estaban en lo alto en Old Orchard, Maine, no.. espera un minuto.. ésa no fue. Nosotros hicimos PRIDE OF THE CLAN antes de que yo me marchara. No, ni POOR LITTLE RICH GIRL –ya habíamos hecho ésa– yo dirigí muchos de los exteriores en ésa, con MARY (PICKFORD). ¿WOMAN? Podría haber sido una de las secuencias de WOMAN... Arriba en Old Orchard... Porque yo monté PRIDE OF THE CLAN. Él [Tourneur] estaba haciendo una película alegórica –PRUNELLA– él estaba haciendo ésa cuando le dejé, no la había finalizado, [con] Marguerite CLARK. No podría haber sido PRIDE OF THE CLAN porque yo la monté. Yo monté THE BLUE BIRD. Estuve fuera aproximadamente un año –año y medio– (...)”³¹⁹

Aunque Brown dijo que permaneció alejado del cine un año –o año y medio– sin duda calculó por lo alto, porque según *Moving Picture World* en su edición de 19 de enero de 1918 *Prunella* entró en producción a mediados de ese mes³²⁰ y en esta misma entrevista con Kevin Brownlow él recordaba haber regresado a California la víspera de Navidad de 1918.³²¹ Además, su certificado militar de la I Guerra Mundial indica como

³¹⁸ Más información sobre este tema en el capítulo siguiente, «II. Hollywood (1919-1923)», pp. 373-374.

³¹⁹ “It happened on a picture for Mary Pickford called PRIDE OF THE CLAN, they were up at Old Orchard, Maine, no.. wait a minute.. it wasn’t. We made PRIDE OF THE CLAN before I left. No, not POOR LITTLE RICH GIRL –we’d made that– I directed quite a lot of the exteriors on that, with MARY (PICKFORD). WOMAN? Could have been one of the sequences in WOMAN... Up in Old Orchard... Because I cut PRIDE OF THE CLAN. He was making an allegorical picture –PRUNELLA– he was making that when I left him, he hadn’t finished it, Marguerite CLARK. Couldn’t have been PRIDE OF THE CLAN because I cut it. I cut BLUEBIRD. I was gone about a year –year and a half– (...)” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 4).

³²⁰ “Miss Clark to Star in 'Prunella'”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 3, 19 de enero de 1918, p. 396.

³²¹ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 4; Véanse estas declaraciones de Clarence Brown en el capítulo siguiente, «II. Hollywood (1919-1923)», p. 381.

fecha real de su desmovilización el 10 de diciembre de 1918.³²² Por lo tanto, Brown estuvo alejado del cine no llegó a un año –en torno a once meses.

De lo que no hay duda es de que no montó *Prunella*, puesto que se ausentó cuando ya había comenzado la filmación. De hecho, sus declaraciones a Kevin Brownlow sobre su marcha a la I Guerra Mundial en medio del rodaje coinciden plenamente con las de Charles J. van Enger, quien en 1973 manifestó a Richard Koszarski que fue la marcha de Brown lo que le hizo asumir nuevas responsabilidades y entre ellas el montaje de *Prunella*:

“Y entonces Brown se fue y en adición a todos mis otros cometidos me convertí en montador. Mira, yo era ayudante de cámara, segundo cámara, colocaba los reflectores, actuaba en películas y después me convertí en montador. Yo corté una película con Marguerite Clark llamada PRUNELLA [FP-L, 1918]”.³²³

Así pues, en un momento indeterminado que tuvo lugar a partir de mediados de enero de 1918, Brown abandonó la producción de películas en Fort Lee y se unió al Servicio Aéreo del Ejército de los Estados Unidos de América. Trasladado a Scott Field, Belleville, Illinois, allí comenzó su instrucción de vuelo. El 3 de julio fue promocionado a la categoría de Segundo Teniente y ejerció en la misma base como instructor de vuelo para pilotos que iban a ser destinados a Europa. No llegó a participar en combate y estuvo en Scott Field hasta el fin de la guerra.

Cuando Brown se alistó en el Ejército del Aire, a la edad de 27 años, inscribió su ocupación como “Director de cine”.³²⁴ Ello pese a que todavía no había realizado su debut oficial, pero sin duda porque pensaba que ése era el verdadero trabajo que había estado realizando para Tourneur desde hacía tiempo.³²⁵ Con posterioridad, a su vuelta

³²² Ver en «Anexo I: Documentos Clarence Brown», duplicado del 6 de mayo de 1937 de este certificado (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition. Serie V: Oversized Materials, carpeta 1).

³²³ “And then Brown left and in addition to all my other duties I became a cutter. You see I was the assistant cameraman, second cameraman, I ran the spotlights, I acted in pictures, and then I became a cutter. I cut a picture with Marguerite Clark called PRUNELLA [FP-L, 1918].” (Richard Koszarski, 1989, 277).

³²⁴ Jack Neely, *op. cit.*, 19.

³²⁵ Como indicábamos en la nota al pie anterior, esta información la proporciona Jack Neely en su artículo sobre Brown. Le otorgamos crédito no sólo por la exhaustiva documentación de su monográfico, con la consulta de numerosos materiales originales de The Clarence Brown Collection, sino porque existen

de la contienda bélica, continuó filmando por su cuenta más y más partes de las películas de Tourneur, hasta el punto de que éste acabó otorgándole créditos como co-director.

manifestaciones específicas de Brown donde dijo que nunca se consideró un simple ayudante, ni siquiera durante su periodo inicial de Fort Lee; él se consideraba co-director (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 33; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en el capítulo siguiente, «II. Hollywood (1919-1923)», p. 412).

Capítulo II

HOLLYWOOD (1919-1923)

El 11 de noviembre de 1918 se produjo la firma del armisticio que puso fin a la I Guerra Mundial.

El certificado militar de Clarence Brown comunica que el 4 diciembre recibió notificación escrita de su baja en el ejército, orden que se hizo efectiva el 10 de diciembre de 1918.¹

De acuerdo con sus propias declaraciones, al abandonar el ejército primero se dirigió a Fort Lee, con la intención de recuperar su antiguo trabajo junto a Maurice Tourneur, pero al llegar descubrió que éste se había trasladado a Hollywood.² Partió entonces hacia California y llegó allí el día de Nochebuena de 1918.³

Éste era tan solo uno de los muchos cambios que se habían operado en su ausencia. Mientras él estuvo fuera Tourneur había realizado cuatro películas (en orden de producción): *A Doll's House* (1918), *Sporting Life* (1918), *Woman* (1918) y *My Lady's Garter* (1920 [prod. 1918]), todas ellas filmadas todavía en Fort Lee, en el Paragon Studio.⁴

Y para lograr una libertad artística mayor, con el apoyo financiero de Jules Brulatour había fundado su propia compañía, Maurice Tourneur Productions, Inc., hecho que tuvo lugar en abril de 1918, siendo *Sporting Life* el título que inauguró su nueva empresa.⁵

¹ Ver en «Anexo I: Documentos Clarence Brown», duplicado del 6 de mayo de 1937 de este certificado (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition. Serie V: Oversized Materials, carpeta 1).

² Tay Garnett, 1996, 13.

³ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 4; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en p. 381.

⁴ De las cuatro, la única que ha sobrevivido es *Woman*, una copia de la cual en 16 mm. se conserva en Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York.

⁵ “Tourneur to Produce Independently”, *Moving Picture World*, 13 de abril de 1918, p. 224; “Tourneur’s Does 27 Productions In 46 Months – Director Now Working Independently on ‘Sporting Life’”, *Exhibitor’s Trade Review*, 27 de abril de 1918.

Sin embargo, el acontecimiento más trascendental ocurrido mientras él estaba en el ejército fue la muerte del que durante tanto tiempo había sido el cámara de Tourneur, John van den Broek, que se ahogó el 29 de junio de 1918 en Bar Harbor, Maine, durante la filmación de *Woman*.

Alejado del resto, van den Broek estaba subido a un promontorio en una posición inestable filmando cómo grandes olas rompían contra las rocas, hasta que un fuerte golpe de agua lo empujó, sus botas se inundaron y fue arrastrado hacia el fondo. Nadie pudo hacer nada. Su cuerpo nunca fue hallado. Van den Broek tenía 23 años y el incidente causó una gran conmoción entre todos los miembros del equipo.⁶

Un mes más tarde, el 20 de julio de 1918, *Exhibitor's Trade Review* publicaba la noticia y recogía el testimonio de Maurice Tourneur:

“Van den Broek es responsable de toda la espléndida fotografía de 'Barbary Sheep', 'The Blue Bird', 'Prunella' y todas mis otras bellas películas. Era más que un cámara. Era un artista encantador, sensible, delicado –poco más que un muchacho. Y muy pronto tenía planeado convertirle en director. ¡Qué orgulloso habría estado! Todo el mundo le quería. Siendo un artista antes que nada, no consideró su propia seguridad cuando vio la oportunidad de tomar un bello efecto del mar. Le llamamos para que desistiera, pero él se mantuvo ahí. Dio su vida por su arte”.⁷

Tourneur estuvo toda la vida visiblemente afectado por la tragedia y todavía en la lejana fecha de 1954, según Jean Mitry, durante el transcurso de una entrevista para la Cinémathèque Française de París sus ojos se llenaron de lágrimas al recordarlo.⁸

⁶ Ver también sobre la muerte de van den Broek en Anexo IV: Correspondencia. A Richard Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244; Y también la entrevista de Richard Koszarski a van Enger de 29 de julio de 1973: Richard Koszarski, 1989, 277-278.

⁷ “Van den Broek is responsible for all the splendid photography in 'Barbary Sheep,' 'The Blue Bird,' 'Prunella' and all my other beautiful pictures. He was more than a cameraman. He was a lovely, sensitive, delicate artist –little more than a boy. And very soon I planned to make him a director. How proud he would have been! Everybody loved him. Being an artist first of all, he didn't consider his own safety when he saw the opportunity of taking a beautiful sea effect. We called to him to desist, but he kept on. He gave his life for his art.” (“Tragic Death of J. Van Den Broek – Cameraman for Maurice Tourneur Swept Off Rock in Angry Sea at Bar Harbor, Me.– Body not Recovered”, *Exhibitor's Trade Review*, 20 de julio de 1918).

⁸ Jean Mitry, *op. cit.*, 282.

Brown, por su parte, y aunque no estuvo presente, evocó lo sucedido de forma idéntica en numerosas ocasiones. En 1939, en el primero de sus tres autobiográficos publicados por *Picturegoer*, dijo:

“Puedo ver a John Vanderbrook [*sic*] nuestro jefe de cámara, en mi mente hoy. Si hubiera vivido, habría llegado a ser un gran director. Me dijo adiós en 1917, cuando salí para unirme al servicio de aviación. 'Nunca volveré a verte otra vez', me dijo. Pensaba que yo no regresaría. Pero su comentario fue profético, simplemente exacto. Fue barrido de una roca en Old Orchard Lane [*sic*] mientras filmaba una escena, y se ahogó”.⁹

Aparte de la marcha temporal de Brown, la muerte de John van den Broek supuso la primera merma importante en el equipo de Tourneur, quien lo sustituyó por René Guissart, un francés que ya había intervenido en algunas de sus producciones y se convirtió a partir de ese momento en su director de fotografía principal desde *My Lady's Garter* (1920 [prod. 1918]) y en adelante.¹⁰

Otra desaparición fue la del cámara Lucien Andriot, colaborador ocasional del equipo desde 1915.¹¹ En ausencia de Brown su propio puesto como ayudante de dirección y montador fue desempeñado por su cámara Charles J. van Enger.

⁹ “I can see John Vanderbrook [*sic*], our chief cameraman, in my mind today. Had he lived, he would have become a great director. He said goodbye to me in 1917, when I left to join the aviation service. 'I'll never see you again,' he told me. He thought I wasn't coming back. But his remark was prophetic, just the same. He was washed off a rock at Old Orchard Lane [*sic*] while filming a scene, and drowned.” (Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7); Una descripción casi exacta fue referida por Brown a Kevin Brownlow en dos ocasiones, en las entrevistas de septiembre de 1965 en París y de 1969, junto a Donald Knox, en Hollywood (Véase: Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 3-4. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 141; Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, pp. 27-28).

¹⁰ René Guissart había realizado junto a John van den Broek la fotografía de *Sporting Life y Woman*. Ver también en Anexo IV: Correspondencia. A Richard Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244.

¹¹ Lucien Andriot había sido el cámara, junto con Sol Polito, de *A Butterfly on the Wheel* (1915), de Tourneur. Con John van den Broek y Arthur Lyle Todd realizó la fotografía de *The Whip* (1917). Y

Pero esto no era nada en comparación con lo que le esperaba a Tourneur al llegar a Hollywood. Desde entonces, el cineasta tuvo que enfrentarse una y otra vez a la desintegración de su equipo técnico, viéndose continuamente en la necesidad de reestructurarlo, algo que tendremos oportunidad de comprobar a lo largo de este capítulo.

Antes de proceder al estudio de las películas que conforman este segundo periodo de Clarence Brown en Hollywood, creemos conveniente aclarar cuestiones relativas a la cronología de dos de los títulos que Tourneur realizó mientras Brown estaba enrolado en las Fuerzas Aéreas: *A Doll's House* (1918) y *My Lady's Garter* (1920 [prod. 1918]).

Mientras que no hay dudas acerca de que Brown estaba en el ejército durante el rodaje de *Sporting Life* (1918) y *Woman* (1918),¹² por el contrario *A Doll's House* (1918) y *My Lady's Garter* (1920 [prod. 1918]) son películas que con frecuencia, por no decir siempre, aparecen emplazadas en un orden de realización incorrecto en las filmografías de Tourneur. Y esto, sin duda, puede dar lugar a confusión acerca de la intervención de Clarence Brown en ellas. Así pues, seguidamente demostraremos que los cuatro títulos fueron realizados por Tourneur en Fort Lee —a continuación de *Prunella* (1918) y en el orden señalado al inicio del capítulo—,¹³ por lo que Brown no participó en ellos, pues marchó a la I Guerra Mundial cuando Tourneur ya había comenzado *Prunella* y al regresar se unió a él ya en Hollywood.

Con respecto a *A Doll's House* (1918), cuarta y última película de Tourneur con Elsie Ferguson y a día de hoy perdida,¹⁴ la confusión surge porque todos los autores que han realizado escritos sobre Tourneur consideran erróneamente que el director realizó

posteriormente Andriot y van den Broek llevaron a cabo la fotografía de las dos películas de Tourneur con Mary Pickford, *The Pride of the Clan* (1917) y *The Poor Little Rich Girl* (1917).

¹² En el caso de *Sporting Life* porque su cronología es de sobra conocida, debido a que ésta fue la primera película que produjo Tourneur de forma independiente; y en el caso de *Woman* porque durante su filmación tuvo lugar la muerte de John van den Broek y Brown no estuvo presente.

¹³ Ver p. 372.

¹⁴ Las tres primeras películas de Tourneur y Elsie Ferguson fueron: *Barbary Sheep* (1917), *The Rise of Jennie Cushing* (1917) y *The Rose of the World* (1918 [prod. 1917]), todas ellas filmadas a lo largo de 1917 y en la actualidad desaparecidas.

sus cuatro películas con Elsie Ferguson en inmediata sucesión y sitúan *A Doll's House* justo a continuación de la tercera, esto es, tras *The Rose of the World* (1918 [prod. 1917]).¹⁵ Cuando, en realidad, después de *The Rose of the World* Tourneur realizó *The Blue Bird* (1918 [prod. 1917-18]) y *Prunella* (1918) y posteriormente, y separada de las otras tres, *A Doll's House*.

Que *A Doll's House* fue realizada por Tourneur inmediatamente después de *Prunella* es algo que queda completamente claro tras una simple ojeada a las publicaciones cinematográficas especializadas de la época.

Como vimos, el rodaje de *Prunella* se inició a mediados de enero de 1918¹⁶ y se prolongó hasta principios de marzo¹⁷ y *Moving Picture World* en “A Doll's House' for Miss Ferguson”, publicado el 16 de marzo de 1918, anunciaba que la filmación de *A Doll's House* ya había comenzado en los estudios de Famous Players-Lasky Co. de Fort Lee, esto es, en el Paragon Studio.¹⁸

“Miss Frederick in 'Fedora' – What Other Famous Players Stars Are Doing in East”, aparecido en la misma revista con fecha de 23 de marzo de 1918, seguía de cerca el rodaje y dedicaba unas líneas a Tula Belle, la actriz infantil protagonista de *The Blue Bird*, que también participaba en la producción.¹⁹

Y el 30 de marzo de 1918, una fecha en que *The Blue Bird* estaba a punto de ser estrenada,²⁰ *Moving Picture World* en “Manufactures' Advance Notes – Notes of Paramount Players” decía así: “Elsie Ferguson y Maurice Tourneur, su director, acompañados por los actores del reparto de 'A Doll's House', han salido para Maine, donde se tomarán las escenas de exteriores de la famosa historia de Ibsen”.²¹

¹⁵ Todos los textos consultados sobre Tourneur incurren en este error. Véase: George Geltzer, *op. cit.*, 197, 212; Jean Mitry, *op. cit.*, 278, 308; Richard Koszarski, 1973, 31; Harry Waldman, *op. cit.*, 70-73.

¹⁶ “Miss Clark to Star in 'Prunella'”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 3, 19 de enero de 1918, p. 396.

¹⁷ “Paramount List Nine Strong Productions for March”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 9, 2 de marzo de 1918, p. 1248.

¹⁸ “A Doll's House' for Miss Ferguson”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 11, 16 de marzo de 1918, p. 1535.

¹⁹ “Miss Frederick in 'Fedora' – What Other Famous Players Stars Are Doing in East”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 12, 23 de marzo de 1918, p. 1689.

²⁰ *The Blue Bird* se estrenó el 31 de marzo de 1918 en el Rivoli Theatre de Nueva York.

²¹ “Elsie Ferguson and Maurice Tourneur, her director, accompanied by the players in the cast of 'A Doll's House,' have left for Maine, where exterior scenes in the famous Ibsen story will be taken.”

Pero además de todas estas notas de prensa existen declaraciones de Maurice Tourneur donde habla constantemente de *The Blue Bird* y *Prunella* como sus últimas producciones y se refiere a *A Doll's House* como la película "... en que estoy trabajando esta mañana".²²

Con relación a *My Lady's Garter* (1920 [prod. 1918]), este film ostenta fecha de 1920, puesto que fue estrenado el 28 de marzo de ese año, e incongruentemente aparece en la mayoría de filmografías de Tourneur con fecha de 1919.²³ Todos los autores consultados se documentan en esta cuestión del artículo pionero de George Geltzer sobre el cineasta publicado en *Films in Review*, quien lo sitúa correctamente en Fort Lee, aunque sin indicar fechas de realización concretas, y señala: "... *My Lady's Garter* que fue tan pobre que no fue estrenada hasta 1920".²⁴

Pero, desde luego, ésta no fue la causa que provocó que el film tardase en realidad casi dos años en llegar a las salas, sino que como registra *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI): "La epidemia de gripe retrasó el estreno de esta película".²⁵ AFI se refiere a La Gripe de 1918 –también llamada Gran Pandemia de 1918 o Gripe Española–, una de las epidemias más letales de la historia de la humanidad, más que la peste negra, que se cobró entre 50 y 100 millones de víctimas en todo el mundo y obligó a cerrar muchísimos teatros y espacios públicos de los Estados Unidos, donde se había originado.²⁶

("Manufactures' Advance Notes – Notes of Paramount Players", *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 13, 30 de marzo de 1918, p. 1842).

²² El texto completo dice: "Take, for example, *The [sic] Doll's House*, on which I am working this morning." (Frances Wood, "Tourneur – A Weaver of Dreams (A Half Hour Spent in The Workshop of a Maker of Movie Magic)", *Picture Play*, junio 1918, pp. 211-216, reimpreso en: Richard Koszarski, 2004, 243).

²³ Nuevamente, cometen este error los siguientes autores: Jean Mitry, *op. cit.*, 283, 309; Richard Koszarski, 1973, 31; Harry Waldman, *op. cit.*, 80-81.

²⁴ "... *My Lady's Garter* that was so poor it wasn't released until 1920" (George Geltzer, *op. cit.*, 199).

²⁵ "The influenza epidemic delayed the release of this picture" (véase en AFI *My Lady's Garter* [1920]).

²⁶ Aunque la pandemia se originó en Estados Unidos, su rápida y amplia propagación tuvo mucho que ver con la I Guerra Mundial, extendiéndose primeramente a Francia, donde Estados Unidos enviaba tropas, y de ahí a toda Europa. Después regresó a los Estados Unidos con más fuerza todavía. Hay un artículo de Richard Koszarski que trata precisamente sobre la epidemia y sus repercusiones en el cine, véase: Richard Koszarski, "Flu season: *Moving Picture World* reports on pandemic influenza, 1918-19", *Film History*, Vol. XVII n° 4, 2005, pp. 466-485.

No obstante, y aunque AFI señala que su estreno se demoró por causa de la pandemia, no indica cuánto tiempo permaneció la película archivada y a la espera de ser estrenada, ni tampoco cuándo fue filmada.

Y, de nuevo, son los documentos contemporáneos a la realización de los films los que confirman que *My Lady's Garter* fue filmada a finales de 1918 y en Fort Lee, justo después de *Woman*. De hecho, fue la última película que rodó Tourneur en el Este antes de trasladarse a California.

El *New York Dramatic Mirror* en su edición del 9 de noviembre de 1918 publicaba dos artículos sobre Tourneur referidos a este tema.

El primero de ellos, sobre estreno de *Woman* en el Rivoli Theatre de Nueva York, "Tourneur's 'Woman' at Rivoli a Departure from the Usual", decía: "Al finalizar 'My Lady's Garter', el Sr. Tourneur cerrará sus estudios de Fort Lee y se llevará a su compañía a California durante los meses de invierno".²⁷

El segundo, "Tourneur to Produce Films in California", ampliaba un tanto la información e incluía declaraciones del director manifestando su intención de desplazarse a California sólo durante los meses fríos:

"Maurice Tourneur va a irse a California durante el invierno y hará sus siguientes tres o cuatro producciones en la Costa. El Sr. Tourneur saldrá con su equipo inmediatamente después de finalizar 'My Lady's Garter', la adaptación de la última novela de detectives de Jacques Futrelle ahora en curso de filmación. Será la primera visita del popular director a la Costa. El Sr. Tourneur ha estado produciendo en América durante cuatro años, con todas sus actividades confinadas en el Este. 'Quiero trabajar en temas más importantes de forma más importante y creo que California ofrece la oportunidad adecuada', dice el Sr. Tourneur. 'Un director está limitado en el Este, especialmente durante los meses de invierno, mientras que las condiciones atmosféricas están en su mejor momento en la Costa'.²⁸

²⁷ "Upon the completion of 'My Lady's Garter' Mr. Tourneur will close his Fort Lee studios and take his company to California for the winter months." ("Tourneur's 'Woman' at Rivoli a Departure from the Usual", *New York Dramatic Mirror*, Vol. LXXIX n° 2081, 9 de noviembre de 1918, p. 700).

²⁸ "Maurice Tourneur is going to California for the winter and will make his next three or four productions on the Coast. Mr. Tourneur will leave with his staff immediately after completing 'My Lady's Garter,' the adaptation of the late Jacques Futrelle's detective romance now in course of filming. It will be the well known director's first visit to the Coast. Mr. Tourneur has been producing in America for four years, all of his activities having been confined to the East. 'I want to work on bigger subjects in a bigger way and I believe that California offers the right opportunity,' says Mr. Tourneur. 'A director is limited in

Una información que apareció en muchas otras publicaciones y donde se mencionaba que *My Lady's Garter* todavía estaba filmándose a principios y mediados de noviembre de 1918.²⁹ Por otro lado, nótese que aunque la intención original de Tourneur, conforme a sus propias manifestaciones, era que su movimiento a la Costa Oeste fuese temporal, como es sabido su traslado fue definitivo.

Queda así clara la cronología y ubicación geográfica de estos cuatro films –*A Doll's House* (1918), *Sporting Life* (1918), *Woman* (1918) y *My Lady's Garter* (1920 [prod. 1918])– como llevados a cabo por Tourneur a continuación de *Prunella* y todavía en Fort Lee, siendo incuestionable, por lo tanto, que Clarence Brown no trabajó en ellos.

Los films que integran esta segunda fase de la trayectoria de Clarence Brown en Hollywood antes de conseguir su primer contrato importante con un estudio cinematográfico –Universal Pictures– se subdividen a su vez en tres etapas claramente diferenciadas.

Un primer periodo supone una continuidad de su aprendizaje con Tourneur e incluye a su vez su debut en la dirección. Todos los largometrajes indicados aquí fueron producidos y dirigidos por Tourneur, salvo en las excepciones que señalamos (por orden de realización): *The White Heather* (1919), *The Broken Butterfly* (1919), *The Life Line* (1919), *The County Fair* (1920 [prod. 1919]) –éste fue dirigido por Tourneur, Edmund Mortimer y Clarence Brown, aunque ninguno aparece acreditado–, *Victory* (1919), *Treasure Island* (1919), *While Paris Sleeps* (1923 [prod. 1920]), *The Great Redeemer* (1920) –éste fue dirigido enteramente por Brown, aunque bajo la supervisión de Tourneur–, *The White Circle* (1920), *Deep Waters* (1920), *The Bait* (1921 [prod. 1920]) –éste fue dirigido por Tourneur, Jack Gilbert y Clarence Brown, aunque la dirección se atribuyó únicamente al primero.

Un segundo periodo aparece integrado por las dos películas en que Tourneur decidió otorgarle al fin créditos a Brown en la dirección y que se estrenaron como co-

the East, particularly during the winter months, while atmospheric conditions are at their best on the Coast.” (“Tourneur to Produce Films in California”, *New York Dramatic Mirror*, Vol. LXXIX n° 2081, 9 de noviembre de 1918, p. 701).

²⁹ “On the Trail of the Motion Picture – Shadows on the Screen”, *New York Tribune*, 17 de noviembre de 1918, p. IV5.

dirigidas por ambos: *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921). Aquí debería situarse también *Lorna Doone* (1922 [prod. 1921-22]), de Tourneur, un film en cuya preproducción Clarence Brown intervino brevemente.

Finalmente, un tercer periodo está compuesto por las dos películas aisladas que Brown realizó de forma independiente justo después de separarse de Tourneur y antes de ingresar en Universal: *The Light in the Dark* (1922 [prod. 1921-22]) y *Don't Marry for Money* (1922).

Como indicamos en el capítulo anterior, *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) no reconoce la intervención de Brown en ningún film del primer periodo. Omite por completo esta segunda fase de aprendizaje y le sitúa ya directamente en Hollywood realizando su debut en *The Great Redeemer* (1920), primera película donde le registra. Del anterior periodo establecido en Fort Lee ignoraba 6 largometrajes y en esta ocasión 10, lo que resulta en un total de 16 títulos de su filmografía que AFI excluye por completo.

Esta primera etapa en Hollywood todavía como ayudante, director de la segunda unidad y montador de Tourneur se trata, por supuesto, de un periodo completamente ignorado y desconocido de su carrera, nunca abordado por la historiografía precedente. Es más, con la notable excepción de Kevin Brownlow, ninguno de los historiadores que entrevistaron a Brown en vida y/o escritores que *a posteriori* realizaron ensayos o artículos sobre su cine lo tuvieron en cuenta.

No obstante, como demostraremos en páginas sucesivas la participación de Clarence Brown en todas estas películas está plenamente confirmada mediante declaraciones suyas (en su mayoría inéditas o de difícil acceso) o de otros miembros del equipo de Tourneur y en ocasiones incluso por fotografías tomadas durante los rodajes donde él aparece trabajado en los *sets*.

Pasamos, pues, a la documentación histórica de los largometrajes y a su comentario crítico cuando se han conservado y hemos tenido la oportunidad de acceder a ellos.

II.1. Segunda época de aprendizaje y debut en la dirección (1919-1920).

The White Heather (1919) fue la primera película de Tourneur en California. La participación de Clarence Brown la cinta está absolutamente contrastada, en esta ocasión tanto por fotografías de producción (*ver il. n. 1 en p. sig.*) como por sus propias manifestaciones a Kevin Brownlow. En su entrevista inédita de septiembre de 1965 en París, nuevamente en otro fragmento excluido de *The Parade's Gone By...*, al respecto de su llegada a Hollywood le dijo al historiador:

“... y mientras yo estaba en la guerra, él [Tourneur] se trasladó a California y yo tuve de nuevo mi antiguo trabajo al volver –fui a California en uniforme; llegué allí la víspera de Navidad de 1918. Y he estado allí desde entonces. No tenía suficiente dinero para comprarme un traje de civil. Cuando volví hicimos THE WHITE HEATHER, después THE LIFELINE [*sic*], melodramas Drury Lane, SPORTING LIFE, THE WHIP...”³⁰

Efectivamente, después de *The White Heather* muy pronto ambos realizaron *The Life Line* (1919), pero a continuación Brown se equivocó con los otros dos títulos.

En primer lugar, *The Whip* (1917), como vimos, es una producción anterior, de 1916, que fue filmada en Fort Lee. La mención de *Sporting Life* (1918), sin embargo, supone una incongruencia total, puesto que como acabamos de desarrollar él estaba en el ejército cuando Tourneur dirigió esta película. De hecho, Kevin Brownlow está convencido de que Brown la confundió con el *remake* que de su propio film realizó Tourneur en 1925 para Universal, y conforme a ello nos escribió: “Brown podría haber recordado la equivocada SPORTING LIFE. Tourneur estaba en Universal haciendo la segunda [versión] a la vez que CB [Clarence Brown] estaba allí, y dado que debió visitar el *set* (probablemente habiendo recomendado a MT [Maurice Tourneur] a Carl Laemmle) podría haber pensado que la versión de 1925 era la más famosa de 1918”³¹.

³⁰ “... and while I was in the war, he moved to California and I had my old job back –I went to Calif in uniform; I arrived there Christmas Eve 1918. And I’ve been there ever since. I didn’t have enough money to buy a suit of civilian clothes. When I went back we made THE WHITE HEATHER, then THE LIFELINE, Drury Lane melodramas, SPORTING LIFE, THE WHIP...” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 4).

³¹ “Brown might have remembered the wrong SPORTING LIFE. Tourneur was at Universal making the second one at the same time as CB was there, and since he must have visited the set (probably having



1. El set de *The White Heather* (1919) durante el rodaje, con Maurice Tourneur en el centro, elevado sobre una mesa, y Clarence Brown, el segundo por la derecha, en la segunda fila y más elevado.

Cuando Brown se unió de nuevo al equipo de Tourneur en 1919 lo hizo asumiendo sus funciones habituales de ayudante de dirección, director de la segunda unidad y montador y fue incrementando paulatinamente cada vez más sus cometidos.

De otro lado, no cabe duda que participó en *The White Heather* desde el principio, pues el rodaje concluyó en torno al 29 de marzo de 1919³² y teniendo en cuenta que Brown llegó a California el 24 de diciembre de 1918 y que en esta época a Tourneur y a Brown les llevaba alrededor de un mes y medio filmar una película³³ con absoluta certeza él estuvo presente en la totalidad de la filmación.

recommended MT to Carl Laemmle) he might have thought that 1925 version was the more famous 1918 one.” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 15/11/2008).

³² “Maurice Tourneur Finished His First California Film”, *Moving Picture World*, 29 de marzo de 1919, p. 1832.

³³ Aunque Brown estimó que tardaban unas cuatro semanas en rodar un largometraje completo, las fechas reales de producción de los films indican mes y medio; Véase en el capítulo anterior, «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1918)», p. 269.

Tanto esta película como las tres siguientes que realizó Maurice Tourneur en Hollywood –*The Broken Butterfly*, *The Life Line* y *The County Fair*– se rodaron en los estudios de Samuel Goldwyn en Culver City (antiguos estudios de Thomas H. Ince), que Jules Brulatour arrendó transitoriamente para Tourneur.³⁴

Y como los últimos films realizados por Tourneur en Fort Lee desde que con *Sporting Life* decidiera establecerse como productor independiente, *The White Heather* fue realizada a través de Maurice Tourneur Productions, Inc., pero para ella el director (probablemente con la ayuda de Brulatour) consiguió una mejor distribución a través de Famous Players-Lasky Co. / Paramount, de modo que fue estrenada como una “A Paramount-Artcraft Special”, emblema con el que después volvería a verse permanentemente asociado.³⁵

Al igual que muchas de las películas de este primer periodo, *The White Heather* no ha sobrevivido. Tal y como comentaba Brown previamente, era un melodrama proveniente del Drury Lane Theatre de Londres, basado en una obra homónima de 1897 de Cecil Raleigh y Henry Hamilton, de los que Tourneur ya había llevado a la pantalla su pieza *The Whip* (1909).

La película poseía escenas bajo el agua que fueron filmadas con el aparato de filmación de los hermanos Williamson y es fácil confundir las fotografías fijas de producción de *The White Heather* con las de otra película posterior de Tourneur que también incluyó imágenes submarinas y del fondo del mar: *Deep Waters* (1920).

Finalmente, *The White Heather* implicó también la aparición del que acabaría convirtiéndose en un miembro importante y permanente del equipo de Tourneur: Jack Gilbert. Aunque éste fue contratado únicamente como actor y no volvería a la compañía hasta un año más tarde, con *While Paris Sleeps* (1923 [prod. 1920]).

The Broken Butterfly (1919) y ***The Life Line*** (1919) son films que constan en todos los catálogos y filmografías de Tourneur como películas perdidas.³⁶ Sin embargo,

³⁴ Estos estudios terminarían siendo los de Metro-Goldwyn-Mayer, desde que en 1923 Loew's, Inc., absorbiera Goldwyn Pictures Corporation.

³⁵ Las películas anteriores de Tourneur producidas por su compañía, *Sporting Life* y *Woman*, fueron estrenadas por State Rights Hiller & Wilk, Inc. (recuérdese que *My Lady's Garter* se estrenó más tarde, en 1920). *Sporting Life* volvió a ser reestrenada a finales de 1918 por Famous Players-Lasky Co. / Paramount como una “A Paramount-Artcraft Special”.

³⁶ Véase: Richard Koszarski, 1973, 31; Harry Waldman, *op. cit.*, 85-87, 89-91.

cuando estábamos a punto de cerrar esta investigación Kevin Brownlow nos informó de que ambas se conservaban.³⁷

The Broken Butterfly en el Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) de París, algo que hemos podido confirmar en la base de datos de Archives françaises du film, perteneciente a CNC. Y *The Life Line* en el Eye Film Instituut Nederland, Amsterdam, Países Bajos, antes llamado Nederlands Filmmuseum (NFM).

Con relación a *The Broken Butterfly*, desconocemos todo lo relativo al estado de conservación de la copia. Mientras que Brownlow nos informó de haber asistido a una proyección de *The Life Line* en el Eye Film Instituut y, asimismo, de que los fragmentos conservados comprendían alrededor de 30' de metraje, con gran número de intertítulos en holandés, fruto de una reconstrucción llevada a cabo por dicha filmoteca.³⁸ Por supuesto, ninguna de estas películas ha sido distribuida jamás comercialmente.

The Life Line supuso una incorporación y una nueva pérdida para la unidad de producción personal de Tourneur. La llegada del ayudante de dirección Edmund Mortimer, de hecho, fue la que provocó la salida del equipo de Ben Carré, el director artístico de Tourneur desde 1914.

Edmund Mortimer había sido ayudante de dirección de Frank Crane y Albert Capellani, realizadores de los Peerless Studios y más tarde del Paragon, y, de acuerdo con Kevin Brownlow, Tourneur lo contrató como segundo ayudante con vistas a sustituir en el futuro a Clarence Brown, de quien sabía pronto le dejaría para iniciar una carrera en solitario. En su biografía inédita e inacabada sobre Maurice Tourneur, Kevin Brownlow escribió:

“Tourneur claramente anticipó la marcha de Brown y estaba entrenando a Mortimer para que ocupara su lugar. Pero Mortimer asumió demasiada responsabilidad, y cambió la decoración de uno de los sets de Carré. Carré se indignó y cuando Tourneur no contestó a sus protestas él anunció que iba a renunciar”.³⁹

³⁷ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 23/08/2011; 31/08/2011.

³⁸ *Ibid.*, 12/12/2011.

³⁹ “Tourneur clearly anticipated the departure of Brown and was training Mortimer to take his place. But Mortimer took too much on himself, and he changed the dressing of one of Carré’s sets. Carré grew indignant and when Tourneur did not reply to his remonstrations he announced that he was quitting.”

Efectivamente, así sucedió. Tourneur no hizo nada por impedir la marcha de Carré y éste inmediatamente fue contratado por Marshall Neilan, que tenía un agente en el estudio. En su autobiografía no publicada Carré recordaría su triste salida del equipo tras cinco años de trabajo y más de treinta películas:

“Tourneur no mencionó mi marcha. Actuó como si nada hubiera pasado. Monté los sets, se los mostré cuando ya estaban listos, y él dijo 'gracias' como siempre. Finalmente, tuve que decirle adiós. Lo dije en inglés. En francés simplemente habría sido difícil para mí decirlo. Tourneur me respondió en francés, llamándome un sucio nombre. Con total sinceridad no podría explicar por qué lo dijo”.⁴⁰

De esta forma tan abrupta terminó la relación de Tourneur con uno de sus más antiguos colaboradores. Y algo muy similar sucedería en años posteriores con Jack Gilbert. Sorprendentemente, no así con Clarence Brown. Pero la despedida cordial entre Tourneur y Brown fue la excepción.

Edmund Mortimer no cumplió las expectativas de Tourneur y abandonó la compañía antes incluso que Brown, al año siguiente, después del rodaje de *While Paris Sleeps* (1923 [prod. 1920]).

A continuación (o simultáneamente a *The Life Line*) el equipo llevó a cabo *The County Fair* (1920 [prod. 1919]), un film que sí ha llegado íntegro hasta nosotros. Una copia en 16 mm. se conserva en la Library of Congress (LOC) y la película fue distribuida comercialmente en formato VHS.

Se basaba en una obra homónima muy célebre de Charles Barnard (1889) que había sido interpretada durante largo tiempo por Neil Burgess en el teatro norteamericano. El film, empero, es una oscura producción que tardó un año en estrenarse y presenta numerosos problemas de autoría.

(Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 68. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido).

⁴⁰ “Tourneur did not mention my departure. He acted as if nothing had happened. I put up the sets he needed, showed them to him when they were ready, and he would say 'thank you' as before. Finally, I had to tell him goodbye. I said it in English. In French it would have been difficult for me to say so simply. Tourneur answered in French, calling me a dirty name. In all sincerity I could not explain why he said it.” (Autobiografía inédita de Ben Carré [c. 1960]. Fragmento reproducido en la referencia antes proporcionada).

La película está atribuida por consenso a Edmund Mortimer. Sin embargo, en 2008 Kevin Brownlow nos sorprendió cuando a propósito de Clarence Brown nos escribió: “Él reivindicó haber dirigido COUNTY FAIR completa que está acreditada a Edmund Mortimer. Le dije que era malísima y él no cambió su relato. Asumió la responsabilidad...”⁴¹

Como apuntábamos, nuestra sorpresa ante la revelación de que Clarence Brown había dirigido *The County Fair* fue enorme, puesto que conocíamos declaraciones de miembros del equipo de Tourneur que mencionaban a Mortimer como único director. En particular una carta de Charles J. van Enger a Richard Koszarski, de 11 de agosto de 1972, donde éste había señalado: “County Fair. Ésta fue hecha enteramente por Mortimer y por mí”.⁴²

Asimismo, George Geltzer en su reputado artículo sobre Tourneur había escrito: “Y mientras dirigía *The Life Line* Tourneur ayudó a su director de *casting*, Edmund Mortimer, a dirigir *The County Fair*”.⁴³

Cuando le mencionamos a Kevin Brownlow ambos documentos, y en especial la afirmación de Charles J. van Enger, el historiador nos contestó:

“Yo tenía a COUNTY FAIR como una película de Ed Mortimer porque Van Enger me dijo eso también. Pero no puedes obviar el comentario de Brown –él admitió que era malísima pero dijo que rodó cada encuadre”.⁴⁴

El testimonio de Clarence Brown aparece corroborado por Frank T. Thompson en su estudio sobre el director norteamericano Charles Barton, quien interpreta un pequeño papel en *The County Fair* (es el jockey que entrena a Cold Molasses). De acuerdo con Thompson, una repentina enfermedad de Maurice Tourneur cuando ya había comenzado el rodaje obligó a su primer ayudante Clarence Brown a tomar las

⁴¹ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 14/10/2008. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁴² Correspondencia. A Richard Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁴³ “And while directing *The Life Line* Tourneur helped his casting director, Edmund Mortimer, direct *The County Fair*.” (George Geltzer, *op. cit.*, 200).

⁴⁴ “I had COUNTY FAIR as an Ed Mortimer picture because Van Enger told me that too. But you can’t get away from Brown’s comment –he admitted it was lousy but said he shot every frame.” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 01/11/2008).

riendas de la dirección y fue él quien completó la película.⁴⁵ Es decir, tal y como sucedería un año más tarde durante la filmación de *The Last of the Mohicans* (1920).

Hemos de decir que Thompson en ningún momento menciona a Mortimer. Sin embargo esta versión que alude a una enfermedad de Tourneur no ha podido ser confirmada por ninguna otra fuente y los títulos de crédito del largometraje como tendremos oportunidad de comprobar plantean otras incógnitas.

Con posterioridad, Brownlow reconsideró su opinión sobre quién podía haber dirigido el film y nos escribió:

“Sospecho que COUNTY FAIR fue rodada por T [Tourneur], CB [Clarence Brown] y Edmund Mortimer –un proyecto que no interesaba a ninguno, por lo que parece. De modo que GREAT REDEEMER sería oficialmente el primer largometraje completamente dirigido por CB [Clarence Brown], quien hasta entonces había filmado partes más largas y más largas de películas...”⁴⁶

Pero lo verdaderamente insólito de todo el asunto y de la creencia tan ampliamente consuada de que Edmund Mortimer dirigió la película es que su nombre no aparece por ninguna parte en las credenciales del film (*ver il. n. 2 y n. 3 en p. sig.*).⁴⁷

Es más, *The County Fair* se estrenó sin ningún profesional acreditado por la dirección y simplemente con la siguiente indicación: “*Supervisión personal de MAURICE TOURNEUR*” (*ver il. n. 2*). Más tarde un largo rótulo expositivo previo al inicio del largometraje señala a Tourneur de forma más directa como el responsable de la película cuando dice: “(...) Maurice Tourneur ha transferido por vez primera a la pantalla los eventos entretenidos y saludables que hicieron querida la famosa obra a nuestros padres y madres” (Maurice Tourneur has transferred for the first time to the screen the wholesome and entertaining events which endeared the famous play to our fathers and mothers).

⁴⁵ Frank T. Thompson, 1985, 189.

⁴⁶ “I suspect COUNTY FAIR was shot by T, CB and Edmund Mortimer –a project which interested none of them, by the look of it. So GREAT REDEEMER would officially be the first feature entirely directed by CB, who until then had shot longer and longer parts of films...” (*ibid.*, 15/11/2008).

⁴⁷ Conviene insistir en que la copia en VHS consultada no procede de ningún preestreno posterior, ya que consta con copyright de 1920 de Guy Crosswell Smith, el original de la cinta.

Las incógnitas que se plantean son, pues, numerosas: ¿De dónde procede entonces la creencia de que Edmund Mortimer realizó o co-realizó la película?⁴⁸ ¿Procede de Charles J. van Enger? ¿Fue éste quien también se lo transmitió a George Geltzer? ¿Pudo equivocarse van Enger? ¿Y por qué iba Clarence Brown a reivindicar para sí un film tan poco célebre?



2. *The County Fair* (Tourneur, 1920).



3. *The County Fair* (Tourneur, 1920).

Otra importante anomalía la constituye el hecho de que el ayudante de fotografía Charles J. van Enger antecede en los créditos al cámara principal de Tourneur, René Guissart (*ver il. n. 3*). Dicha jerarquía alterada resulta cuando menos sospechosa, especialmente si tenemos en cuenta que ésta fue la primera vez que van Enger fue acreditado por la fotografía de una película. Esto nos lleva a pensar que es muy posible que Tourneur se desvinculara por completo del proyecto y se lo entregara a sus ayudantes y miembros secundarios del equipo –Clarence Brown, Edmund Mortimer y Charles J. van Enger–, mientras él y René Guissart se concentraban en *The Life Line*, ya que de acuerdo con

George Geltzer ambas películas se rodaron de forma simultánea.⁴⁹

Ahora bien, ya fuera por enfermedad o porque estaba concentrado en *The Life Line*, todo parece indicar que Tourneur abandonó la producción y dedicó una escasa atención o ninguna a *The County Fair*.

⁴⁸ Geltzer la considera, de hecho, una película co-dirigida por Tourneur y Mortimer, y así lo indica tanto en el extracto que antes hemos adjuntado como en la filmografía de Tourneur que aporta al final de su artículo (George Geltzer, *op. cit.*, 212).

⁴⁹ *Ibid.*, 200; Ver p. 386.

Kevin Brownlow la calificaba anteriormente en varias ocasiones de “malísima”, lo cual nos parece algo exagerado. Aunque sí que es cierto que el film no es nada destacable. El ritmo narrativo es lento en todo momento y carente de emociones. El comienzo es especialmente tedioso deteniéndose en detalles insignificantes que después no tendrán ninguna importancia narrativa, como el sermón del nuevo pastor proveniente de Boston. La historia, establecida en Nueva Inglaterra, es de una acusada sensiblería. Sally Greenway (Helen Jerome Eddy) ha vivido desde que recuerda en la granja de su tía Abigail Prue (Edith Chapman). La granja está hipotecada y el único modo de salvarla es que Abigail contraiga matrimonio con el banquero del pueblo, Solon Hammerhead (William V. Mong), quien de lo contrario amenaza con quedarse la propiedad, o que Sally haga lo propio con el hijo de éste, Bruce (Arthur Housman). Sally está enamorada de Joel (David Butler), un trabajador de la granja, y Abigail lleva años esperando a que Otis Tucker (John Steppling) se le declare, por lo que ninguna desea contraer matrimonio con un Hammerhead. Sally está a punto de acceder y sacrificarse por su tía justo cuando descubren que Cold Molasses, el caballo de Abigail, es un corredor nato y puede competir en la carrera que se disputa en la feria del condado (“County Fair”) y cuyo premio en metálico es de 3.000\$, que salvarían la granja. Los infructuosos intentos de los Hammerhead para lograr que Cold Molasses no llegue a participar en la feria recuerdan sobremanera a los de los conspiradores en *The Whip* cuando realizan numerosas tentativas para asesinar al caballo The Whip y que no compita en Saratoga. Y *The County Fair* finaliza, como *The Whip*, con una carrera de caballos, donde, a diferencia de lo que ocurría en este último film, Cold Molasses no resulta vencedor, sino segundo. A continuación se descubre que Lightning, el caballo de los Hammerhead, ha ganado la carrera utilizando métodos ilegales que éstos habían aplicado a su silla de montar. Cold Molasses es declarado vencedor y Abigail puede conservar su granja. Por supuesto, la estética *tourneriana*, ya sea obra del propio Tourneur o de sus discípulos, está presente en la cinta, pero esto no la redime.

Clarence Brown la reivindicó como suya y es cierto que localizamos determinadas soluciones narrativas y visuales que luego aparecerán en su obra. El film prácticamente comienza con un repicar de campanas, como *Of Human Hearts* (1938) e *Intruder in the Dust* (1949), y tras esto vemos a un personaje tirando de la cuerda y haciéndolas repicar –exactamente igual que en *Of Human Hearts*. Al inicio, en la iglesia, Otis Tucker está tan nervioso por la cercanía de Abigail que lee su libro al revés, un *gag* que recuerda a *Smouldering Fires* (1925), cuando a Jane Vale (Pauline

Frederick) le sucede lo mismo con una revista cuando cree que es Robert (Malcolm McGregor) el que acaba de llegar a su casa.



4. *The County Fair* (Tourneur, 1920).



5. *The County Fair* (Tourneur, 1920).



6. *The County Fair* (Tourneur, 1920).

Ello aparte de la mencionada estética *tourneriana*, entre la que sobresalen: los arcos creados por las formas reales de la naturaleza, troncos y copas de los árboles (ver *il. n. 4 y n. 5*); las siluetas (ver *il. n. 6*); las composiciones de primer término oscuro (ver *il. n. 7, 8 y 9 en p. sig.*); y los personajes portando candiles (ver *il. n. 10, 11 y 12 en p. sig.*) o sentados alrededor de focos de luz diegéticos constituidos por lámparas eléctricas incandescentes (ver *il. n. 7 y 8 en p. sig.*).

Los personajes llevando candiles en medio de la noche o irradiados desde dentro del encuadre por fuentes de luz diegéticas de la índole más diversa –fuegos, cirios, faros de coches, linternas, lámparas eléctricas incandescentes, etc.– son aspectos compositivos y de iluminación que denotan una clara influencia de la pintura de George de La Tour y serán reiterados por Clarence Brown en multitud de ocasiones en su propia obra cinematográfica.⁵⁰

⁵⁰ Véase sobre este tema en la Tercera Parte, capítulo I consagrado al análisis de *The Light in the Dark* (1922), apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 944-948.



7. *The County Fair* (Tourneur, 1920).



8. *The County Fair* (Tourneur, 1920).



9. *The County Fair* (Tourneur, 1920).



10. *The County Fair* (Tourneur, 1920).



11. *The County Fair* (Tourneur, 1920).



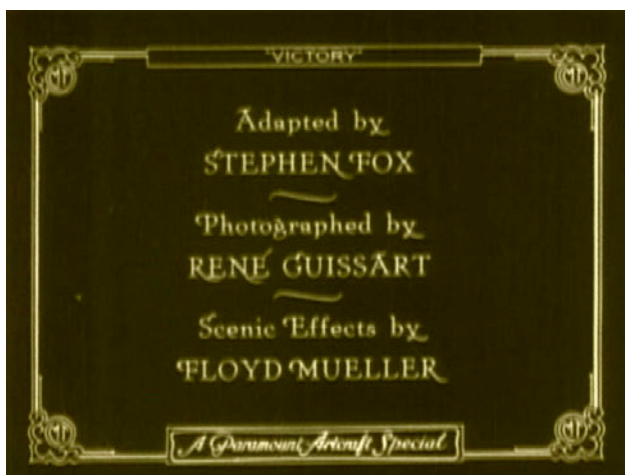
12. *The County Fair* (Tourneur, 1920).



13. *Victory* (Tourneur, 1919).



14. *Victory* (Tourneur, 1919).



15. *Victory* (Tourneur, 1919).

Victory (1919). Basada en la novela de mismo título de Joseph Conrad (1915), era una película largamente esperada por Tourneur y la primera que llevó a cabo según su nuevo acuerdo con Famous Players-Lasky Co. Un contrato cerrado por Jules Brulatour por el que el director podría disponer de los estudios de la compañía y sus películas, Maurice Tourneur Productions, Inc., (ver *il. n. 13 y 14*) serían distribuidas por la productora en calidad de Paramount-Artcraft Special (ver *il. n. 14*).

Como de costumbre la fotografía fue realizada por René Guissart (ver *il. n. 15*) y el guión por Jules Furthman, quien figuró en pantalla bajo el seudónimo de Stephen Fox, ya que su nombre se consideraba todavía excesivamente alemán y un mal reclamo publicitario (ver *il. n. 15*).

El film supuso también una nueva adición al equipo de Tourneur, ya que, tras la marcha de Ben Carré, el director francés contrató a Floyd Mueller, un joven arquitecto novel en el ámbito cinematográfico, quien

tomó a su cargo la dirección artística por primera vez en esta película (ver *il. n. 15*).⁵¹

⁵¹ *Ibid.*, 200; Frente a lo expuesto, Charles J. van Enger en su carta de 11 de agosto de 1972 a Richard Kozarski incluye un comentario sobre Floyd Mueller que podría sugerir que éste no habría comenzado a trabajar con Tourneur sustituyendo a Ben Carré, sino que habría colaborado mientras Carré todavía estaba presente, aunque por supuesto sin figurar en los créditos; Ver en Anexo IV: Correspondencia. A Richard

Mueller tuvo que recrear en exteriores de Palm Canyon el ambiente de las Islas Orientales Holandesas, Samburan y Soerabaja, donde se desarrollaba la historia.

Por su parte Clarence Brown en 1963, en la primera entrevista que concedió tras retirarse del cine, publicada en enero del año siguiente por *Palm Springs Life*, hizo partícipe a su entrevistadora de su viaje en 1919 a Palm Canyon para el rodaje de *Victory*. Y con posterioridad la periodista escribió:

“En una fecha tan temprana como 1919 él estaba sobrevolando el desierto en su propio avión y un verano hizo una película aquí abajo en Palm Canyon con un reparto que incluía Seena Owen, Jack Holt, Lon Chaney y Wallace Beery. Venía aquí abajo durante el fin de semana, volando de noche y moviéndose lentamente hacia abajo, hacia la pista de aterrizaje a oscuras. Bill Saeton, la 'única autoridad policial', a caballo, le solía encontrar allí y él se subía a la silla de montar sosteniendo su maleta delante de él y montaba a lomos del caballo atravesando el desierto hacia El Mirador”.⁵²

En la actualidad el único ejemplar que ha sobrevivido de *Victory* se halla depositado en la Library of Congress (LOC) y consiste en una copia tintada de 35 mm. con una pérdida de metraje ínfimo con respecto al original (4.572 pies frente a los 4.735 del momento del estreno). Una excelente versión que fue restaurada y editada en formato DVD en 2005 por Image Entertainment a través de Film Preservation Associates, Inc. / Blackhawk Films Collection.

Para Richard Koszarski *Victory* acusa ya las deficiencias de guión que desde antes de 1918, pero especialmente a partir de ese año, habían estado afectando a las películas de Tourneur –*The Pride of the Clan* (1917), *The Blue Bird* (1918), *Prunella* (1918)–, convirtiéndolas en una mera sucesión de bellas imágenes *tableau*, pero sin una

Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244.

⁵² “As early as 1919 he was flying down to the desert in his own plane and one summer he made a movie down here in Palm Canyon with a cast that included Seena Owen, Jack Holt, Lon Chaney and Wallace Beery. He would come down for a weekend, flying in by night and inching his way down to the unlighted landing field. Bill Seaton, the 'one man police force' would meet him there with a horse and he'd climb in the saddle and hold his valise in front of him and ride horseback across the desert to El Mirador.” (Hildy Crawford, *op. cit.*, 14. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

trama argumental consistente.⁵³ Narrativa dispersa y fragmentaria que se incrementaría aún más en los años siguientes y produjo su progresiva depreciación crítica a partir de 1920. Ciertamente, el equipo de Tourneur, integrado por competentes cámaras y directores artísticos, estuvo siempre falto de la figura permanente de un guionista.⁵⁴



16. *Victory* (Tourneur, 1919).



17. *Victory* (Tourneur, 1919).

Y, de acuerdo con Koszarski, a medida que sus películas prestaban menos atención a los argumentos, mejoraban en cuanto a perfección plástica. En *Victory*, de hecho, asistimos a un estilo maduro y completamente desarrollado de su director. Las ilustraciones n. 16 y n. 17 evidencian dos alternativas de esquemas compositivos distintivos de esta época avanzada de su carrera en Norteamérica.

En la n. 16 asistimos a una típica imagen de Tourneur de primer término oscuro dispuesta en tres niveles de profundidad espacial organizados por la luz: un primer término constituido por siluetas en completa oscuridad; un nivel intermedio iluminado desde dentro

del encuadre por una fuente de luz diegética que se cierne sobre los personajes, los cuales están reunidos de forma circular; y el último nivel compositivo otra vez en penumbra. Mientras que en la n. 17 el contorno de la imagen se presenta en negro a partir de la presencia del arco del proscenio teatral, que en *Victory* suele aparecer integrado por elementos que forman parte del decorado, tales como palmeras u otras

⁵³ Richard Koszarski, 1973, 29.

⁵⁴ Ello pese a la colaboración intermitente de los guionistas Charles E. Whittaker y Charles Maigne y, a partir de *Victory*, de Jules Furthman.

partes de la vegetación. Aunque el arco del proscenio aparecerá constantemente y de las más diversas formas en el film (*ver il. n. 19*).



18. *Victory* (Tourneur, 1919).



19. *Victory* (Tourneur, 1919).

Una excelencia estética absolutamente privativa del director, muy focalizada en la iluminación, los juegos de luces y sombras proyectados sobre los personajes (*ver il. n. 18*), las composiciones en silueta (*ver il. n. 19*) y una fuerte influencia de la pintura no sólo de George de La Tour sino también de Caravaggio (*ver il. n. 19*). Cualidades plásticas y visuales que, como afirma Kevin Brownlow, convierten en reconocible una película de Tourneur casi desde cualquier plano, punto de vista y ángulo de visión.⁵⁵

Al respecto de la influencia de Caravaggio, ésta se presenta probablemente de un modo más acusado en *Victory* que cualquier otra de sus producciones. La ilustración n.

19, por ejemplo, denota un esquema compositivo directamente asimilado de *Vocazione di San Matteo* (*La vocación de San Mateo*, 1599-1600), uno de los tres lienzos sobre la vida de San Mateo que Caravaggio realizó para la iglesia de San Luigi dei Francesi, de Roma (*ver il. n. 20 p. sig.*). Observamos, así, en ambas composiciones: un grupo de personajes reunidos de forma circular alrededor de una mesa a la izquierda; tras ellos un fondo neutro constituido por una amplia pared resaltada por un elemento arquitectónico vertical; una única zona de luz que irradia esta amplia pared produciendo grandes contrastes; figuras estantes en penumbra a la derecha de la imagen; emplazamiento en un lugar abstracto-indeterminado (sobre la obra de Caravaggio los historiadores no se ponen de acuerdo de si se trata de una escena de taberna y, por tanto, interior, o una acción que

⁵⁵ Kevin Brownlow, *Mary Pickford Rediscovered*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999, p. 124.

tiene lugar en un callejón; mientras que el plano de Tourneur se desarrolla dentro de un *flashback*, integrado dentro de una secuencia de montaje e, igualmente, sin una ubicación espacio-temporal determinada). Aunque en última instancia, Tourneur otorga a la composición su propia concepción plástica de primer término oscuro, arco del proscenio y composiciones en silueta, de las que está ausente la obra de Caravaggio.



20. Caravaggio, *Vocazione di San Matteo* (*La vocación de San Mateo*, 1599-1600), óleo sobre lienzo, 322 x 340 cm., Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

El film presenta también otro tipo de innovaciones, tales como una duración de la toma media más prolongada de lo habitual –en torno a los 10’–⁵⁶ y la utilización del montaje plano/contraplano a partir de escorzos sobre los hombros de los personajes para

⁵⁶ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 68.

contribuir a la continuidad espacial, algo que Kristin Thompson atribuye al cine “sonoro” y señala de *Victory* como un ejemplo muy inusual del periodo “mudo”.⁵⁷

Victory se estrenó en los Estados Unidos el 7 de diciembre de 1919 y, pese a lo enunciado sobre la forma narrativa y sus complicados y muy literales subtítulos, tuvo una acogida crítica todavía bastante positiva.

En general los escritos de la época hicieron hincapié en que, si bien el film no se adscribía a la novela y cambiaba bastantes aspectos y situaciones, como por ejemplo el trágico final, Tourneur había captado y trasladado el verdadero espíritu y la filosofía de Joseph Conrad a la pantalla. No obstante, como veremos, no todos estuvieron de acuerdo y otros la consideraron en demasía brutal y violenta.

Con fecha de 28 de noviembre de 1919, “*Leed*” desde *Variety* hablaba de un conmovedor y efectivo drama cinematográfico de Tourneur para Paramount: “... encomiable melodrama inteligentemente interpretado y dirigido y maravillosamente fotografiado”.⁵⁸

El 28 de diciembre de 1919 el *New York Times* le dedicaba un extenso artículo, “A Tourneur Work”, donde comenzaba diciendo que la película requería especial mención. No obstante, a continuación añadía: “La producción del Sr. Tourneur, de acuerdo con el informe, no es ni siquiera una interpretación libre del trabajo del Sr. Conrad... Probablemente, el Sr. Tourneur no debería haber dado el nombre de la novela a su película, y ciertamente no es correcto designar a la película en el programa como 'por Joseph Conrad'...”⁵⁹ Sin embargo, cuando pasaba a tratar la producción en sí misma la calificaba de “triumfante película”, y añadía: “En ella hay escenas incomparablemente bellas, pictóricas, dramáticas y horribles...”⁶⁰

Photoplay, en su edición de febrero de 1920, la llamaba “espléndido melodrama” y ponderaba: “A este respecto el distinguido francés-americano tiene más capacidades

⁵⁷ *Ibid.*, 233; La utilización de este mismo recurso por parte de Clarence Brown en su propia obra cinematográfica “silente” se estudiará detenidamente en la Tercera Parte, capítulo I consagrado al análisis de *The Light in the Dark* (1922), apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 924-934.

⁵⁸ “... a creditable melodrama ably acted, directed and beautifully photographed.” (“*Leed*”, 1919, 58).

⁵⁹ “Mr. Tourneur’s production, according to report, is not even a free translation of Mr. Conrad’s work... Probably, Mr. Tourneur should not have given the name of the novel to his film, and certainly it is not accurate to designate the photoplay on the program as 'by Joseph Conrad,!'...” (“A Tourneur Work”, *New York Times*, 28 de diciembre de 1919, p. VIII4).

⁶⁰ “In it are scenes surpassingly beautiful, picturesque, dramatic, and horrible...” (*ibid.*).

infallibles, quizás, que cualquier otro maestro de la cámara ahora en activo”,⁶¹ remarcando a su vez que era la mejor de sus películas desde *Sporting Life*.

En el mismo mes de febrero de 1920, Frederick James Smith desde *Motion Picture Classic*, en su sección “The Celluloid Critic”, se mostraba ambivalente y más bien crítico hacia la producción. Comenzaba diciendo que *Victory* poseía una serie de escenas bellamente fotografiadas de inusuales valores atmosféricos y recalca también la riqueza de los tintes de color. Pero después insistía en las divergencias con respecto a la novela: “El Sr. Tourneur ha cambiado la historia, por cierto dándole un final feliz. La historia de Conrad del exiliado, Axel Heyst, y la muchacha de una ambulante orquesta tropical en la isla solitaria del Pacífico es tanteada aquí y allí por la cámara del Sr. Tourneur, pero no por el guión”.⁶² Y, tras esto, el veredicto era contundente: “‘Victory’ particularmente nos decepcionó...”⁶³

Como hemos avanzado, otras críticas adversas hacia la producción vinieron de parte de aquellos que la consideraron excesivamente violenta: “No es una película agradable. Bien podría ser descrita profanamente como infernal”⁶⁴ había dicho *Photoplay* en la misma reseña anterior. Mientras que *Harrison's Reports*, el 29 de noviembre de 1919, manifestó: “A pesar de la habilidad de la dirección, esta película no gustará a muchos espectadores. La historia es demasiado brutal y salvaje... Debido a la acción realista, lo desagradable de la historia se siente aún más fuertemente; de modo que el sabor que deja la película es de desdicha”.⁶⁵ Una violencia en la que Tourneur reiteraría todavía más al año siguiente en *The Last of the Mohicans*.

⁶¹ “In this respect the distinguished French-American has more unerring capabilities, perhaps, than any other camera-master now at work.” (“Victory”, *Photoplay*, febrero 1920).

⁶² “Mr. Tourneur has shifted the story about, incidentally giving it a happy ending. Conrad's tale of the exile, Axel Heyst, and the girl from a wandering tropical orchestra upon the lonely Pacific isle is touched here and there by Mr. Tourneur's camera, but not by the scenario.” (Frederick James Smith, “The Celluloid Critic”, *Motion Picture Classic*, Vol. IX n° 6, febrero 1920, pp. 49, 94).

⁶³ “‘Victory’ singularly disappointed us...” (*ibid.*, 94).

⁶⁴ “It is not a pleasant picture. It may best be described profanely, as a heller.” (*ibid.*).

⁶⁵ “In spite of skilful direction, this picture will not please many picture goers. The story is too brutal and savage... Owing to realistic acting, the unpleasantness of the story is felt more strongly; so the taste the pictures leaves is unhappy.” (“Victory”, *Harrison's Reports*, 29 de noviembre de 1919).

Ninguna de las siguientes películas de esta segunda época de aprendizaje de Clarence Brown en Hollywood junto a Tourneur se conserva. Todas, incluyendo su debut como director, se han perdido: *Treasure Island* (1919), *While Paris Sleeps* (1923 [prod. 1920]), *The Great Redeemer* (1920), *The White Circle* (1920), *Deep Waters* (1920) y *The Bait* (1921 [prod. 1920]).

Treasure Island (1920) se basaba en la famosa novela de mismo título de Robert Louis Stevenson (1883). Desde las trágicas experiencias de *The Blue Bird* (1918) y *Prunella* (1918), Tourneur sentía un pánico atroz ante la posibilidad de que sus películas naufragaran en taquilla. Y fue este miedo al fracaso financiero lo que le llevó a transformar al personaje central del muchacho Jim Hawkins de la novela en una chica.

Clarence Brown habló largo y tendido sobre su participación en la cinta y en particular sobre este cambio en una entrevista que apareció publicada en la década de 1930 por la revista *Silver Screen*:

“A propósito, ¿sabía que 'Treasure Island' es un éxito, batiendo récords allí donde va? ¿Y sabía que yo ayudé a hacer la primera película de 'Treasure Island' en 1921 [sic]? Eso fue cuando yo estaba asociado con un francés llamado Maurice Tourneur. Nosotros tuvimos a un hombre con el nombre de Charles Ogle interpretando a 'Long John Silver'. Lon Chaney también estuvo en ella. En aquellos días si nosotros pagábamos a nuestras estrellas 150.00\$ a la semana ellas creían que estaban consiguiendo mucho dinero.

Tourneur sentía que la película sería un 'fracaso' a no ser que hubiera una mujer en ella, de modo que puso en el reparto a la pequeña Shirley Mason como Jim Hawkins, el papel que ahora es interpretado por Jackie Cooper. Inmediatamente todos los chicos de las escuelas del país alzaron sus brazos ante la idea de que su personaje de ficción favorito fuese interpretado por una chica. Ese papel nunca debería haber sido interpretado por una chica. Sinceramente en la interpretación está lo fundamental de una buena actuación. La falta de esto la convierte en obvia y sin nada de arte. De manera que, en un esfuerzo por hacer de la película un éxito Tourneur aseguró su fracaso”.⁶⁶

⁶⁶ “Incidentally, did you know 'Treasure Island' is a hit, breaking records wherever [sic] it plays? And did you know that I helped to make the first picture of 'Treasure Island' in 1921[sic]? It was when I was associated with a Frenchman named Maurice Tourneur. We had a man by the name of Charles Ogle playing 'Long John Silver.' Lon Chaney was also in it. In those days if we paid our stars \$150.00 a week they thought they were getting big money. Tourneur felt that the picture would be a 'flop' unless there was a woman in it so he cast little Shirley Mason as Jim Hawkins, the part now played by Jackie Cooper.

Pero Brown se confundía y probablemente lo que recordaba es que la prensa especializada destrozó la película y vertió contra ella devastadores ataques por el modo en que desvirtuaba la novela de Stevenson. Ahora bien, si lo que verdaderamente buscaba era la aclamación de la audiencia, Tourneur no se equivocó, ya que *Treasure Island* se posicionó como uno de los grandes éxitos de *box-office* de su año. En esta ocasión los papeles se invirtieron; por primera vez Tourneur tuvo a la crítica en contra y se ganó absolutamente al público.

En realidad, al emplazar en el papel de Jim Hawkins a una chica Tourneur estaba siguiendo las directrices de una reciente producción teatral.⁶⁷ Y, de acuerdo con George Geltzer, el director operó el cambio en contra la considerable oposición de todo su equipo, algo que el testimonio de Clarence Brown confirma.⁶⁸

A la postre *Treasure Island* se establecería como uno de los mayores triunfos de toda la carrera norteamericana de Tourneur junto con *The Last of the Mohicans*.

While Paris Sleeps (1923 [prod. 1920]), provocó una disputa entre Tourneur y Famous Players-Lasky Co. Fue producida por Tourneur en 1920 como *The Glory of Love*, el título de la novela de Leslie Beresford del año anterior en la que se basaba, pero Adolph Zukor se negó a estrenarla y la cinta permaneció tres años archivada hasta que finalmente fue distribuida en 1923 por W. W. Hodkinson Co. con el título que consta como definitivo.

Tras el rodaje de *While Paris Sleeps* Tourneur perdió a dos miembros destacados de su equipo, a su cámara principal René Guissart y al ayudante de dirección Edmund Mortimer. Aunque el film supuso el regreso de Jack Gilbert, quien volvió inicialmente para desempeñar otro papel como actor, aunque en breve comenzó a desempeñar otros cometidos.

Immediately every school boy in the country was up in arms at the idea of his favorite fiction character being played by a girl. That part should never have been played by a girl. Sincerity in performance is the keynote of good acting. Lacking this it becomes obvious and no longer art. So, in an effort to make the picture a hit Tourneur assured its failure.” (Julia Gwin, 1934, 26; Entrevista a Clarence Brown en Nueva York, en el hotel Waldorf Astoria para *Silver Screen*).

⁶⁷ Frederick James Smith, “The Celluloid Critic”, *Motion Picture Classic*, Vol. X n° 2-3, abril-mayo 1920, p. 108; George Geltzer, *op. cit.*, 200.

⁶⁸ George Geltzer, *op. cit.*, 200.

La ruptura de las relaciones con Famous Players-Lasky Co. provocó el movimiento de Tourneur y todo su equipo a Universal Pictures. Y fue en los estudios de esta compañía donde Clarence Brown llevó a cabo su primera película: *The Great Redeemer* (1920).

The Great Redeemer (1920). Brown reveló muy claramente cómo se produjeron los acontecimientos y fue impulsado a la realización de su primer film. Después de haber estado trabajando durante cinco años como ayudante de dirección, montador y director de segunda unidad, cuando Tourneur sintió que estaba preparado le empujó a la dirección.⁶⁹ Según Brown, el planteamiento de Tourneur era inequívoco y en varias ocasiones dijo a su compañía: “Si no permito al SR. BROWN hacer una película, me dejará. Y si le permito hacer una película, me dejará. Ése es el tipo de mentalidad que tenía”.⁷⁰

Así pues, Tourneur era plenamente consciente de que Clarence Brown estaba a punto de dar el salto e independizarse de su tutela, lo que confirma el anterior juicio de Kevin Brownlow de que por eso había contratado a Edmund Mortimer.⁷¹ Sólo que este último le abandonó antes incluso que Brown.

La película en cuestión iba a ser realizada exclusivamente por Brown, quien figuraría en los créditos como único director, pero tanto el material como el guión tendrían que ser aprobados por Tourneur, quien la produciría, figuraría en las

⁶⁹ Entrevista a Clarence Brown por Leatrice Gilbert Fountain, publicada en: Leatrice Gilbert Fountain y John R. Maxim, *op. cit.*, 47.

⁷⁰ “If I don’t let Mr. Brown make a picture, he’ll leave me. And if I let him make a picture, he’ll leave me.’ That’s the kind of a brain he had.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 7). Brown volvió a exponer el mismo tema de forma muy similar en otra entrevista posterior con Kevin Brownlow y Donald Knox (véase: Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 28).

⁷¹ Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 68. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido; Ver p. 384.

credenciales como supervisor y se encargaría de su distribución. El sueldo de Brown se elevó hasta 300\$ a la semana y obtuvo también el 25% de los beneficios.⁷²

En realidad, desde su llegada a Hollywood Brown había estado buscando un relato con el que poder debutar como director. La primera historia que escogió y de la que se apresuró a obtener los derechos cinematográficos fue *The Unholy Three*, novela de Clarence Aaron Robbins publicada originariamente en 1917 en *New Yorker Magazine*. Pero Tourneur se negó a producirla. En años posteriores Brown explicaría: “En 1919 compré una historia que me gustaba muchísimo, pero Tourneur temía que no hiciese una buena película. Transigimos, y encontramos otra historia en un artículo de periódico de San Bernardino”.⁷³ Adviértase que Brown en ninguna de sus entrevistas quiso dar el título de *The Unholy Three*.⁷⁴

Lo que encontró Brown en el diario de San Bernardino no era una ficción en sí misma, sino simplemente una noticia procedente de las páginas de sucesos: “Encontramos una idea en un artículo periodístico sobre un *cowboy*-artista que, habiendo sido encarcelado por alguna infracción menor, decoraba los muros de su celda con dibujos”.⁷⁵ Ésa era la crónica y a partir de

⁷² Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 8-9.

⁷³ “In 1919, I bought a story that I liked very much, but Tourneur was afraid it wouldn't make a good picture. We compromised, and found another story in a San Bernardino newspaper article.” (Kevin Brownlow, 1968, 142).

⁷⁴ Brown conservó los derechos de *The Unholy Three* con la intención de llegar a dirigir algún día el film, pero a finales de 1924 los vendió a MGM. Este tema, motivo de conflicto entre el director y el estudio, al que todavía no se encontraba asociado, será desarrollado en el siguiente capítulo, «III. Universal Pictures (1923-1925)», pp. 571-573. MGM hizo una auténtica fortuna con las dos versiones de la novela, ambas protagonizadas por Lon Chaney, una “muda” –*The Unholy Three (El trio fantástico, 1925)*, de Tod Browning– y otra “sonora” en 1930 –de igual título, dirigida por Jack Conway. Ahora bien, como nota curiosa decir que posteriormente el director llevó a cabo su seguimiento crítico y en The Clarence Brown Collection se conserva, de hecho, un recorte de prensa cuyo título, muy significativo, dice así: “Often Rejected, Proves Success” (*Los Angeles Herald*, 7 de septiembre de 1925). Este artículo recoge la agudeza de Clarence Brown como el primero que supo ver las posibilidades cinematográficas de la novela y relata su itinerario solicitando su realización a distintos productores y cómo todos le respondían categóricamente que jamás podría salir una película de esa historia.

⁷⁵ “We found an idea in a news story about a cowboy-artist who, having been jailed for some minor offense, brightened his cell walls with drawings.” (Tay Garnett, 1996, 13).

ahí fue necesario construir un relato adecuado para el medio cinematográfico, para lo cual se contrató al especialista en *western* H. H. van Loan.

La historia creada por van Loan era una narración sencilla de índole sobrenatural, descrita por Brown como sigue a continuación:

“Era una pieza bastante melodramática sobre un artista *cowboy* que es enviado a la cárcel, donde conoce a un asesino convicto que va a ser colgado al día siguiente por la mañana. El *cowboy* pasa la noche haciendo dibujos sobre las paredes de su celda, incluyendo uno de Jesús sonriendo con los brazos extendidos. Cuando está cayendo la noche, el asesino se despierta y ve un rayo de luna brillando sobre el rostro de Cristo y cree que ha sido salvado. Cae de rodillas y va a la muerte feliz y santificado”.⁷⁶

“Melodramática o no”, dijo Brown trascurridos muchos años, “era material infalible para el público de la época”,⁷⁷ como así se demostraría por su espléndida acogida comercial en taquilla. “Mi problema era sacar una película de ahí de la que pudiéramos sentirnos satisfechos”.⁷⁸

De modo que con la historia de van Loan finalizada, Brown comenzó a elaborar el libreto y a los pocos días solicitó ayuda a Jack Gilbert. Éste, que había colaborado como actor en *The White Heather* (1919) y recientemente había vuelto para interpretar un papel en *While Paris Sleeps* (1923 [prod. 1920]), tras la marcha de Edmund Mortimer acababa de ser ascendido a la categoría de ayudante de dirección y en esos momentos Brown y Gilbert ejercían a la vez de ayudantes de Tourneur.⁷⁹ De acuerdo

⁷⁶ “It was pretty much a hokum piece about a cowboy artist who is sent to jail, where he meets a convicted murderer who’s due to be stung up in the morning. The cowboy spends the night drawing pictures on the walls of his cell, including one of Jesus smiling with outstretched arms. In the dead of the night, the murdered wakes up and sees a shaft of moonlight shining on the face of Christ and thinks he’s been saved. He falls to his knees and goes to his death happy and sanctified.” (Leatrice Gilbert Fountain y John R. Maxim, *op. cit.*, 48).

⁷⁷ “Hokum or not, it was surefire stuff for the audiences of the times” (*ibid.*).

⁷⁸ “My problem was to get a picture out of it that we’d feel good about.” (*ibid.*).

⁷⁹ Brown explicó a Leatrice Gilbert Fountain cómo consiguió Gilbert el puesto de ayudante de Tourneur, aunque en su relato en ningún momento mencionó la partida de Edmund Mortimer. Según Brown, desde que Tourneur le animara a que debutara como director, supo que muy pronto iba a necesitar a alguien que ocupara su lugar, ya que él terminaría marchándose por su cuenta. De modo que Jack solicitó el trabajo y Tourneur no halló inconveniente en que fuera actor y su ayudante al mismo tiempo. Además, aunque Gilbert carecía de experiencia tenía un gran entusiasmo por aprender. (*ibid.*, 47). Lo cierto es que tras la

con Gilbert, como tales ambos percibían el mismo salario de 250\$ a la semana, cantidad que le fue aumentada a Brown en 50\$ con motivo de la realización de su primer film.⁸⁰

Según contó Brown, Gilbert y él se encerraron en su habitación de los antiguos Garden Court Apartments de Hollywood y finalizaron el guión a lo largo de tres días: “Trabajamos las veinticuatro horas del día discutiendo y gritándonos el uno al otro, sobreviviendo la mayor parte del tiempo a base de café y donuts, pero conseguimos hacerlo. Fuimos a Tourneur y se lo enseñamos. Parecía sorprendido”.⁸¹

Tourneur aprobó el proyecto y muy pronto se dio paso al comienzo del rodaje. El papel del *cowboy* fue interpretado por House Peters, el actor de las películas de Tourneur en el Paragon Studio –*The Hand of Peril*, *The Close Road*, *The Rail Rider* y *The Velvet Paw*, todas ellas de 1916–, Joseph Singleton dio vida al asesino y Marjorie Daw fue la protagonista femenina, aliada del *cowboy* y que aparecía en la narración antes de que éste fuese encarcelado. Sin embargo, Brown exageró considerablemente los acontecimientos relativos a su primer film cuando dijo:

“Dirigí la película con un equipo completamente verde; mi cámara era Charles van Enger –él había sido ayudante [de cámara]; mi ayudante de dirección, Charles Dorian, había sido extra; mi director artístico, Floyd Mueller, había sido arquitecto en el centro de la ciudad. Jack Gilbert nunca había escrito un guión. El único hombre experimentado que tenía era el jefe de electricidad, Freddie Carpenter, a quien trajimos desde Nueva York”.⁸²

marcha de Mortimer y con Brown realizando su primera película, Tourneur se había quedado temporalmente sin ningún ayudante.

⁸⁰ La cifra de 250\$ a la semana la proporcionó Gilbert en su autobiografía publicada en entregas por *Photoplay* de junio a septiembre de 1928 (John Gilbert, “Jack Gilbert Writes His Own Story”, *Photoplay*, septiembre 1928, en Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 18. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento reimpresso en: Kevin Brownlow, 1988, 239; Ver extracto de estas memorias en p. 419).

⁸¹ “We worked around the clock arguing and yelling at each other, living mostly on coffee and doughnuts, but we got it done. We went to Tourneur and showed it to him. He seemed surprised.” (Leatrice Gilbert Fountain y John R. Maxim, *op. cit.*, 48).

⁸² “I directed the picture with a completely green crew; my cameraman was Charles van Enger –he had been an assistant; my assistant director, Charles Dorian, had been an extra; my art director, Floyd Mueller, had been an architect downtown. Jack Gilbert had never written a script. The only experienced man I had was the chief electrician, Freddie Carpenter, whom we brought out from New York.” (Kevin Brownlow, 1968, 142).

Cierto que Jack Gilbert nunca había escrito un guión y que Charles Dorian era un extra que trabajó por primera vez como ayudante de dirección en esta película, pero tanto Floyd Mueller como sobre todo Charles J. van Enger eran hombres experimentados.

Mueller, como hemos visto, debutó en solitario en la dirección artística de *Victory*, tras lo cual llevó a cabo la escenografía de *Treasure Island* y *While Paris Sleeps*. De modo que, aunque había sido arquitecto, *The Great Redeemer* no fue ni mucho menos su primer cometido en el cine.

Con relación a van Enger la exageración es todavía mayor, pues éste era el segundo cámara del equipo de Tourneur y, según declaraciones de Clarence Brown, *su* cámara, desde que se introdujera en el equipo a comienzos de 1916.⁸³ Además, Charles J. van Enger recientemente había realizado la fotografía de *The County Fair*, junto a René Guissart, pero figurando en los créditos por encima de éste, como tuvimos oportunidad de comprobar.⁸⁴

Sobre la asociación del director con Charles Dorian hay que señalar que Brown conoció al que sería su ayudante de dirección durante casi veinte años de entre los extras que formaban parte de Universal en ese momento y aunque carecía de experiencia le ofreció el trabajo en la película. El entendimiento entre ambos fue tal que las sucesivas firmas de Brown con diferentes compañías cinematográficas incluyeron siempre a Dorian como parte del trato. Y, de este modo, Dorian siguió a Brown a través de todas las productoras para las que trabajó hasta Metro-Goldwyn-Mayer, siendo su ayudante invariablemente en todos sus films hasta *Conquest* (1937).⁸⁵ Clarence Brown confesó a Kevin Brownlow que de todos los ayudantes que tuvo Charles Dorian era con

⁸³ Véase a este respecto en el capítulo anterior, «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1918)», pp. 268-270.

⁸⁴ Ver p. 388.

⁸⁵ Según relató Clarence Brown su asociación con Dorian finalizó después de *Conquest* porque entonces MGM brindó a éste un cargo como director (Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7). Pero Brown se equivocaba. Dorian no llegó a dirigir ninguna película, ni para MGM ni para otra compañía. En realidad le fue ofrecido un nuevo contrato como director de segunda unidad. Murió poco después, en 1942, a la edad de 51 años. Aunque recibió el Oscar al Mejor Ayudante de Dirección de 1932-1933, Dorian es recordado principalmente por haber filmado, junto a Andrew Marton y a petición de Louis B. Mayer, las secuencias añadidas, impuestas por la “Oficina Hays”, de *Two-Faced Woman* (*La mujer de las dos caras*, 1941), que el director George Cukor se negó a filmar alegando que destrozaban la película.

diferencia el mejor: “... no había ningún ayudante como Charles. El otro buen ayudante que tuve es ahora uno de los hombres a la cabeza de Paramount –Charlie era mejor”.⁸⁶



21. *The Great Redeemer* (1920). Clarence Brown, en el centro, interpreta una escena para los actores durante un ensayo.

Aunque Clarence Brown participó en la escritura del guión de *The Great Redeemer*, no fue reconocido en los títulos de crédito, donde únicamente figuró por la historia original y el guión H. H. van Loan. Jack Gilbert y Jules Furthman, quien también tuvo algo que ver en él, tampoco fueron acreditados.

Y al respecto de la contribución de Tourneur en la cinta, en su carta de 11 de agosto de 1972 a Richard Koszarski, Charles J. van Enger escribió: “THE GREAT

⁸⁶ “... there was no asst like Charles. The other good assitant I had is now one of the head men at Paramount –Charlie was better.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 11); Brown se refiere a Howard Koch, que fue su ayudante de dirección en *Angels in the Outfield* (1951).

REDEEMER. Tourneur no tomó parte alguna en la realización de este film. Fue enteramente hecho por Brown y por mí mismo”.⁸⁷

Dicha información no sólo fue corroborada por Brown en sus comentarios sobre la película que manifestó a Kevin Brownlow en sus entrevistas inéditas de 1965 y 1969, sino que al parecer la supervisión de Tourneur ni siquiera se circunscribió a un seguimiento efectivo del rodaje, tan solo a la aprobación inicial de la historia y el guión. De acuerdo con Brown, Tourneur nunca vio el material que se filmaba.⁸⁸ Él montó la película y entonces Jack Gilbert y él se la enseñaron por primera vez a Tourneur en una sala de proyección de los estudios de Universal.⁸⁹

Brown relató lo acaecido en este primer pase del film a propósito de la reacción de Jack Gilbert. Acabada la película éste saltó de su asiento, en palabras de Brown, histérico: “¡Dios mío, ha arruinado mi historia!... Y empezó a condenarla; 'Esto es lo peor que he visto en mi vida' y así sucesivamente”.⁹⁰ Convencido de ésta era la opinión mayoritaria, Brown sintió que había fracasado y salió hacia fuera de la sala, completamente abatido: “Clarence se hizo pequeño. Salí y me apoyé contra un árbol y pienso que he perdido. Había lágrimas en mis ojos y mi carrera estaba acabada”.⁹¹ Entonces el Sr. Tourneur salió, fue hacia Brown, le rodeó con sus brazos y le dijo: “Sr. BROWN, ésa es una película maravillosa”.⁹² Más tarde, incluso Gilbert admitió que le había gustado.⁹³

⁸⁷ Correspondencia. A Richard Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁸⁸ Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 30.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ “My God, he’s ruined my story!... And he started damning this thing; 'This thing is the worst thing I’ve seen in my life,' and so on.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 8. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 142).

⁹¹ “Little Clarence. I went over against a tree and I think I lost my cookies. Tears were in my eyes and my career was ended.” (*ibid.* Fragmento parcialmente publicado en la referencia antes proporcionada).

⁹² “Mr. BROWN, that is a wonderful picture” (*ibid.* Fragmento publicado en la referencia antes proporcionada).

⁹³ Leatrice Gilbert Fountain y John R. Maxim, *op. cit.*, 49.



22. Window card de *The Great Redeemer* (1920).

The Great Redeemer tuvo un enorme éxito comercial y una más que aceptable acogida crítica. Recibió su *world premiere* el 15 de agosto de 1920 en el California Theater de Los Ángeles, California, y se estrenó en los Estados Unidos el 18 de octubre.

La película fue distribuida por Metro Pictures Corp.⁹⁴ y, de acuerdo con Clarence Brown, fue la primera Metro en ser exhibida en Broadway,⁹⁵ proyectándose en

⁹⁴ Según Clarence Brown esto se debió al actor David Warfield, quien tenía acciones en Metro Pictures Corp. y formaba parte del consejo directivo de la compañía. Éste vio la película por casualidad en un pase privado e insistió a la productora para que la comprara (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 30).

⁹⁵ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 8. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 142.

el Rivoli Theatre de Nueva York la semana del 25 de octubre de 1920. Ganó también el Premio Sing Sing a la Mejor Película del año.⁹⁶

Al día siguiente de su inauguración oficial en el California Theater, Edwin Schallert realizaba una crítica bastante positiva desde las páginas de *Los Angeles Times* en la sección “Reviews”, donde le otorgaba el título de “Regeneration Play at the California”.

En líneas generales Schallert la consideraba un raro ejemplo de drama de elevación, en la línea de las ramificaciones de regeneración que surgieron a partir de *The Miracle Man* (*El milagro*, 1919), de George Loane Tucker, con Lon Chaney.

Para éste la película en su apertura poseía todos los rasgos distintivos del *western* medio: un atraco a un tren justo al empezar, seguido por una persecución por encima de una colina y a través de cañón. Esto último propiciaba el encuentro entre el héroe y la muchacha que después insistía en que se reformase: “La debilidad de él por la aventura es la causa de su subsiguiente caída. Los motivos humanos sugiriéndose muy diestramente”.⁹⁷

Tras esto se llegaba al tema de las pinturas en la prisión que, para el autor, revelaban la percepción más excelente de los valores de la película: “La apelación humana más profunda en la película yace en la sublime fe de la chica en el hombre, y en la comprensión final de él de los valores superiores de la vida a través del bien que él hace en prisión”.⁹⁸

El crítico, sin embargo, realizaba algunas objeciones, tales como el arranque algo forzado de la historia en uno o dos puntos y la ausencia de profundidad reflexiva de las películas de su tipo. Aun así, decía: “... su objetivo es elevado y, hasta cierto punto, inspirado”.⁹⁹ Las actuaciones eran destacadas en todo momento como por encima de la media ordinaria, en especial la de House Peters como el protagonista Dan Malloy.

The Great Redeemer es un ejemplo paradigmático de la enorme importancia que concedió Brown durante toda vida a estas reseñas periodísticas, pues en la entrevista-cuestionario que rellenó para Tay Garnett en la década de 1970, en respuesta a la

⁹⁶ *Ibid.* Fragmento publicado en la referencia antes proporcionada.

⁹⁷ “His weakness for adventure is made the cause of his subsequent downfall. The human motives being suggested very adroitly.” (Edwin Schallert, 1920, II8).

⁹⁸ “The deepest human appeal in the picture lies in the girl’s sublime faith in the man, and in his final realization of the higher values in life through the good he does while in prison.” (*ibid.*).

⁹⁹ “... its objective is elevated and, to a certain extent, inspiring.” (*ibid.*).

pregunta de cuál había sido su debut en la dirección, Brown transcribió al pie de la letra el veredicto que sobre su primer film había pronunciado el *New York Times*: “Podría haber sido mucho mejor, pero también podría haber sido mucho peor”.¹⁰⁰

Muy exigente con su primera película, Brown pareció acogerse a este comentario, que, efectivamente, aparece incluido en la reseña, pero al descontextualizarlo distorsiona el sentir del escrito en su conjunto, que no fue ni mucho menos tan condescendiente como sugiere el director, ya que en su recensión de 25 de octubre de 1920 el *New York Times* dijo también muchas otras cosas.

En realidad, la locución reproducida por Brown aparecía antecedida por la que sigue a continuación: “En algunos aspectos es una película excepcional”,¹⁰¹ tras lo cual se procedía a la susodicha frase, que, sin embargo, y a diferencia de lo dicho por el director, no finalizaba ahí, sino que continuaba. El texto completo decía: “Podría haber sido mucho mejor, pero, también, podría haber sido mucho peor, ya que su tema se presta en sí mismo al tratamiento inspirado o a la explotación barata. 'The Great Redeemer', al menos, no es barata, y en algunas escenas se acerca a estar inspirada”.¹⁰²

La crítica del *New York Times* valoró también otros momentos del film, considerando, por ejemplo, que “... la entrada de un hombre en prisión para cumplir un largo plazo y su descargo por el perdón nunca se ha mostrado más eficazmente que en 'The Great Redeemer’”.¹⁰³ Mostrándose, en cambio, algo más ambigua sobre la escena climática de la película, aquella en que la pintura de Cristo en la cruz con los brazos extendidos parecía cobrar vida, pues aunque afirmaba que “En esta escena crítica el trabajo del director, intérpretes y el cámara está realizado casi sin defectos, como debe ser para salvar la escena de la trivialidad”,¹⁰⁴ a continuación añadía: “Cualquiera puede creer en milagros y, sin embargo, la fuerza del incidente en

¹⁰⁰ “It might have been a great deal better, but also it might have been much worse.” (Tay Garnett, 1996, 13).

¹⁰¹ “In some respects it is an exceptional picture.” (“The Screen”, *New York Times*, 25 de octubre de 1920, p. 22).

¹⁰² “It might have been a great deal better, but, also, it might have been much worse, for its subject lends itself either to inspired treatment or cheap exploitation. 'The Great Redeemer,' at any rate, is not cheap, and in a few scenes it comes near to being inspired.” (*ibid.*).

¹⁰³ “... that a man’s entering a prison to serve a long term and his release by pardon have never been more effectively shown than in 'The Great Redeemer'.” (*ibid.*).

¹⁰⁴ “In this critical scene the work of director, players and camera man is almost faultless, as it must be to save the scene from banality.” (*ibid.*).

'The Great Redeemer' se debilita por el melodrama que lo rodea, el espectador no puede sostener el momento de exaltación de la historia".¹⁰⁵

Variety, el 29 de octubre de 1920, a través de "Leed" la calificó de "pieza inusual". Y sobre sus posibilidades de *box-office* conjeturaba que "Debería obtener dinero por su atractivo sentimental, y porque deleitó a una multitud en el Rivoli".¹⁰⁶ También alababa otros aspectos del film como la autenticidad de las escenas de la prisión, al declarar: "La vida en prisión es descrita con un realismo fiel que te hace estremecer",¹⁰⁷ y su narrativa: "La historia es contada tan sencilla y directamente y con tal economía de medios como para arrancar el aplauso del más exigente".¹⁰⁸ La atención al detalle del director y el excelente trabajo de cámara y de laboratorio, así como las actuaciones de los actores, dijo *Variety*, ayudaban enormemente a *The Great Redeemer*.

Ahora bien, estas dos últimas reseñas coincidían en una misma cuestión, y es que ninguna acababa por considerar como responsable de la dirección a aquél que figuraba como tal, atribuyendo invariablemente sus méritos al productor Maurice Tourneur. Sin ningún tipo de fundamento el *New York Times* decía: "Por las cosas buenas que hay en ella, el crédito principal debe ir al Sr. Tourneur. Su habilidad reside en hacer que las escenas conmovedoras de la película cuenten su historia..."¹⁰⁹ Mientras que *Variety*, con un más que ostensible recelo, comentaba: "Maurice Tourneur es el responsable de la producción, aunque la dirección real está acreditada a Clarence Brown".¹¹⁰ Y pese a conocer que el director del film era Clarence Brown, y no Tourneur, hacia el final de su escrito *Variety*, con relación al clímax de la película, insistía: "¿Es cierto o no? ¿Qué ocurre?" Pregunta el Sr. Tourneur en un

¹⁰⁵ "Whatever one thinks of miracles, and however the strength of the incident in 'The Great Redeemer' is weakened by surrounding melodrama, the spectator cannot but be held at the moment of the story's exaltation." (*ibid.*).

¹⁰⁶ "It should get money because of its sentimental appeal, and delighted the crowd at the Rivoli" ("Leed", 1920).

¹⁰⁷ "The prison life is depicted with a faithful realism that makes you shudder." (*ibid.*).

¹⁰⁸ "The story is told so simply, directly and with such economy of means as to draw the more discriminating applause." (*ibid.*).

¹⁰⁹ "For the things in it that are good, chief credit must go to Mr. Tourneur. His skill is in making moving picture scenes tell his story..." ("The Screen", *New York Times*, 25 de octubre de 1920, p. 22).

¹¹⁰ "Maurice Tourneur is responsible for the production, though the actual direction is credited to Clarence Brown." ("Leed", 1920).

inserto. No importa en absoluto, porque el efecto general es agradable y la audiencia estaba emocionada”.¹¹¹

Nada ha quedado de *The Great Redeemer* excepto sinopsis y críticas de la época, comentarios de los que trabajaron en el film y una amplia selección de material donada por Clarence Brown a su antigua facultad.¹¹²

Tras su debut en la dirección Clarence Brown continuó ejerciendo como ayudante de Tourneur en las películas de éste.

“¿Qué supuso para su ego dirigir una película y después volver y trabajar como ayudante de Tourneur?”,¹¹³ le preguntaron Kevin Brownlow y Donald Knox en su entrevista inédita de 1969. Y la respuesta de Brown fue contundente.

“Yo haría cualquier cosa por él, quiero decir cualquier cosa que él decía estaba bien para mí, pero era más que un ayudante, era co-director, en cada película que hice después, y después, o incluso antes yo estaba rodando exteriores, incluso antes de eso, cuando nosotros estábamos en, cuando nosotros estábamos en Fort Lee”.¹¹⁴

En realidad no se consideraba un ayudante, sino co-director. Ello pese a que su nombre todavía no aparecía en los títulos de crédito de las películas de Tourneur. Faltaba muy poco para que llegara ese momento.

¹¹¹ “It is true, or not? What does it matter?” Mr. Tourneur asks in a insert. It matters not at all, because the general effect is pleasing and the audience was moved.” (*ibid.*).

¹¹² The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970, en The University of Tennessee, alberga a día de hoy 34 fotografías publicitarias e instantáneas del rodaje de *The Great Redeemer* (Serie II: Stills, caja 6, carpeta 6-B) y una amplia selección de artículos contemporáneos conservados en un *scrapbook* específico del film (Serie V: Scrapbooks, caja 17, H).

¹¹³ “What did it do for your ego to direct a film and then come back and work as Tourneur’s assistant [*sic*].” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 33).

¹¹⁴ “I’d do anything for him I mean anything he said was all right with me, but it was more than assistant, it was co-director, every picture after I, after I, or even before I was shooting exteriors, even before that, when we were in when we were in Fort Lee.” (*ibid.*).

La siguiente producción del equipo fue *The White Circle* (1920), sobre el relato breve *The Pavilion on the Links* (1882) de Robert Louis Stevenson, cuyo guión llevaron a cabo Jules Furthman y Jack Gilbert, los mismos que habían participado en el de *The Great Redeemer*.¹¹⁵ Ésta fue la primera película donde Jack Gilbert desempeñó sus nuevas funciones de ayudante de dirección y donde Alfred Ortlieb tomó a su cargo la fotografía, en esta ocasión junto a Charles Rosher. El también francés Alfred Ortlieb era la alternativa de Tourneur para sustituir a René Guissart como cámara principal, pero Ortlieb tuvo una colaboración efímera con el equipo, que tan solo se extendió a éste y los siguientes dos films de Tourneur. Después también le abandonó.¹¹⁶

A *The White Circle* le siguió *Deep Waters* (1920), una película donde al parecer la contribución de Clarence Brown fue mayor de lo habitual. De hecho, Charles J. van Enger en su entrevista de 29 de julio de 1973 con Richard Koszarski se refirió a ella de forma contundente como dirigida por Clarence Brown, hasta el punto de que el historiador tuvo que hacer constar en una nota al final de su texto que la cinta se había estrenado como producida y dirigida por Tourneur. Van Enger dijo así:

“Nosotros hicimos una película llamada CALEB WEST, dirigida por Clarence Brown, y teníamos algunos planos que se suponían para filmar con cohetes, sabe, para que el bote naufragara. Y estábamos filmando cohetes a través del escenario de este estudio y teníamos al cuerpo de bomberos de Culver City; los llevábamos locos y ellos vinieron y lo pararon. Había mucho trabajo bajo el mar con campanas de inmersión”.¹¹⁷

¹¹⁵ Mientras que no hay ninguna duda acerca de la participación de Jack Gilbert en el guión *The Great Redeemer*, porque Brown, como vimos, proporcionó abundantes detalles sobre el asunto, Jules Furthman le dijo a George Geltzer que Gilbert no colaboró con él ni siquiera en las películas de Tourneur donde se le dio crédito como co-escritor. El director artístico Floyd Mueller argumentó que no creía que Gilbert hubiera escrito jamás un guión. Y Leatrice Joy, que estuvo casada con Gilbert, dijo que no lo sabía (George Geltzer, *op. cit.*, 201).

¹¹⁶ Sobre la deserción definitiva de Alfred Ortlieb, quien primero marchó temporalmente con Jules Brulatour para la realización de *A Modern Salome* (1920), véase en la Tercera Parte, capítulo I dedicado al análisis de *The Light in the Dark* (1922), apartado «I.2. Historia del film», p. 623.

¹¹⁷ “We made a picture called CALEB WEST, directed by Clarence Brown, and we had some shots where they were supposed to shoot rockets up, you know, for the boat to get wrecked. And we were shooting rockets up through the glass stage of this studio and they had the fire department from Culver City; we

Charles J. van Enger se refería a *Deep Waters* como *Caleb West*, porque *Caleb West, Master Diver* era el título de la novela de F. Hopkinson Smith (1899) y también el título de la posterior dramatización que sobre ella había realizado Michael Morton, esta última llamada simplemente *Caleb West* (1900).

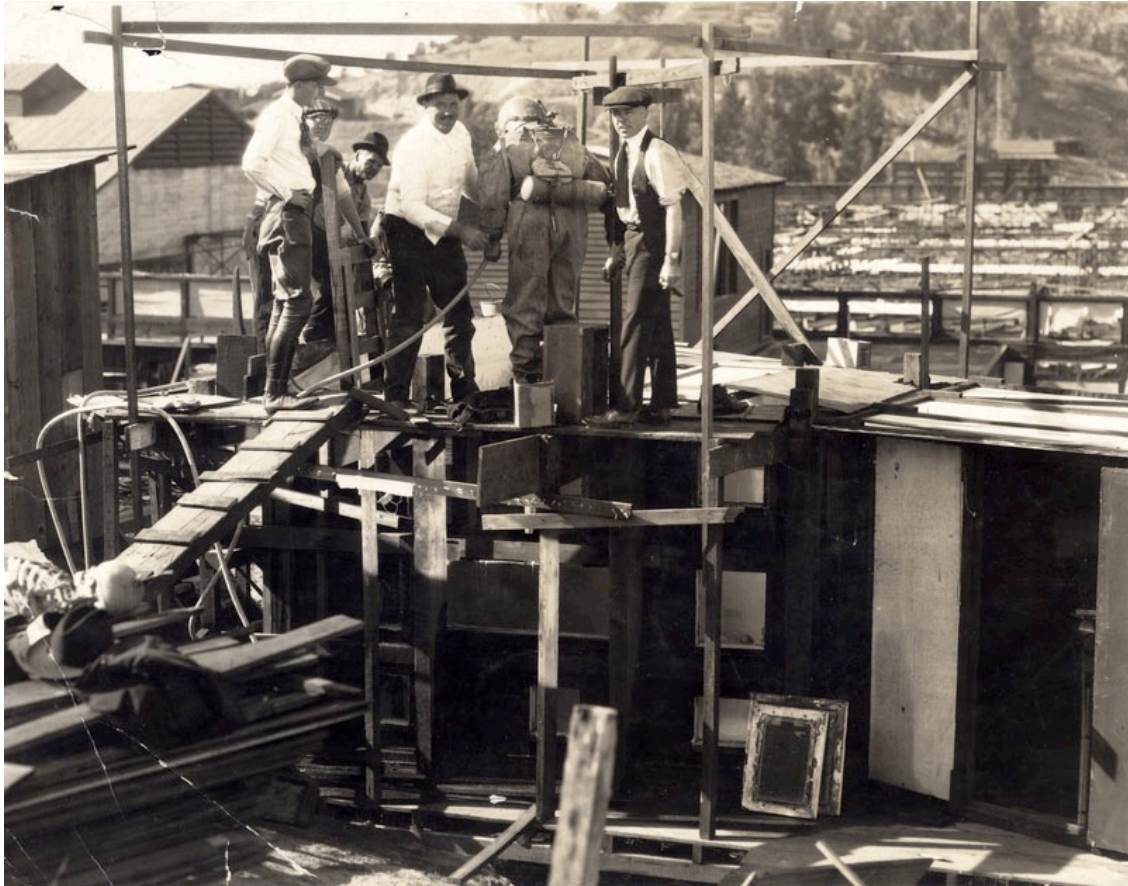
Lo cierto es que abundan las fotografías de Clarence Brown tomadas durante el transcurso del rodaje (ver *il. n. 23, y n. 24 en p. sig.*) y que la mención de *Deep Waters* como una película con una importante participación de Clarence Brown apareció publicada en artículos de prensa posteriores de la década de 1920.¹¹⁸ Con relación a las fotografías que adjuntamos de *Deep Waters*, adviértase que en ninguna de ellas está presente Tourneur.



23. Rodaje de *Deep Waters* (1920), con Clarence Brown a la izquierda, vestido de buzo sobre la escalera.

drove then crazy and they came over and put a stop to it. There was a lot of undersea work with a diving bell.” (Richard Koszarski, 1989, 278, 290).

¹¹⁸ “Forum To Pay Honor to Brown”, *Los Angeles Times*, 20 de julio de 1924, p. B33.



24. Instantánea tomada durante el rodaje de *Deep Waters* (1920), con Clarence Brown de pie, a la derecha.

Charles J. van Enger en su anterior testimonio sobre *Deep Waters* se refería a ella como filmada en los estudios de Samuel Goldwyn en Culver City,¹¹⁹ que terminarían siendo los estudios de Metro-Goldwyn-Mayer. Sin embargo, los textos historiográficos consultados coinciden en señalar que tanto *The White Circle* (1920) como *Deep Waters* (1920) fueron realizadas en las mismas circunstancias que *The Great Redeemer*. Es decir, producidas por Maurice Tourneur Productions, Inc., y en los estudios de Universal Pictures.¹²⁰ No obstante, y a diferencia de la película de Brown que tuvo que ser estrenada por Metro Pictures Corp., en el último momento Jules Brulatour consiguió una mejor distribución para estas dos por medio de Famous Players-Lasky Co. y, a pesar de las tensas relaciones entre Tourneur y la productora tras haberse negado Adolph Zukor a estrenar *The Glory of Love*, el magnate de Eastman

¹¹⁹ Richard Koszarski, 1989, 278; Ver p. 413.

¹²⁰ George Geltzer, *op. cit.*, 200-201; Jean Mitry, *op. cit.*, 284.

Kodak logró que fuesen lanzadas como Paramount-Artcraft Pictures y Paramount Pictures, respectivamente.¹²¹

La última película de Clarence Brown de esta segunda época todavía como ayudante de Tourneur fue *The Bait* (1921 [prod. 1920]), film que dio al traste con la larga relación profesional y de amistad entre Maurice Tourneur y Jules Brulatour.

Recientemente Jules Brulatour había vuelto a la producción con Hope Hampton Productions, Inc., compañía constituida *ex profeso* para producir films al servicio de Hope Hampton, a quien pretendía convertir en estrella y muy pronto se convertiría en su esposa. Con su centro de operaciones establecido en Fort Lee, en el Paragon Studio, la nueva entidad había estrenado ya el primer film de Hope Hampton como protagonista, *A Modern Salome* (1920), dirigida por el también francés Léonce Perret, y tanto la actriz como el film habían sido devastados y ridiculizados por la crítica hasta unos niveles raramente conocidos por la prensa cinematográfica norteamericana.¹²²

Brulatour persistió en su empeño y convencido de que el prestigio de Tourneur impulsaría definitivamente la carrera de su *protégée* solicitó a éste que la dirigiera por lo menos en una película. Tourneur se negó, pero acabó accediendo cuando a cambio Brulatour le propuso que rescindiría su contrato con Famous Players-Lasky Co., a la que debía todavía dos películas más por contrato.

En realidad, Tourneur ya se había comprometido con Thomas H. Ince a formar parte de su nueva distribuidora Associated Producers, Inc., y estaba ansioso por cancelar todos sus compromisos anteriores. Así pues, tras el rodaje del film de Hope Hampton podría comenzar de inmediato su colaboración con la nueva sociedad.

La película de Tourneur con Hope Hampton fue *The Bait*. Ahora bien, el fuerte temperamento del director y su poca paciencia para tolerar las excentricidades de las estrellas, y menos aún las de esta principiante poco dotada como actriz, hizo que Tourneur acabara insultando a la Srta. Hampton, rompiéndose de este modo su amistad con Jules Brulatour.

¹²¹ Jean Mitry, *op. cit.*, 284.

¹²² La imposición de Hope Hampton como estrella por parte de Brulatour y la negativa del público y la crítica a aceptarla como tal son aspectos que serán debidamente desarrollados en la Tercera Parte, capítulo I donde se estudia *The Light in the Dark* (1922), primera película en solitario de Clarence Brown que fue producida por Jules Brulatour y Hope Hampton a través de Hope Hampton Productions, Inc.; Véase particularmente el apartado «I.2. Historia del film», pp. 618-624, 665-668.

Tourneur abandonó la película y se la entregó a sus ayudantes Clarence Brown y Jack Gilbert, aunque este último en su autobiografía publicada en entregas por *Photoplay* se la atribuyó por completo, el guión y la filmación.¹²³

El director francés, por supuesto, fue quien constó en las credenciales como único responsable del film. Sin embargo, de acuerdo con Kevin Brownlow: “*The Bait* no era realmente una película de Tourneur en absoluto. Tourneur y Brulatour habían llegado a un punto muerto con la Srta. Hampton y Tourneur había rechazado continuar dirigiéndola, entregando la tarea a Clarence Brown y John Gilbert”.¹²⁴

El fin de la vinculación entre Tourneur y Brulatour desembocó, al poco tiempo, en la contratación de Clarence Brown para su primera película como director independiente, *The Light in the Dark* (1922), por lo que volveremos sobre este tema en la sección tercera de este mismo capítulo, «II.3. Primeras producciones en solitario (1922-1923)», y con mayor detenimiento en la Tercera Parte, en el capítulo I dedicado a la película.¹²⁵

¹²³ John Gilbert, “Jack Gilbert Writes His Own Story”, *Photoplay*, septiembre 1928, en Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 18. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento reimpresso en: Kevin Brownlow, 1988, 239.

¹²⁴ “*The Bait* was not really a Tourneur film at all. Tourneur and Brulatour had reached deadlock over Miss Hampton, and Tourneur had refused to continue directing her, handing the task to Clarence Brown and John Gilbert.” (*ibid.*, 16. Fragmento reimpresso en la referencia antes dada).

¹²⁵ Como hemos avanzado, las circunstancias de producción de *The Light in the Dark* (1922) y todos los aspectos relacionados con la contratación de Clarence Brown para el largometraje, se localizan en la Tercera Parte, cap. I, apartado «I.2. Historia del film», pp. 616-672.

II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921).

Con anterioridad al rodaje de *The Bait*, Maurice Tourneur dio un paso decisivo en su carrera que la mayoría de historiadores han interpretado como el error de financiación más grave de su trayectoria norteamericana. Decidió abandonar el respaldo económico de Jules Brulatour y se unió a Thomas H. Ince y su nueva entidad distribuidora Associated Producers, Inc.

Distribución y exhibición eran factores clave para asegurarse un lugar en el negocio y en esos momentos las principales productoras ya estaban organizadas: Famous Players-Lasky Co., Loew's / Metro Pictures Co. (todavía sin Goldwyn Pictures Co.) y Fox Film Co. Todas habían configurado potentes redes de distribución y adquirido en propiedad numerosas salas. Verticalmente integradas, controlaban así las tres ramas del mercado: producción, distribución y exhibición. Para contrarrestar su avance, y en especial el de Famous Players-Lasky Co., los independientes habían comenzado a formar distintas sociedades: First National Exhibitors' Circuit, Inc., (1917) y United Artists (1919) fueron las más importantes.

First National Exhibitors' Circuit, Inc., era una agrupación de exhibidores que también distribuía a independientes y empezó a producir en 1922, cambiando su nombre a First National Pictures, Inc. (y más tarde a Associated First National Pictures, Inc.). Mientras que United Artists había sido establecida como distribuidora por Mary Pickford, Douglas Fairbanks, David W. Griffith y Charles Chaplin esencialmente para salvaguardar su autonomía creativa y económica ante las grandes firmas. A su imagen y semejanza nacería Associated Producers, Inc.

Constituida legalmente en diciembre de 1919, Associated Producers, Inc., fue creada por siete productores: Thomas H. Ince, Allan Dwan, Mack Sennett, Marshall Neilan, George Loane Tucker, J. Parker Read, Jr., y Maurice Tourneur. Producían de manera autónoma a través de sus propias compañías –Allan Dwan Productions, Thomas H. Ince Productions, J. Parker Read, Jr., Productions, etc.– pero distribuían conjuntamente. Además de Tourneur, Dwan, Sennett y Neilan eran, asimismo, productores-directores, mientras que los demás se dedicaban a la producción-supervisión. Su planteamiento era similar al de United Artists, pues ninguno de estos pioneros, supervivientes de la primera era del cine, estaba dispuesto a convertirse en asalariado de las pujantes sociedades verticalmente integradas. Pretendían ser sus

propios jefes, preservar su integridad artística, obtener los beneficios directos de su trabajo y asegurar la distribución de sus películas.

Por supuesto, no fueron los únicos. Desde antes de la década de 1920, pero sobre todo durante su transcurso, la lucha de los independientes que se negaban a someterse al sistema se tradujo en la formación continuada de productoras individuales, empresas que constituían la manifestación explícita de sus intentos desesperados por sobrevivir.¹²⁶ Ninguna lo logró. Todas tuvieron una corta vida y pronto fueron absorbidas por las grandes corporaciones cinematográficas –a excepción de United Artists pocas sobrepasaron los dos años.¹²⁷

Y lo mismo le sucedió a Associated Producers, Inc., cuya bancarrota financiera acabaría produciéndose a comienzos de septiembre de 1921.¹²⁸

El pacto de Maurice Tourneur con Associated Producers, Inc., consistía en la entrega de doce películas al año; cuatro serían dirigidas por él personalmente, mientras que sus ayudantes, Clarence Brown y John Gilbert, acometerían las restantes, cuatro cada uno de ellos bajo su supervisión –en total Tourneur sólo llegaría a entregar dos, ambas co-dirigidas con Clarence Brown: *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921). John Gilbert dio más detalles sobre el compromiso con Associated Producers, Inc., en su autobiografía publicada en entregas por *Photoplay*:

“Brown y yo estábamos recibiendo el mismo salario –250\$ por semana. Bajo el nuevo acuerdo ambos íbamos a ser ascendidos a cuatrocientos por semana, con un diez por ciento adicional de los beneficios de todas las doce películas”.¹²⁹

¹²⁶ King Vidor Productions; Mayflower Photoplay Corp., de Raoul Walsh; DeMille Pictures; William S. Hart Co.; Frank Keenan Productions, Inc.; Harold Lloyd Corporation; Norma Talmadge Productions; Anita Stewart Productions; Charles Ray Productions; Hayakawa Feature Play Co., de Sessue Hayakawa; Gloria Swanson Pictures Corporation, etc.

¹²⁷ Con el apoyo de Wall Street, las grandes compañías verticalmente integradas incrementaban cada vez más sus circuitos de distribución, nacionales e internacionales, y adquirirían en propiedad gran número de salas. Hollywood se estaba organizando. Estaba teniendo lugar la transición al *studio system*, con la configuración definitiva, hacia el final de los años 20, de las ocho grandes compañías, presentes durante las dos décadas siguientes: las *majors* –Paramount, Loew’s / MGM, Warner Bros., Twentieth Century-Fox y RKO– y *minors* –Universal, Columbia y United Artists.

¹²⁸ “\$50,000,000 Movie Meger – Ince, Sennet and Tourneur in Plan to Eliminate Distributor,” *New York Times*, 3 de septiembre de 1921, p. 12.

El 10% adicional de los beneficios de las doce películas que percibirían tanto Brown como Gilbert, y donde se incluían las dirigidas por Tourneur en solitario, respondía al acuerdo según el cual mientras Tourneur llevara a cabo las suyas propias ambos continuarían trabajando como ayudantes.

The Last of the Mohicans (1920), adaptación de la famosa novela de de James Fenimore Cooper (1826) sobre las guerras entre franceses e ingleses y sus distintas alianzas con los indios nativos en su avance colonialista hacia 1757, fue la primera película de Maurice Tourneur para Associated Producers, Inc.

Y, de acuerdo con el pacto establecido, Clarence Brown comenzó a trabajar en el film junto a Tourneur como ayudante de dirección.¹³⁰

Como es bien conocido, *The Last of the Mohicans* fue iniciada por Maurice Tourneur pero cuando apenas habían transcurrido dos semanas de rodaje el director cayó enfermo y tuvo que abandonarla.¹³¹ Clarence Brown tomó a su cargo la dirección y

¹²⁹ “Brown and I were receiving the same salary –\$250 a week. Under the new arrangement both of us were to be raised to four hundred a week, with an additional ten percent from the profits of all twelve pictures.” (John Gilbert, “Jack Gilbert Writes His Own Story”, *Photoplay*, septiembre 1928, en Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 18. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento reimpresso en: Kevin Brownlow, 1988, 239).

¹³⁰ John Gilbert no llegó a participar en la cinta; el otro ayudante de dirección fue Charles Dorian. Antes de que se diera paso al inicio del rodaje Gilbert marchó para trabajar con Jules Brulatour para el que realizó su primera película como director, *Love's Penalty* (1921), al servicio de Hope Hampton. Este tema será desarrollado en la Tercera Parte, capítulo I dedicado a *The Light in the Dark* (1922), apartado «1.2. Historia del film», pp. 623-625. Por otro lado, Gilbert declaró en su autobiografía que antes de dejar a Tourneur realizó para él la adaptación de la novela *The Last of the Mohicans* (*ibid.*, 19. Fragmento reimpresso en la referencia antes dada, p. 240). El guión definitivo se acreditó a Robert A. Dillon.

¹³¹ Según Clarence Brown, como en breve adjuntaremos, Tourneur cayó de un andamio de madera y su enfermedad pudo haberse desarrollado en una pleuresía (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 25. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 142 [ver estas declaraciones de Clarence Brown en p. 422]; Ver también: Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 31; Scott Eyman, 1978, 20). En cambio, tanto la prensa de la época como George Geltzer hablan de un envenenamiento por ptomaína y pleuresía (“Tourneur Ill with [ptomaine] Poisoning”, *Moving Picture World*, 23 de octubre de 1920, p. 1134; George Geltzer, *op. cit.*, 202). En cualquier caso, al principio no podía levantarse de la cama y muchos de los miembros del equipo

realizó la película completa desde ese momento. De acuerdo con sus declaraciones, filmó en solitario tres cuartas partes del film.¹³²

De ahí que exista una enorme polémica entre los distintos autores y especialistas al respecto de su autoría. Ahora bien, ésta es una cuestión conjeturada casi al completo por la historiografía, ya que los documentos relativos a la película, así como las numerosas entrevistas de los que participaron en ella, son bastante claros: estrenada en su día como co-dirigida por Maurice Tourneur y Clarence L. Brown, fue ejecutada casi en su totalidad por Brown, pero ideada y planificada por Tourneur, quien supervisó diariamente las tomas filmadas e insistió en la repetición de multitud de escenas.

Pero, en realidad, toda esta controversia creada por la historiografía posterior responde a una única cuestión, fundamental, y es que *The Last of the Mohicans* está considerada como la mejor de todas las películas jamás realizadas por el director francés.¹³³ Una auténtica paradoja, sin duda, pues se trata de una película ejecutada por su ayudante. “Brown hizo un trabajo soberbio –probablemente mejor del que hubiera logrado Tourneur...”,¹³⁴ declaró en 1982 el historiador Anthony Slide, tras lo cual prosiguió:

“Para Tourneur, *The Last of the Mohicans* también marcó un giro en su carrera. Bien puede ser considerada como la última producción importante del director y su última película americana de alguna trascendencia real (pese a la continuación de Tourneur dirigiendo en los Estados Unidos hasta 1926). En vista de su importancia en la carrera de Tourneur, es una lástima que la dirección de *The Last of the Mohicans* pueda ser acreditada tanto a Brown como a Tourneur”.¹³⁵

de rodaje recordaban posteriormente a Tourneur dirigiendo en el estudio desde su silla de ruedas (Richard Koszarski, 1973, 27).

¹³² Scott Eyman, 1978, 20.

¹³³ A los juicios de reconocidos historiadores que citaremos en páginas sucesivas señalando *The Last of the Mohicans* como la mejor película de Maurice Tourneur, deben añadirse muchos otros que hemos decidido omitir para no caer en la repetición. Confróntese sobre este tema, por ejemplo: William K. Everson, 1978, 69, 150-151; Jean Mitry, *op. cit.*, 286.

¹³⁴ “Brown did a superb job –arguably better than Tourneur could have accomplished...” (Anthony Slide, “The Last of the Mohicans”, en: Frank N. Magill [ed.], *op. cit.*, II, 650).

¹³⁵ “For Tourneur, *The Last of the Mohicans* also marked a changing point in his career. It can well be considered as the director’s last major production and his last American film of any real consequence (despite Tourneur’s continuing to direct in the United States through 1926)). In view of its importance in Tourneur’s career, it is unfortunate that the direction of *The Last of the Mohicans* may just as well be credited to Brown as Tourneur.” (*ibid.*).

No obstante, conviene revisar primero las declaraciones de aquellos que tomaron parte en el film, para pasar después a las opiniones de los distintos autores.

Clarence Brown proporcionó una gran cantidad de información a Kevin Brownlow sobre la filmación de *The Last of the Mohicans* en su entrevista de septiembre de 1965 en París, gran parte de la cual apareció publicada en *The Parade's Gone By...* Al respecto de la creación de Associated Producers, Inc., dijo:

“Nuestra primera película fue THE LAST OF THE MOHICANS. Y en esa película, no llevábamos en ella más que dos semanas y TOURNEUR saltó de un paralelo –se cayó– y estuvo en cama durante tres meses. Yo hice la película completa después de eso. Todo. Él tuvo un accidente; estaba sobre un paralelo de 6 pies. Pudo haberse desarrollado en una pleuresía pero sencillamente no podía salir de la cama. Por eso [la película] recayó sobre el pequeño Clarence, yo ya había hecho THE GREAT REDEEMER sabes. Y en esa película –tenía otras semanas de trabajo por delante. La hicimos en Yosemite Valley donde los indios tenían la lucha sobre la roca”.¹³⁶

Después, Brown relató con todo detalle el calendario diario de rodaje y cómo se lograron algunos de sus efectos fotográficos más sobresalientes. La filmación comenzaba a las cuatro de la madrugada y se prolongaba hasta las diez de la mañana. Después se retomaba a las tres del mediodía y duraba hasta las seis de la tarde: “Para entonces yo había aprendido a no rodar nunca exteriores entre las diez de la mañana y las tres de la tarde. La peor fotografía que puedes obtener es sobre el mediodía cuando el sol está cayendo directamente de pleno”.¹³⁷ Para crear la sensación de neblina entre los árboles se utilizaron pucheros de humo, la lluvia torrencial en el bosque mediante un camión de bomberos y

¹³⁶ “Our first was THE LAST OF THE MOHICANS. And in that picture, we hadn’t been on it two weeks and TOURNEUR jumped off a parallel –fell off– and he was in bed for three months. I made the whole picture after that. Everything. He had an accident; he was on a 6ft parallel. It may have developed into pleurisy but he just couldn’t get out of bed. So it was on little Clarence, I had already made THE GREAT REDEEMER you see. And that picture –I had another weeks work to do. We made it in Yosemite Valley where the Indians had the fight on the rock.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 25. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 142).

¹³⁷ “I had learned by this time never to shoot an exterior between ten a.m. and three p.m. The lousiest photography you can get is around high noon when the sun’s directly overhead.” (Kevin Brownlow, 1968, 142).

una manguera, y las nubes se consiguieron porque esperaron a que apareciesen y usaron filtros, ya que “Las nubes normalmente no se registraban en la antigua película ortocromática”,¹³⁸ explicó Brown, pero tal y como reseñó Charles J. van Enger en *The Last of the Mohicans* se empleó invariablemente celuloide pancromático para los exteriores.¹³⁹

En esta misma entrevista Brown reveló cómo llegado a un determinado momento su posición al mando de la ejecución de la película estuvo a su cargo por completo. El presupuesto inicial era de 125.000-150.000\$, pero cuando se terminó los responsables de Associated Producers, Inc., se negaron a darle más dinero para continuar:

“Nos quedamos sin dinero. Esas escenas se tomaron todas en Y Valley que era lo último de la película [sic]. Y entonces Associated Producers –todos los directores que estaban en la compañía vinieron a Universal y yo proyecté toda la película y les dije que quería finalizar la película y que costaría alrededor de 25.000\$ y entonces y sólo entonces ellos votaron para darme otros 25.000\$... y fui allí arriba para hacer esas escenas en Y. V. No recuerdo al cámara”¹⁴⁰.

Aquí Brown hablaba de la brutal y sobrecogedora escena de la caída de la heroína desde la roca, que, de acuerdo con su testimonio, fue rodada por él en Yosemite Valley, California, con esos 25.000\$ adicionales.

En entrevistas sucesivas Brown dio declaraciones muy similares. En 1974, expuso a Patrick McGilligan y Debra Weiner: “Tourneur estaba haciendo *The Last of the Mohicans* en ese momento. Él producía y yo era su ayudante. Pero se cayó de un andamio de madera

¹³⁸ “Clouds normally did not register on the old ortho film.” (*ibid.*, 144).

¹³⁹ Ver declaraciones de Charles J. van Enger en p. sig.

¹⁴⁰ “We ran out of money. Those scenes were all taken in Y Valley which was the last thing in the picture. And so the Associated Producers –all the directors that were in the company came out to Universal and I ran all the picture and told them I wanted to finish the picture and it would take about \$25,000 and then, and only then, did they vote to give me another \$25,000... and I went up to did those scenes in Y. V. I don’t remember the cameraman” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 25. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 144).

cuando la película no llevaba más de dos semanas, y tuve que hacer prácticamente la película completa con él en el hospital. '¿Está bien esto, está bien esto?' Le preguntaba desde el lado de su lecho".¹⁴¹

Tan solo en una ocasión la memoria pareció fallarle y equivocó un dato de significativa importancia. Dijo a Scott Eyman que aunque llevó a cabo la mayor parte de la filmación, rehusó a que su nombre apareciera en los títulos de crédito: "... Tourneur, mientras rodaba *The Last of the Mohicans* se cayó de un andamio de madera y yo asumí el control por él. Hice alrededor de 3/4 partes de la película, pero no quise ningún crédito. Cuando se estrenó, fue el único éxito que tuvo Associated Exhibitors [sic]".¹⁴² Brown había olvidado que el film fue estrenado en su día como co-dirigido por Maurice Tourneur y Clarence L. Brown, tal y como reseñan las crónicas contemporáneas a la película.¹⁴³ Pero su última acotación era del todo cierta, *The Last of the Mohicans* fue el único éxito financiero que conoció Associated Producers, Inc.

La versión de Brown aparece confirmada por su cámara Charles J. van Enger, que esta vez volvió a constar en las credenciales del film, junto a Philip R. DuBois. En su carta de 11 de agosto de 1972 a Richard Koszarski, van Enger apuntó:

"Last of the Mohicans. En realidad Brown y yo hicimos un 90% de la película. Hicimos todos los exteriores en Bear Valley y Yosemite. Mientras estábamos en Bear Valley, Tourneur rodó en el estudio una escena de masacre con un cámara desconocido. Cuando Tourneur quería acelerar la escena (accionábamos la cámara a mano) decía: 'Lento con tu mano' y yo sabía lo que quería decir y aceleraba la acción. Este otro hombre no le entendía y aumentaba la velocidad y los indios parecían un grupo de bailarines de ballet. Antes de que dejáramos a Brulatour me pidió que hiciera una prueba con una película llamada pancromática, así que rodé todos los exteriores con ella. Era la primera producción hecha así. Las cuevas fueron rodadas en escenarios contruidos en el estudio".¹⁴⁴

¹⁴¹ "Tourneur was making *The Last of the Mohicans* at that time. He produced and I was his assistant. But he fell off a parallel when the picture was no more than two weeks old, and I had to do practically the whole picture with him in the hospital. 'Is this okay, is this okay?' I'd ask him from his bedside." (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 31).

¹⁴² "... Tourneur, while shooting *The Last of the Mohicans*, fell off a parallel and I took over for him. I made 3/4 of the picture, but I didn't want any credit. As it turned out, it was the only hit Associated Exhibitors [sic] ever had." (Scott Eyman, 1978, 20).

¹⁴³ Remitirse a: "The Screen", *New York Times*, 3 de enero de 1921, p. 22; "Last of the Mohicans", *Variety*, 7 de enero de 1921.

¹⁴⁴ Correspondencia. A Richard Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

George Geltzer en su acreditado texto sobre Maurice Tourneur escribió: “La primera película de Tourneur para Associated Producers es probablemente su mejor película: *The Last of the Mohicans*. (...) Clarence Brown ha declarado que él dirigió el 90 por ciento de esta película. Floyd Mueller, sin embargo, me dice que no cree que Brown lo hiciera”.¹⁴⁵ Tras lo cual, Geltzer adjunta el testimonio del director artístico Floyd Mueller, a quien entrevistó: “Él dirigió gran parte de ella en el Big Bear Lake”, dijo Mueller a Geltzer al respecto de la contribución de Brown, “pero yo creó que Tourneur dirigió prácticamente todas las escenas de estudio”.¹⁴⁶

Aunque, verdaderamente, y pese a lo dicho por Geltzer, la explicación de Floyd Mueller no se diferencia tanto de la antes proporcionada por Charles J. van Enger. Este último citaba a Tourneur dirigiendo escenas de interior en el estudio, en concreto la tan aclamada masacre de los indios a Fort William Henry. También declaraba van Enger que él y Brown habían filmado el 90% de *The Last of the Mohicans* y si tenemos en cuenta la enorme proporción del film que transcurre en espacios abiertos ambas versiones no son contradictorias.

Ahora bien, esta división tan nítida entre Tourneur a cargo de los interiores y Brown trabajando en los exteriores del Big Bear Lake y Yosemite Valley, ambos en California, se desdibuja en multitud de ocasiones. Por ejemplo, la cruel y voraz matanza de los indios al fuerte británico posee una enorme duración y se encuentra articulada por gran cantidad de acciones de montaje alternado, y aunque van Enger en su carta a Koszarski la atribuía a Tourneur con un cámara desconocido, Brown relató a Kevin Brownlow como ideó la maquinaria necesaria para crear los movimientos de cámara de la huida de las muchachas y llevó a cabo posteriormente la filmación de la escena.¹⁴⁷

Paralelamente, al respecto del anterior testimonio de van Enger conviene alertar de un error en el que éste incurre por omisión. Y es que van Enger mencionaba que las cuevas fueron construidas en el interior del estudio, cuando en realidad las hubo de los dos tipos: recreadas en los *sets* de Universal y cuevas móviles erigidas en exteriores, tal y como demuestra la fotografía de Clarence Brown que adjuntamos a continuación,

¹⁴⁵ “Tourneur’s first film for Associated Producers is probably his best picture: *The Last of the Mohicans*. (...) Clarence Brown has claimed he directed 90 per cent of this picture. Floyd Mueller, however, tells me he doesn’t think Brown did.” (George Geltzer, *op. cit.*, 202).

¹⁴⁶ El texto completo dice: “He directed much of it at Big Bear Lake,’ says Mueller, ‘but I believe Tourneur directed practically all the studio scenes.” (*ibid.*).

¹⁴⁷ Kevin Brownlow, 1968, 144; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», p. 1612.

donde aparece en una de estas cuevas portátiles levantadas en localizaciones reales en los momentos previos al rodaje de una de las escenas (*ver il. n. 25*).



25. Clarence Brown durante una pausa del rodaje de *The Last of the Mohicans* (1920) en una cueva portátil erigida en exteriores.

La ubicación correcta de esta fotografía en exteriores no sólo nos fue corroborada por Kevin Brownlow, sino que el historiador insistió en que forzosamente las cuevas se habrían tenido que ubicar en ambos espacios, interiores y exteriores, ya que: “Ellos necesitaban el plano desde dentro mirando a la localización real, y después el plano desde fuera mirando dentro... que habría tenido que estar especialmente iluminado, o de lo contrario no se vería nada”.¹⁴⁸

En cualquier caso, existe una imposibilidad bastante obvia de atribuir escenas precisas y determinadas a cada uno de ellos, salvo excepciones puntuales y muy concretas. De hecho, que nosotros podamos señalar tan solo dos: la magnífica y

¹⁴⁸ “They needed the shot from inside looking out at the real location, and then the shot from outside looking in... which would have had to have been specially lit, or you wouldn’t see anything.” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/11/2008).

desgarradora secuencia del despeñamiento de la heroína desde la roca, que Brown especificó fue enteramente realizada por él en Yosemite Valley con los 25.000\$ extras;¹⁴⁹ y la última escena del funeral, que Brown contó en numerosas ocasiones fue filmada por Tourneur, ya que ésta fue la primera que se rodó de toda la película.¹⁵⁰

Y por supuesto no hay que perder de vista que si Tourneur, el productor y director titular, decidió otorgar por primera vez a Brown el crédito por la co-dirección esto se debió a que su trabajo fue extraordinariamente superior de lo habitual. Es de suponer que inclusive mayor que el desempeñado en films donde Brown habría contribuido notablemente, tales como *The County Fair* (1920) y *Deep Waters* (1920).

Por todo lo expuesto, no es de extrañar que Richard Koszarski se mostrase extremadamente prudente cuando en su artículo sobre Tourneur, antes que decantarse por ninguna opción o posibilidad de autoría, prefirió enunciar: “Una comprensión de las relaciones entre Brown y Tourneur es crucial para cualquier juicio sobre *The Last of the Mohicans* (1921) generalmente considerada la mejor película de Tourneur”.¹⁵¹

En realidad, una información detallada sobre la relación de trabajo entre Tourneur y Brown había sido solicitada previamente por Richard Koszarski a Charles J. van Enger y éste le respondió de forma escueta y otorgando una gran simplicidad al asunto:

“No había ningún procedimiento fijo en la asignación de la dirección entre Tourneur y Brown. Tourneur le decía a Brown qué era lo que quería y hacíamos el trabajo”.¹⁵²

¹⁴⁹ Ver p. 423, donde hemos incluido este testimonio; Brown volvió a repetir que la escena fue completamente filmada por él en otra ocasión (véase: Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 32).

¹⁵⁰ Brown mencionó que esta escena fue filmada por Tourneur como director, antes de que enfermera, en dos ocasiones distintas y alejadas en el tiempo: *ibíd.*, 31-31; Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7; En breve comentaremos el rodaje de esta escena (ver p. sig.).

¹⁵¹ “An understanding of the relationship between Brown and Tourneur is crucial to any judgement of *The Last of the Mohicans* (1921) generally considered Tourneur’s best film” (Richard Koszarski, 1973, 27).

¹⁵² Correspondencia. A Richard Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

En base a sus conversaciones con el cámara de Brown y co-artífice de la fotografía de *The Last of the Mohicans*, en su artículo de 1973 Koszarski de forma bastante acertada y sin reducir la contribución de Brown al rodaje de exteriores continuaba exponiendo: “Tourneur cayó de un andamio de madera al principio del rodaje y Brown dirigió la mayor parte de la película, aunque a través de las especificaciones diarias de Tourneur”.¹⁵³ El historiador no concedía tampoco mayor importancia a una famosa fotografía de Tourneur que había aparecido recientemente, donde se le veía preparando el maquillaje de los indios al aire libre: “Hay fotografías de un aparentemente saludable Tourneur en exteriores para esta película, pero la mayor parte del equipo de rodaje insiste en que él personalmente sólo dirigió los interiores, desde su silla de ruedas”.¹⁵⁴ Y es que, desde luego, esta fotografía pudo haber sido tomada en las primeras semanas de rodaje, antes de que Tourneur cayera enfermo y se viera impedido para continuar.

Brown, por otro lado, tampoco negó nunca el trabajo de Tourneur en exteriores en los días iniciales de rodaje. En el primero de sus autobiográficos publicados en 1939 por *Picturegoer*, por ejemplo, hizo alusión a la escena del funeral –la última de la película, pero que se rodó la primera–, aportando multitud de anécdotas. En estos momentos Clarence Brown y Charles Dorian trabajaban todavía como ayudantes de Tourneur:

“Un día Tourneur solicitó cien 'Indios' extras para la escena del gran funeral, estando fuera en exteriores cerca de Lone Pine. Dorian no podía conseguirlos de Hollywood a tiempo. Por eso, a lo largo de la cima de la colina, en la distancia, colocó hileras de arbustos y maleza, engalanándolas con mantas indias y plumas para hacer de fondo. Tourneur diseñó la escena. 'En este momento del funeral', daba instrucciones, 'tres hileras del primer término se retirarán. Después las siguientes tres hileras se moverán, a continuación se moverán los indios a lo largo de la cima de la colina'. Dorian tartamudeaba y decía. 'Pero, Sr. Tourneur', objetaba, '¿va a mirar cuidadosamente a los indios de lo alto de la colina?' Tourneur entrecerró los ojos con cuidado. Finalmente tuvo la idea. Sin cambiar la expresión comentó: '¡Los indios en la cima de la colina fuera del foco, no cambiarán de posición!' Tourneur era una alegría para todos nosotros”.¹⁵⁵

¹⁵³ “Tourneur fell from a parallel early on in the shooting and Brown directed most of the picture, albeit to Tourneur’s daily specifications.” (Richard Koszarski, 1973, 27).

¹⁵⁴ “There are pictures of an apparently healthy Tourneur on location for this film, but most of the crew insists that he personally directed only the interiors, from his wheelchair.” (*ibid.*).

¹⁵⁵ “One day Tourneur ordered a hundred extra 'Indians' for the big funeral scene, out on location near Lone Pine. Dorian could’t get them from Hollywood in time. So along the top of the hill, in the distance,

Por último, en el texto presentado por George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York, con motivo de una nueva edición de la película en formato VHS por Milestone Film & Video, Inc., en 1993, Jan-Christopher Horak manifestó: “Parece ser que Tourneur tuvo un accidente al comienzo del rodaje y quedó inmóvil, así que una buena proporción del trabajo real de exteriores se dejó a Clarence Brown, un hecho corroborado por Floyd Mueller. Por consiguiente, Brown... se acreditó gran parte de la película en posteriores entrevistas con George Pratt y Kevin Brownlow”.¹⁵⁶

Sobre esta afirmación hemos de decir que Brown no se atribuyó el film en ninguna entrevista; dijo continuamente que la película había sido diseñada por Tourneur y él simplemente se había limitado a seguir sus indicaciones. Además, en todo caso fue Tourneur quien le concedió el crédito, haciendo que su nombre figurara en pantalla como co-director por primera vez. Además, que nosotros sepamos no existe ninguna entrevista a Clarence Brown por George C. Pratt, autor de *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film* (1966), donde en cambio sí hay material correspondiente a *The Last of the Mohicans*.¹⁵⁷

Y Horak proseguía: “Pero Tourneur era conocido por mantener el control completo de sus películas, desde el *storyboard* al montaje final. (...) Así que se puede suponer que Tourneur veía diariamente los copiones y le daba instrucciones precisas a Brown”.¹⁵⁸ Pero esto no es ninguna suposición, sino que, como hemos dicho, fue repetido por Brown en multitud de ocasiones. Adjuntamos a continuación las declaraciones de Clarence Brown a Kevin Brownlow sobre el tema:

he placed rows of tumbleweeds, decking them with Indian blankets and feathers, for a background. Tourneur laid out the scene. 'At this point in the funeral,' he instructed, 'three rows in the foreground will move out. Then the next three rows move, then the Indians along the top of the hill.' Dorian stammered and gulped. 'But, Mr. Tourneur,' he expostulated, 'will you look carefully at the Indians on top of the hill?' Tourneur squinted carefully. Finally he got the idea. Without a change of expression he remarked: 'The Indians on top of the hill, out of focus, will not move out!' Tourneur was a joy to us all.” (Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7).

¹⁵⁶ “Apparently, Tourneur had an accident early in the shooting and was immobile, so that much of the actual location work was left to Clarence Brown, a fact corroborated by Floyd Mueller. Accordingly, Brown... took much of the credit for the film in later interviews with George Pratt and Kevin Brownlow.” (Jan-Christopher Horak, 1993).

¹⁵⁷ George C. Pratt, 1973 (1966), 280-281.

¹⁵⁸ “Yet Tourneur was known for keeping complete control of his pictures, from storyboard to final edit. (...) So one can assume that Tourneur viewed daily rushes and gave Brown precise instructions.” (Jan-Christopher Horak, 1993).

“Tourneur vio todos los copiones. Él podía ser muy categórico. La primera pedorreta que escuché vino de Maurice Tourneur –y cuando la escuché, sabía que significaba repetir la toma”.¹⁵⁹

Finalmente, Horak concluye esta parte de su escrito diciendo: “A decir verdad, el estilo visual de la película es típico del trabajo de Tourneur antes y después de *Mohicans*”.¹⁶⁰ Argumento sin duda innegable, pero la película posee un ritmo narrativo que difícilmente puede encontrarse en otras creaciones de Tourneur. O, como dice Barry Gillam: “Uno puede considerar el éxito de *The Last of the Mohicans* en buena parte como el resultado del trabajo de Brown en el plató con los actores, ritmo y puesta en escena y creación de tensión, drama, estado de ánimo –el juego de las emociones. Plano por plano es una película diseñada por Tourneur, pero en lugar de las imágenes estáticas del maestro, las de Brown son, citando a Koszarski, más ‘dinámicas’”.¹⁶¹

La película ha sido aclamada como la obra maestra de Tourneur por varias y bastante justificadas razones. Sigue siendo considerada hoy como la mejor y más fiel de todas las adaptaciones de la famosa novela de James Fenimore Cooper, en numerosísimas ocasiones llevada a la pantalla.¹⁶² Pero, al margen de su relación con el texto literario, en lo que al material cinematográfico se refiere, el estilo visual y la perfección artística de las composiciones del director francés probablemente nunca se combinaron mejor y más adecuadamente con la narrativa que en *The Last of the Mohicans*.

¹⁵⁹ “Tourneur saw all the rushes. He could be very blunt. The first raspberry I ever heard came from Maurice Tourneur –and when I heard it, I knew it meant a retake.” (Kevin Brownlow, 1968, 144).

¹⁶⁰ “In point of fact, the film’s visual style in [*sic*] typical of Tourneur’s work before and after *Mohicans*.” (Jan-Christopher Horak, 1993).

¹⁶¹ “One can view the success of *The Last of the Mohicans* as largely the result of Brown’s on-the-set work with the actors, with pacing and staging and the creation of tension, drama, mood –the play of emotions. Shot for shot, it is a film designed by Tourneur, but instead of the master’s stately, still images, Brown’s are, to quote Koszarski, more ‘dynamic.’” (Barry Gillam, “Clarence Brown”, en: Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage, *op. cit.*, 29).

¹⁶² Comparten esta opinión, entre otros, los siguientes autores: William K. Everson, 1978, 151; Anthony Slide, “The Last of the Mohicans”, en: Frank N. Magill (ed.), *op. cit.*, II, 650; Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 372; Jan-Christopher Horak, 1993.

Temática, argumento, personajes y concepción estética fluyen al unísono como en pocas de las películas de Tourneur. *Victory* (1919), por ejemplo, del año anterior, otra producción madura del director, poseía *a priori* los mismos elementos de aventura y violencia a partir de la novela de Joseph Conrad, pero ninguno era trasladado de un modo tan eficaz y, como ya dijimos, sus intertítulos largos y literarios frenaban la acción. Y, a diferencia de *Victory*, donde los cuadros visuales emergían individualmente y dominaban de forma aislada la percepción de la obra, *The Last of the Mohicans* sigue siendo pese a sus notables cualidades plásticas y lirismo una película de aventuras, llena de intranquilidad, peligro y suspense.



26. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

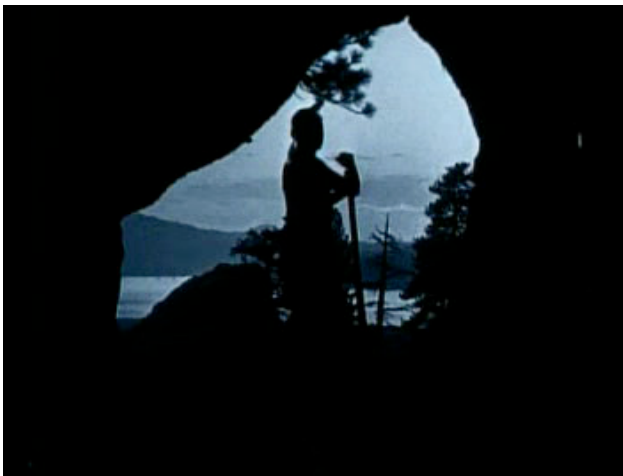


27. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

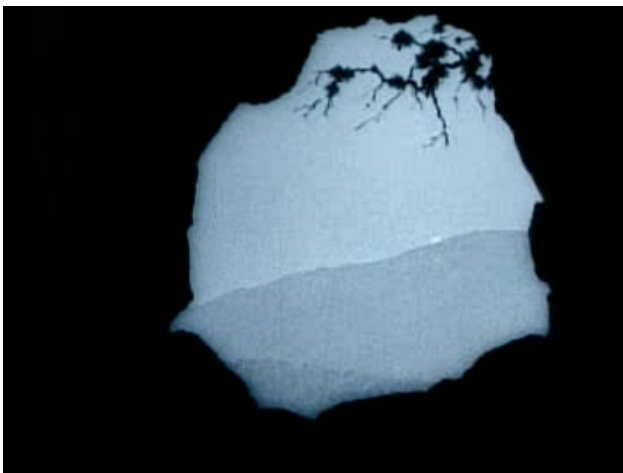
La naturaleza irrumpe como protagonista absoluta del film, pero sus directores no tuvieron que renunciar a la iluminación compleja y sofisticada o a sus composiciones habituales, sino que ambos, Tourneur y Brown, supieron integrarlas y situarlas dentro de este universo de representación. Y así, construyeron las estructuras visuales típicas de Tourneur –primeros términos oscuros y siluetas– a partir de los paisajes amplios y abiertos en estado puro (ver *il. n. 26 y n. 27, y n. 28 en p. sig.*) o en espacios cerrados, mediante estructuras integradas en esta misma concepción natural con un elemento que sobresale por encima de todos: la cueva (ver *il. n. 29 y n. 30 en p. sig.*).



28. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



29. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



30. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

La cueva es la suplantación del anterior arco del proscenio teatral. Paulatinamente, desde que el uso de máscaras y otros dispositivos ópticos superpuestos sobre la imagen comenzaron a caer en desuso en los preludios de 1920, Tourneur había hecho evolucionar las superficies de arco –reales o figuradas– hasta transformarlas en una sucesión de cuevas que formaban parte de los decorados. Por otro lado, las cuevas se adecuaban a la perfección a sus films de aventuras. El motivo de la cueva, de hecho, ya estaba presente en *Treasure Island* (1920), de acuerdo con las fotografías que nos han llegado de la película (*ver il. n. 31 en p. sig.*), aparece reiteradamente en *The Last of the Mohicans*, convirtiéndose en la iconografía distintiva del film, y surgirá de nuevo en la posterior *Lorna Doone* (1922), así como en los fragmentos que quedan de Tourneur en *The Mysterious Island* (*La isla misteriosa*, 1929), film que se estrenó como únicamente dirigido por Lucien Hubbard.



31. *Treasure Island* (1920). Fotografía publicitaria.

En *The Last of the Mohicans* la cueva le sirve a Tourneur para encuadrar multitud de composiciones de primer término oscuro con objeto de establecer los tres niveles de profundidad espacial organizados por la iluminación que ya definimos en nuestro comentario de *Victory*. Pero cuando la cueva, por cuestiones de argumento, tampoco puede estar disponible es sustituida a menudo por escenarios rocosos más abstractos, las tiendas de los indios en sus campamentos o entradas de puertas reales en las secuencias que tienen lugar en ambos fuertes defensivos del ejército británico.

No obstante, si *The Last of the Mohicans* sigue siendo aclamada como la mejor creación de Tourneur no es sólo por su estética. Y es que su visionado a día hoy la descubre como una película sorprendentemente moderna. Al margen de su validez como película de aventuras, y sin ánimo de desestimar tampoco la credibilidad de los personajes a partir de unas interpretaciones extremadamente sensibles y nada forzadas de los actores (sobresale especialmente la de Barbara Bedford como Cora Munro, por su contención y al mismo tiempo expresividad), el film resiste más que holgadamente el paso del tiempo a causa de su realismo y una representación agresiva del sexo, la violencia y la tragedia.

En consonancia con la naturaleza salvaje donde se desarrolla la acción, el factor sexual es abordado con una franqueza y sinceridad inusitada para 1920. Ésta se

incrementa más todavía por varios elementos añadidos. De un lado, se trata de un romance interracial entre la hija de un coronel británico, Cora, y un nativo americano, Uncas (Albert Roscoe), y en esto la película de Tourneur y Brown es la única de todas las versiones de *The Last of the Mohicans* que aborda el tema del mestizaje.¹⁶³ De otro, la tensión sexual, latente a lo largo de todo el film, aumenta por la imposibilidad de ser descubierta y se lleva a cabo exclusivamente a través de los cruces de miradas entre los personajes. Sólo al final Uncas acariciará la mano de Cora, pero esto sucede cuando ella ya está muerta (*ver il. n. 35 en p. sig.*).

La violencia abunda durante todo el film pero la masacre a Fort William Henry es extremadamente brutal. Una secuencia donde los historiadores han visto cierta influencia de *Battle at Elderbush Gulch* (1914) de David W. Griffith.¹⁶⁴ Pero el salvajismo de *The Last of the Mohicans* es estremecedor. Se trata de una secuencia de duración muy prolongada en la que los indios borrachos armados con hachas se ensañan continua y selectivamente con las mujeres. Sin embargo, una imagen permanece en la retina colectiva: un indio con una calavera pintada en el pecho escucha el llanto de un bebé que ha sido escondido por su madre dentro de una caravana y, cuchillo en boca, sigilosamente se aproxima hacia el lugar; entra, sonrío maléficamente, le arrebató el bebé a la madre y después, en presencia de ésta, lo arroja por los aires en medio de grandes carcajadas.



32. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

The Last of the Mohicans es innovadora además porque está desprovista del clásico *happy end* hollywoodiense, pero su desventurado desenlace no puede ser más amargo. La violencia de la muerte de la heroína es inaudita. Magua (Wallace Beery), el indio que desea poseerla, acorrala a Cora en lo alto de un promontorio (*ver il. n. 32*).

¹⁶³ Ni siquiera la versión de 1992 de Michael Mann afrontaba el mestizaje, entre otras razones porque, como indican sus créditos, se basaba directamente en la versión de 1936 de George B. Seitz, donde el protagonista no era el indio Uncas, sino Hawkeye.

¹⁶⁴ Barry Gillam, "Clarence Brown", en: Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage, *op. cit.*, 29.



33. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



34. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



35. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

Ella amenaza con lanzarse si él se acerca, por lo que el indio espera sentado pacientemente a que el sueño la venza. Pasan las horas y Magua advierte la llegada de Uncas, que se aproxima para salvar a Cora. Entonces no vacila un instante, la coge, la lastima con el cuchillo y la arroja por el peñasco (ver *il. n. 33 y n. 34*).

Una escena con una posible reminiscencia de la muerte de Flora Cameron en *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, 1915) de David W. Griffith, pero mientras que en este film Flora se lanzaba por un precipicio para evitar ser violada por el negro que la perseguía, aquí se trata un asesinato sangriento y premeditado en toda regla, esta vez por un indio.

La película continúa defraudando las expectativas del espectador, ya que Uncas no es capaz de vengar el crimen de Cora dando muerte a su agresor y éste le mata también. Será un disparo de Hawkeye (Harry Lorraine) el que acabe con Magua. Los cuerpos inertes de Cora

y Uncas yacen magullados y ensangrentados en la profundidad del valle (ver *il. n. 35*). El lirismo de la escena se incrementa cuando tras esta imagen de muerte y desgracia asistimos a ríos y caudales de agua. El film prosigue en su descripción de la trágica aventura de sus dos protagonistas, ya que, debido a sus diferentes orígenes y razas, sus sepulturas son oficiadas en lugares alejados y, por tanto, separados.

La película finaliza con los indios Delawares preparando el funeral de Uncas. Rinden tributo al hijo de Chingachgook, el último de los Mohicanos.

Si *The Last of the Mohicans* ha sido enormemente elogiada por la historiografía posterior, más lo fue todavía por la crítica en el momento de su estreno. Los escritores contemporáneos se mostraron casi unánimemente entusiastas y la película fue también un increíble éxito de *box-office*. Tourneur recibió los enaltecimientos más grandes de su carrera, y los más importantes desde *The Blue Bird* y *Prunella* en 1918. Lamentablemente también serían los últimos.

Estrenada el 21 de noviembre de 1920, Lawrence Reid, escribiendo para *Motion Picture News*, el 4 de diciembre, sobre su director Maurice Tourneur declaraba: “No puede discutirse que es su mayor logro, una película de la que se hablará como una obra maestra de su clase... Es la más grande película de indios que se haya hecho nunca”.¹⁶⁵

Y el *New York Times*, en su crítica de 3 de enero de 1921, la calificaba de “película excepcional”: “En lo que al Sr. Tourneur respecta ha utilizado la magia de su cámara para dar a la historia de Cooper la calidad de la vida en la pantalla. (...) no fotografió simplemente su escenario y personajes de forma literal. Él compuso sus cuadros. Con luces y sombras hábilmente colocadas, objetos artísticamente situados, distancias efectivamente medidas, él puso dentro de su película más que cualquiera habría observado en la realidad ante su cámara”.¹⁶⁶

Hubo también recensiones que coincidían al referirse a su exceso de violencia. El 28 de noviembre de 1920 *Wid's Daily* publicaba “The Last of the Mohicans' Full of Thrills”, donde se aludía al exceso de crimen y terror en las escenas de la masacre de los indios a Fort William Henry: “Tourneur lo ha hecho otra vez. 'The Last of the Mohicans' ha resultado abundante en emociones. De las que sobresale la batalla sobre una roca a varios miles de pies de altura... Ponen en escena una masacre que probablemente nunca ha sido igualada ante la cámara.

¹⁶⁵ “It cannot be disputed that it is his greatest achievement –a picture which will be talked about as a masterpiece of its kind... It's the greatest Indian picture ever shown.” (Reid, Lawrence, 1920, 4343).

¹⁶⁶ “For Mr. Tourneur has used the magic of his camera to give Cooper's story the quality of life on the screen. (...) did not just photograph his scenery and people literally,. He composed his pictures. With lights and shadows skillfully arranged, objects artistically placed, distances effectively measured, he put into his film more than any one would have observed in the reality before his camera.” (“The Screen”, *New York Times*, 3 de enero de 1921, p. 22).

Hay disparos, navajazos, hachazos... se coge a los niños de los brazos de sus madres y se les dan hachazos directamente ante ti”¹⁶⁷.

Y Edward Weitzel en su comentario para *Moving Picture World*, “Cooper’s ‘The Last of the Mohicans’ Finely Filmed by Maurice Tourneur”, de 4 de diciembre del mismo año, advertía: “A las almas sensibles que rechazan hacer frente a los hechos de vida puede que la masacre del fuerte les parezca demasiado realista...”¹⁶⁸

En este sentido, *Variety* en su reseña del film, que en esta ocasión aparecía de forma anónima, presentaba las mayores objeciones: “Lo que el Sr. Tourneur ha hecho del libro es simplemente una serie de luchas y escenas de violencia. Tiene un ojo puesto sobre todo hacia esta fase de la historia. Estaba muy bien alimentar al joven lector americano con estos sangrientos episodios, pero cuando son transcritos de la literatura a la pantalla su violencia se ve enfatizada”¹⁶⁹. También censuraba *Variety* que el Sr. Tourneur podía entender la historia, así como los *fans* de la novela que solían leerla alrededor de una vez al año, pero, aseguraba, para el resto del público el film era incomprensible: “Para el espectador de cine corriente los resultados han llegado a ser un poco caóticos; una serie de episodios en los que las fuerzas guerreras no son siempre reconocibles. Hay batallas entre indios e indios y entre indios y blancos, pero no siempre queda patente lo que representan o su lugar en la historia”¹⁷⁰. Pero, al margen de este comentario, por lo demás no respaldado por ninguna otra fuente que hayamos consultado, los elogios hacia *The Last of the Mohicans* y Maurice Tourneur continuaron sucediéndose a lo largo de 1921.

Un fuerte tributo vino de parte de Robert E. Sherwood desde *Life*, el 3 de febrero de 1921, cuando dijo: “Nosotros deseáramos que a todos aquéllos a los que les encanta burlarse de las películas pudiera obligárseles por acta del Congreso a ver la producción de Maurice Tourneur, The

¹⁶⁷ “Tourneur has done it again. ‘The Last of the Mohicans’ has resulted in thrills galore. Outstanding among them is the battle on a cliff several thousand feet high... They put on a massacre that probably has never been equalled before the camera. There is shooting; knifing; tomahawking... they take infants out of the arms of mothers and tomahawk them right before you.” (“The Last of the Mohicans’ Full of Thrills”, *Wid’s Daily*, 28 de noviembre de 1920, p. 2).

¹⁶⁸ “Sensitive souls who refuse to face the facts of life may find the massacre at the fort too realistic...” (Edward Weitzel, 1920, 589).

¹⁶⁹ “What Mr. Tourneur has made of the book is just a series of fights and scenes of violence. He has especially an eye to this phase of the tale. It was all right to feed the young American reader with these bloody episodes, but when they become transcribed to the literalness of the screen they become emphasized in their violence.” (“Last of the Mohicans”, *Variety*, 7 de enero de 1921).

¹⁷⁰ “To the ordinary screen spectator the results have become mere chaos; a series of in which the warring forces are not always to be recognizable. There are battles between Indian and Indian and Indian and white man, but what they represent or their place in the story is not always apparent.” (*ibid.*).

Last of the Mohicans. Estarían bajo lo que generalmente es conocido como un rudo despertar. Porque aquí hay una película que combina una belleza pictórica magnífica con auténtico poder dramático –que puede mantener la atención del espectador sin insultar su inteligencia... El hecho de que la famosa novela de Cooper haya sido más bien lastimada en el curso de la adaptación tuvo poco efecto sobre nuestro disfrute de la película. No podríamos secundar el sentimiento, tímidamente una insignificancia, quizá, de que en el proceso de quedar lastimada más bien se hubiera tendido a mejorar el original; pero por supuesto no querríamos decir eso en voz alta”.¹⁷¹

Aunque fue Burns Mantle desde *Photoplay*, en abril de 1921, quien probablemente expresó las mayores alabanzas: “Si tuviéramos una biblioteca Nacional de Cine, como deberíamos tener, en cuyos archivos fueran incluidas cada año las mejores películas y los mejores ejemplos del arte cinematográfico logrados durante ese año, y yo estuviera en la junta que votara la admisión o el rechazo de las películas presentadas, yo ciertamente debería incluir *The Last of the Mohicans* en mi lista de obras que reúnen los requisitos necesarios. Para mí, se ha realizado un esfuerzo impresionante en esta excelente película de Maurice Tourneur para tratar un gran tema con dignidad y un cierto respeto al que sus tradiciones tienen derecho, y aun así hacerlo sin perder de vista por un instante sus posibilidades cinematográficas”.¹⁷²

Con esta solicitud de una filmoteca nacional norteamericana, Mantle, como registra George C. Pratt en *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*, se adelantaba en catorce años a los inicios de preservación de películas en los Estados Unidos, labor que comenzó el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York en

¹⁷¹ “We wish that all those who delight in sneering at the movies could be compelled by act of Congress to see Maurice Tourneur's production, *The Last of the Mohicans*. They would under go what is generally known as a rude awakening. For here is a photoplay that combines magnificent pictorial beauty with real dramatic power –one that can hold the spectator's attention without insulting his intelligence... The fact that Cooper's famous novel has been rather badly mauled in the course of adaptation had little effect upon our enjoyment of the picture. We could not help feel, a trifle timidly, perhaps, that the mauling process had rather tended to improve the original; but of course we wouldn't want to say that out loud.” (Robert E. Sherwood, 1921, 177).

¹⁷² “If we had a National Cinematographic library, as we should have, into the archives of which year were placed the best pictures and finest examples of the cinematographic art achieved during that year, and I were on the board that voted upon the admission or rejection of submitted films, I certainly should include *The Last of the Mohicans* in my list of eligible exhibits. There is, to me, an impressive effort made in this fine picture of Maurice Tourneur's to treat a big subject with dignity and a certain reverence to which its traditions entitle it, and yet to do so without losing sight for an instant of its picture possibilities.” (Burns Mantle, “The Shadow Stage”, *Photoplay*, Vol. IXX nº 5, abril de 1921, p. 78, reimpresso en: George C. Pratt, *op. cit.*, 281).

1935.¹⁷³ Pero, en realidad, se anticipaba en unos setenta y cuatro años a la auténtica valoración gubernamental de la película, ya que fue en 1995 cuando *The Last of the Mohicans* fue seleccionada como patrimonio cultural norteamericano por el National Film Registry de la Library of Congress (LOC).

Tras esto, Mantle continuaba su artículo sobre el film, adentrándose en el arte cinematográfico de Maurice Tourneur y, en particular, en la belleza pictórica de su obra, que, a su modo de ver, no ejercía detrimento alguno sobre la fuerza narrativa de sus producciones: “Tourneur se distingue de la mayoría de directores dentro de su clase por poder obtener gran belleza de fondo sin sacrificar el valor de la historia, y, aun cuando concede cierta repetición a sus planos favoritos, las imágenes pasando desde una cueva oscura hasta las llamas de una hoguera o de la luz del sol o de la luna al fondo, por ejemplo, con siluetas a contraluz, rara vez estorban el interés del espectador por la narración”.¹⁷⁴ Argumentación sobre la cual, en muy poco tiempo, la mayoría de los críticos discernirían considerablemente.

The Last of the Mohicans fue una película perdida hasta 1957, año en que James Card, conservador de George Eastman House / IMP, descubrió un negativo original de nitrato de 35 mm. en la Cinémathèque Française de París. Repatriado a los Estados Unidos, George Eastman House llevó a cabo su preservación procediendo de inmediato a la generación de un nuevo negativo original de 35 mm. en formato de acetato para el que se llevó a cabo una traducción de los rótulos franceses. Los intertítulos originales en inglés no se conservan. En 1993 Jan-Christopher Horak creó una nueva paleta cromática basándose en tinciones y tonalidades habituales de la época para la edición presentada en VHS. Y con posterioridad, en 1999, una excelente versión a partir del nuevo negativo de acetato de 35 mm. fue editada en formato DVD por Lumivision Corporation en asociación con George Eastman House.

The Last of the Mohicans fue también la primera película tanto de Maurice Tourneur como de Clarence Brown que fue digitalizada y distribuida comercialmente en formato DVD.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ “Tourneur differs from most of the directors in his class in that he can achieve great beauty of background without sacrifice of story value, and while he does permit a certain repetition of his favorite shots, the views from a darkened cave through to the blazing firelight or sunlight or moonlight beyond, for example, with silhouetted figures against the light, they seldom interfere with the spectator’s interest in the tale.” (*ibid.*).

Si la presencia de Clarence Brown como co-director de *The Last of the Mohicans* parece incomodar a los historiadores actuales. No fue ésta en absoluto la postura de la crítica en el momento de su estreno, pues aunque fue presentada como debida a Maurice Tourneur y Clarence L. Brown, como hemos visto los méritos fueron atribuidos invariablemente a Tourneur, sin reparar en ningún momento en que se trataba de una película co-dirigida. Es de suponer, también por esta causa y por las enormes alabanzas que cosechó, que Tourneur debió quedar más que satisfecho con el trabajo de Brown a cargo de *The Last of the Mohicans*, ya que también decidió otorgarle el crédito como co-director en su siguiente producción: *The Foolish Matrons* (1921).

The Foolish Matrons (1921) fue también producida por Maurice Tourneur Productions, Inc., y distribuida por Associated Producers, Inc. como una co-realización de Maurice Tourneur y Clarence L. Brown, pero a diferencia de *The Last of the Mohicans* no obtuvo éxito.

El largometraje original en 35 mm. de *The Foolish Matrons* se ha perdido y lo que ha llegado hasta nosotros –la única copia existente del film– es una versión francesa que fue hallada por James Card en la Cinémathèque Française de París en algún momento indeterminado de las décadas de 1950 y 1960 y en la actualidad se conserva en George Eastman House / IMP.¹⁷⁵

Se trata, por lo tanto, como en el caso de *The Last of the Mohicans*, de una copia de seguridad, procedente de un negativo extranjero, ensamblado a partir de tomas reserva y descartes de la película original, que no contiene ni las interpretaciones finales de los actores ni las tomas consideradas por Tourneur y Brown como definitivas.

¹⁷⁵ Correspondencia personal con Caroline Yeager, ayudante de conservación de George Eastman House / IMP, Motion Picture Department, Loans and Access, Rochester, Nueva York. 31/08/2006; Los índices documentales de George Eastman House no recogen la fecha exacta en que fue adquirida la copia, tan solo registran las décadas de 1950-1960. Desde que en 1949 James Card ocupó el puesto de conservador y preservador del Museo inició una intensa búsqueda de películas perdidas llegando a conseguir para George Eastman House / IMP una colección que, con 25.000 títulos, se sitúa a día de hoy como el mayor archivo cinematográfico del país después de la Library of Congress. Su amistad con Henri Langlois, entonces director de la Cinémathèque Française de París, permitió la recuperación y repatriación de muchos títulos “silentes” norteamericanos a los Estados Unidos.

Consiste en una copia positiva en 35 mm., montada en tres bobinas dobles, con 6.120 pies de longitud (frente a los 6.544 de la película original), intertítulos en francés y una tinción uniforme en ámbar.¹⁷⁶

The Foolish Matrons es una de las películas más desconocidas e inaccesibles tanto de la filmografía de Maurice Tourneur como de la de Clarence Brown. Rara vez exhibida en retrospectivas u homenajes, esta versión jamás ha sido distribuida comercialmente.

En 2005 solicitamos a George Eastman House / IMP el acceso a la misma y la institución con extraordinaria gentileza nos prestó una copia en VHS, una de las múltiples razones por las que estamos en deuda con ellos. Nuestra especial gratitud a Caroline Yeager, ayudante de conservación del Museo, por atender nuestra solicitud y responder a todas las preguntas que le hicimos relativas al hallazgo, conservación y características físicas de la copia.

La copia en formato VHS de *The Foolish Matrons* de George Eastman House / IMP posee una duración de 68' a 24 fps.

Esta copia francesa, inspeccionada por nosotros a través del mencionado VHS con los rótulos en francés, presenta el título de *Féminisme I...*, bajo el cual se indica entre paréntesis la denominación que ostentó el film en el Reino Unido: *Is marriage a failure?* (plano 3 de los títulos de crédito) En general, posee numerosas alteraciones en sus intertítulos con respecto a la versión original que se distribuyó en los Estados Unidos, algo que fundamentamos en los materiales consultados contemporáneos al estreno.

La primera anomalía se localiza en las credenciales del film, pues en el plano 4 de los títulos de presentación se indica exclusivamente “Mise en scène de Maurice Tourneur” (Puesta en escena de Maurice Tourneur). Clarence Brown, quien también fue acreditado en esta ocasión como Clarence L. Brown, no aparece por ninguna parte en la cabecera de la cinta. No sabemos si la supresión de su nombre de los títulos de crédito fue algo común a todas las copias extranjeras o si es un particular exclusivo de la copia francesa, pero en cualquier caso las incoherencias en los intertítulos continúan.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 27/06/2011.

Los nombres de todos los personajes están cambiados, algo totalmente incomprensible, ya que siguen ostentando denominaciones anglosajonas. Y de este cambio se deriva quizá la mayor confusión de los rótulos, consistente en que se adjudica a Doris May, principal atracción femenina del reparto, el papel de la actriz teatral Annis Grand, cuando en realidad interpreta el de la muchacha de provincias Georgia Wayne. El papel de la actriz teatral lo desempeña Kathleen Kirkham.

Como apuntábamos, y aunque desconocemos si la co-realización se mantuvo en el mercado exterior, las reseñas contemporáneas al estreno atestiguan que *The Foolish Matrons* fue estrenada en Norteamérica como co-dirigida por ambos.

Tras su estreno en la Costa Oeste, una breve reseña procedente de *Los Angeles Times*, de 26 de junio de 1921, decía así: “No hay ningún intérprete individual como protagonista en la producción. Más bien, hay seis de ellos, todos bien conocidos en el mundo cinematográfico, y bajo la orientación de Maurice Tourneur y Clarence L. Brown quizás se han superado a sí mismos”.¹⁷⁷

Mientras que *Variety*, a través de “*Fred*”, en su reseña crítica de 26 de agosto, especificaba: “Maurice Tourneur y Clarence L. Brown están acreditados por la dirección. Para aquellos que estén en 'al tanto' en la costa ese anuncio será suficiente en cuanto a quienes manejan la dirección”.¹⁷⁸

Discernir las funciones de Clarence Brown de las de Tourneur resulta igual de inviable o más en esta película que en la anterior, aunque existen declaraciones tanto del propio Brown como de Charles J. van Enger, acreditado por la fotografía junto a Kenneth Gordon MacLean, que podrían inducir a una simple y errónea diferenciación.

En 1939 en el primero de sus tres autobiográficos publicados por *Picturegoer*, Brown manifestó: “Nos trasladamos fuera al viejo terreno de Ince para hacer *Foolish Matrons*, entonces hice un viaje a Nueva York para filmar algunos exteriores”.¹⁷⁹

¹⁷⁷ “There is no single featured player in the production. Rather, there are six of them, all well known in the film world, and under the guidance of Maurice Tourneur and Clarence L. Brown they have perhaps excelled themselves.” (“Foolish Matrons' – Tourneur's New Picture at Symphony has Strong-Cast”, *Los Angeles Times*, 26 de junio de 1921, p. III20).

¹⁷⁸ “Maurice Tourneur and Clarence L. Brown are credited with the direction. To those who are in the 'know' on the coast that announcement will be sufficient as to who handled the direction.” (“*Fred*”, 1921).

¹⁷⁹ “We moved out to the old Ince lot to make *Foolish Matrons*, then I made a trip to New York to film some locations” (Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7).

Y en 1972, respondiendo a la información previamente solicitada por Richard Koszarski, van Enger escribió: “Foolish Matrons. Brown y yo hicimos todos los exteriores en Nueva York y en lo que puedo recordar Tourneur dirigió los interiores. Brown puede decirte más sobre esto”.¹⁸⁰

Tales declaraciones de ambos sugerirían *a priori* que Tourneur llevó a cabo los interiores en los antiguos estudios de Thomas H. Ince en Culver City y que la función de Clarence Brown con su traslado a Nueva York para filmar los exteriores consistió en algo parecido a su anterior trabajo como director de la segunda unidad. Afortunadamente Brown fue más explícito en otras ocasiones y existen también fotografías que demuestran que esto no fue así.

En 1969, en su entrevista inédita filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, Brown explicó:

“Yo no dirigí toda la [película]... Dirigí una gran parte de ella pero me llevé a la compañía a Nueva York y dirigí a toda la compañía allí en Nueva York durante tres semanas, las tres últimas semanas de la película”.¹⁸¹

Efectivamente, él se llevó a toda la compañía a la Costa Este, reparto y equipo técnico al completo, y dirigió allí la producción en solitario durante tres semanas. Y, como apuntábamos, existe una fotografía de Clarence Brown junto al autor de la novela, Brian Oswald Donn-Byrne, y algunos de los actores (*ver il. n. 36 en p. sig.*) que demuestra que el suyo no fue un simple trabajo de vistas de exteriores de las calles, transeúntes, etc., sino que durante ese periodo él estuvo completamente a cargo de la película.

Eso al margen, por supuesto, de que su labor en Nueva York tuviera mucho que ver con los exteriores, que eran su especialidad, ya que Tourneur prefería rodar en estudio.

¹⁸⁰ Correspondencia. A Richard Koszarski de Charles J. van Enger. 11/08/1972. Publicada en: Charles J. van Enger, 1988, 41-43, 243-244. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

¹⁸¹ “I didn’t direct all the... I directed a great part of it but I took the company to New York and directed the whole company in New York for three weeks, the last three weeks of the picture.” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 31).



36. *The Foolish Matrons* (1921). Fotografía publicitaria. De izquierda a derecha: Clarence Brown, Brian Oswald Donn-Byrne, Doris May, Kathleen Kirkham y Michael Dark.

Y lo que se desprende del film es ante todo una completa unidad visual. Es imposible distinguir qué partes rodó cada uno de ellos. Del mismo modo que nadie diría que se trata de una película co-dirigida. Esto, desde luego, no es ninguna novedad, puesto que previamente, en *The Last of the Mohicans*, Brown ya había demostrado que su asimilación de la estética visual de Tourneur era completa.

Compositiva y visualmente *The Foolish Matrons* despliega todos los particulares del estilo de Tourneur: iluminación compleja estructurada básicamente a partir de primeros términos oscuros, abundantes siluetas a contraluz y permanente empleo de la fotografía con enfoque en profundidad. Y otros elementos habituales de la obra de Maurice Tourneur tales como la utilización de espejos y el arco del proscenio destacan por su asombrosa y continúa proliferación en la pantalla.

El espejo enlaza con la acostumbrada preocupación del realizador por los problemas relativos al espacio cinematográfico. En su obsesión por dotar de profundidad a la imagen, Tourneur solía utilizar el recurso del espejo para ampliar los

elementos registrados en el plano. Pero esto resulta más ostensible en *The Foolish Matrons* que en cualquier otra de sus producciones, ya que alrededor del 80% de las escenas del film aparecen provistas de reflectores que recogen otras perspectivas y puntos de vista de los personajes, llegando en ocasiones a la doble repetición de los dispositivos dentro del encuadre. Espejos que son utilizados además para expresar con frecuencia un contenido simbólico, siendo aquellos individuos que poseen malas intenciones los que invariablemente aparecen multiplicados en ellos, y no así sus interlocutores, algo que ya habíamos visto en *Trilby* (1915) y que Brown repetirá en otras de sus películas y de un modo especialmente notable en *Smouldering Fires* (1925), por ejemplo.¹⁸²

Con relación al arco del proscenio escénico, en esta ocasión al no estar disponible la cueva, debido a la temática urbana y contemporánea del film, éste se transforma adoptando diversas formas y lo encontramos como parte de la arquitectura construida o como cortina teatral propiamente dicha enmarcando lateralmente las escenas. En ambos casos estos arcos sirven para constituir el primer término oscuro, reencuadrar a los personajes y dirigir sobre ellos la atención del espectador. Mientras que la práctica de la cortina lateral diegética a modo de arco flanqueando la imagen a un lado o ambos de la pantalla fue ampliamente asumida y utilizada por Clarence Brown en numerosas de sus películas, como tendremos oportunidad de comprobar en la Tercera Parte.¹⁸³

The Foolish Matrons se basaba en el conocido *best-seller* de mismo título de Brian Oswald Donn-Byrne (1920) y versaba sobre el tema del matrimonio. “Algunas mujeres se casan por amor, otras por ambición, y otras simplemente por tener un marido... ¿Cuál es la mejor opción?” (Certaines femmes se marient par amour, d’autres par ambition, et quelques unes, simplement pour avoir un mari... Quelle est la plus

¹⁸² Sobre este tema, remitimos al lector a la Tercera Parte, al capítulo II consagrado a *Smouldering Fires*, apartado «II.7. Análisis secuencial», pp. 1187-1188, y apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», p. 1556.

¹⁸³ Véase en la Tercera Parte, capítulo I dedicado a *The Light in the Dark* (1922), apartado «I.7. Análisis secuencial», p. 777, y «I.8. Puesta en escena», pp. 870-871. Y para la constatación de este mecanismo en la obra completa de Clarence Brown, ver en el mismo capítulo apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 903, 908, 911-915.

sage?), reza un intertítulo de apertura previo al inicio del film.¹⁸⁴ Y en base a ello el argumento presenta la historia de tres parejas que se conocen y se casan en la ciudad de Nueva York. De un lado está la famosa actriz teatral Annis Grand (Kathleen Kirkham) que, *por amor*, termina abandonando su carrera para consagrarse al cuidado de su esposo Ian Fraser (Hobart Bosworth), un médico adicto a las drogas. De otro, Georgia Wayne (Doris May), una muchacha de una pequeña ciudad que *por ambición* insta a su novio, el joven banquero Lafayette Wayne (Charles Meredith), a casarse rápidamente y trasladarse a Nueva York y una vez allí casi inmediatamente le es infiel con un cliente de su marido mucho más rico, Chester King (Michael Dark). Y, finalmente, la periodista Sheila Hopkins (Mildred Manning), que se une al sensible poeta Anthony Sheridan (Wallace MacDonald) sólo porque, llegada a una determinada edad, piensa que debería *tener un marido*. Pero Sheila está completamente entregada a su profesión, ignora a su esposo y éste termina entregándose a la bebida, a la autodestrucción y a la muerte. De los tres, únicamente el primer enlace se revela como exitoso.

“La moraleja es que sólo los matrimonios por amor tienen éxito”,¹⁸⁵ opinaba la crítica de *Variety* firmada por “Fred”. Pero lo cierto es que desde el punto de vista del contenido la película se fundamenta en una condena absoluta a la gran ciudad. En contraposición con la vida rural, la metrópoli es retratada como un lugar donde abundan los vicios –el alcohol y las drogas– y el pecado –las mujeres son habitualmente infieles a sus maridos en las grandes urbes. Y en general resulta imposible eludir el mensaje profundamente conservador del film –constantemente se pone de relieve la imposibilidad de la mujer trabajadora y a la vez esposa; debe renunciar a su ocupación, por importante que ésta sea, si realmente desea que su matrimonio funcione, ambas facetas no son compatibles.

Tales fondos argumentales –la reprobación del alcohol; la crítica a las grandes urbes frente a la glorificación de la vida en el campo o en la pequeña ciudad; y la imposibilidad para la mujer de ejercer una profesión y ser a la vez esposa y/o madre– también serán repetidos por Brown una y otra vez en su trayectoria cinematográfica en solitario.¹⁸⁶

¹⁸⁴ La fidelidad y correspondencia exacta de este intertítulo de la copia francesa con respecto al original aparece confirmada por *Variety*, véase: “Fred”, 1921.

¹⁸⁵ “The moral is that only love marriages are succesful.” (*ibid.*).

¹⁸⁶ Véase sobre este tema en la Tercera Parte, capítulo II consagrado a *Smouldering Fires* (1925), apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1637-1644.

En lo que atañe a su proceso dramático, las incongruencias narrativas que desde comienzos de la década de 1920 comenzaron a afectar cada vez más seriamente a las películas de Tourneur también se localizan en *The Foolish Matrons*.

Las tres historias transcurren de forma paralela mediante el montaje alternado durante toda la película, pero, como observó “Fred” desde *Variety*, “Las historias de dos de las parejas están entrecruzadas; la tercera sólo aparece de regalo”.¹⁸⁷ Efectivamente, sólo dos de los matrimonios tienen relación entre sí, el formado por la actriz teatral y el médico y el de la periodista y el poeta, mientras que el de la pareja de provincias está descontextualizado y nunca llega a coincidir con los dos. Pero los lazos que unen a las dos únicas parejas que se frecuentan son también extremadamente tenues. De la misma forma, los seis personajes protagonistas se conocen, se comprometen y se casan con excesiva rapidez. Se hace demasiado evidente que lo que interesa a sus artífices es llegar cuanto antes al tema del matrimonio, razón por la que los acontecimientos avanzan tan apresuradamente al inicio, a fin de presentar a todos los implicados plenamente establecidos en sus uniones conyugales. Pero las consecuencias que se derivan de esta estructura de guión actúan en detrimento de parte de la película, ya que el comienzo sobre todo resulta bastante acelerado y poco creíble.

Finalmente, estamos de acuerdo con Richard Koszarski cuando se refería a la muerte del poeta en *The Foolish Matrons* como una de las muestras de la maestría de Tourneur con el montaje, aunque estamos convencidos de que éste fue llevado a cabo por Clarence Brown, pues, de acuerdo con sus manifestaciones, desde que se convirtió en su montador le retiró de esa parte final del negocio para siempre.¹⁸⁸

El pasaje de la muerte de Anthony Sheridan en *The Foolish Matrons* consiste en una serie elíptica y simbólica que se constituye sin lugar a dudas como uno de los momentos más astutos y sugerentes del film. La secuencia comienza con la madre del poeta en el campo, añorando la ausencia del hijo. Un resplandor en la ventana la sobresalta. Varios hombres le traen a casa, alcoholizado y decrepito. El perro nervioso comienza a ladrar. Se intercala entonces un plano de su esposa, la periodista, en la

¹⁸⁷ “The stories of two of the couples are interwoven; the third just happens for good measure.” (“Fred”, 1921).

¹⁸⁸ Ver estas declaraciones de Brown en el capítulo anterior, «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1918)», pp. 264-265; Además de *The Foolish Matrons*, Koszarski mencionaba otro ejemplo como sobresaliente de la técnica de Tourneur con el montaje, el del hundimiento del barco de *The Pride of the Clan* (1917), sobre el que Brown sí habló específicamente como realizado por él, véanse en el mismo capítulo pp. 341, 369.

ciudad, sola en el domicilio conyugal, ocupada con papeles relativos a su profesión. La madre junto al regazo de su hijo se incorpora rápidamente hacia el teléfono para llamar a un médico. Una puerta azotada por el viento se abre de súbito. En un plano individual el perro comienza a aullar incesantemente –se ha producido ya, en *off*, la muerte del malogrado escritor. Otra vez, el mismo plano anterior de la periodista; deja sus folios y se vuelve lentamente hacia la cámara. A continuación el bar de Nueva York donde el poeta ha pasado tantos días de borracheras. Allí están dos de sus compañeros de juergas, mientras que su sitio habitual permanece vacío; también ellos se detienen y se giran percibiendo lo ocurrido –son estos dos elementos los que han acabado con su vida: una mujer egoísta, como ha expresado su madre previamente en un intertítulo, y la bebida. De nuevo, otro plano donde el perro aúlla. La madre lo oye y cuelga el teléfono, ya no es necesario que venga el médico.

The Foolish Matrons entró en fase de producción a comienzos de abril de 1921¹⁸⁹ y su rodaje se prolongó hasta mediados de mayo de ese mismo año.¹⁹⁰

La película se estrenó el 19 de junio de 1921 en los Estados Unidos y no fue maltratada por la prensa especializada, sino que las publicaciones cinematográficas se mostraron mesuradas y el público más bien indiferente. Fue un fracaso financiero.

Como acabó siendo habitual con relación a las películas de Tourneur de este periodo avanzado de su carrera norteamericana, las mayores alabanzas se dirigieron al ámbito estético y visual de la producción. En su número de junio 1921 *National Board of Review* ensalzaba la excepcional fotografía, esencial “... para contar una historia que necesitaba tratamiento maestro para salvarla de ser meramente una novela ilustrada...”¹⁹¹ El texto razonaba bien manejado el entramado de las tres líneas argumentales y en conjunto la consideraba una hazaña para el Sr. Tourneur, ya que no era en absoluto el tipo de material sobre el que había construido su carrera, sino algo más bien propio de directores como Erich von Stroheim o Cecil B. DeMille.

“Como producción 'Foolish Matrons' mantiene el interés”,¹⁹² decía de forma contenida “*Fred*” en la misma crítica antes citada de *Variety*, de 26 de agosto de 1921. Tras lo

¹⁸⁹ “‘Foolish Matrons' Cast”, *Los Angeles Times*, 27 de marzo de 1921, p. III35.

¹⁹⁰ “Screen People and Plays”, *New York Times*, 29 de mayo de 1921, p. 65.

¹⁹¹ “... to tell a story that needed masterly treatment to save it from being merely an illustred novel...” (*National Board of Review*, junio 1921, citado en: Harry Waldman, *op. cit.*, 107).

¹⁹² “As a feature production 'Foolish Matrons' holds interest.” (“*Fred*”, 1921).

cual, proseguía: “No es para ser catalogada como especial, aunque muchas organizaciones la habrían estrenado como tal. Es, sin embargo, una película que muestra muchas posibilidades en un sentido de explotación y con ello llevará dinero a cualquier taquilla”.¹⁹³ La publicación sustentaba esto último, que no terminó sucediendo, en su más que atractivo reparto, del que destacaba especialmente los nombres de Hobart Bosworth y Doris May. Del primero, sin embargo, se decía que el papel no se ajustaba bien a su personalidad y que en realidad era demasiado mayor para su personaje. Pero para Doris May todo eran alabanzas: “La Srta. May en el papel de la veleidosa muchacha de provincias que se casa simplemente para tener un marido y a través de él satisfacer su ambición de una vida en la gran ciudad, se lleva los honores de la actuación”.¹⁹⁴ Otros elogios se reunían en torno a los aspectos plásticos del film: “Los escenarios e iluminación son más que adecuados y casi sugeriría 'especiales’”.¹⁹⁵

Con anterioridad a su paso por Broadway, *The Foolish Matrons* se había estrenado en la Costa Oeste, proyectándose en el Symphony Theatre de Los Ángeles, California, donde se mantuvo durante dos semanas.

Con motivo de su llegada al teatro, el 26 de junio de 1921 *Los Angeles Times* publicó una breve reseña del film cuyo subtítulo volvía a hacer hincapié en su reparto lleno de nombres conocidos: “Foolish Matrons' – Tourneur’s New Picture at Symphony has Strong-Cast”. El comentario crítico, aunque escueto, era más bien positivo: “El director ha mezclado sutilmente las risas con las lágrimas y ha entrelazado dentro de la película fragmentos de sátira mordaz. Aun así por debajo hay un trasfondo de poderoso drama”.¹⁹⁶

Una semana más tarde, el 3 de julio, la misma publicación volvía a hacerse eco de la buena acogida de la película en la ciudad y mejoraba sus comentarios al respecto: “Los que han visto la brillante carrera de Tourneur, el director, emplazarán sin vacilar esta producción a la

¹⁹³ “It is not to be classed as a special, although in great many organizations it would have been released as such. It is, however, a picture that shows great possibilities in an exploitation sense and with such will pull money to any box office.” (*ibid.*).

¹⁹⁴ “Miss May in the role of the flighty little girl from the small town who married just to have a husband and through him satisfy her ambition for bog city life, walks away with the honors of the performance.” (*ibid.*).

¹⁹⁵ “The sets and lighting are more than adequate and almost suggest 'special.’” (*ibid.*).

¹⁹⁶ “Subtly has the director blended the laughs with the tears and woven into the picture brilliant bits of biting satire. Yet, underneath it all runs an undercurrent of powerful drama.” (“Foolish Matrons' – Tourneur’s New Picture at Symphony has Strong-Cast”, *Los Angeles Times*, 26 de junio de 1921, p. III20).

cabeza de sus muchas exitosas películas”.¹⁹⁷ Considerando, asimismo, que: “El toque de Tourneur se veía a través de la vívida producción”.¹⁹⁸

Adviértase, de nuevo, como en todas estas críticas, aunque se sabía que *The Foolish Matrons* estaba co-dirigida por Maurice Tourneur y Clarence L. Brown, y algunas de ellas lo mencionaban,¹⁹⁹ la película era tratada en todo momento como realizada únicamente por Tourneur.

Tras la realización de *The Foolish Matrons* Clarence Brown comenzó a trabajar con Tourneur en la preproducción de su siguiente film: *Lorna Doone* (1922). No obstante, no llegó a participar en él. Según sus propias declaraciones se encontraba localizando exteriores para *Lorna Doone* cuando logró ser contratado para dirigir su primera cinta en solitario: *The Light in the Dark* (1922), para Jules Brulatour con Hope Hampton.²⁰⁰

Sin embargo, desconocemos todo lo relacionado con su participación en *Lorna Doone* o si en principio también iba a ser una película co-dirigida por ambos. A este respecto, Kevin Brownlow nos escribió:

“Aparte de la búsqueda de localizaciones, no creo que Brown tuviera nada que ver con LORNA DOONE. (Aunque me pregunto sobre esa espléndida persecución del carruaje de Lorna al ponerse el sol)”.²⁰¹

¹⁹⁷ “Those who have watched the brilliant career of Tourneur, the director, unhesitatingly place this production at the head of his many successful pictures.” (“Foolish Matrons – Successful Tourneur Picture Remains at the Symphony”, *Los Angeles Times*, 3 de julio de 1921, p. III9).

¹⁹⁸ “The touch of Tourneur is seen throughout the vivid production.” (*ibid.*).

¹⁹⁹ Es el caso de una de las dos reseñas aportadas de *Los Angeles Times* y de la crítica de *Variety*: “Foolish Matrons’ – Tourneur’s New Picture at Symphony has Strong-Cast”, *Los Angeles Times*, 26 de junio de 1921, p. III20; “Fred”, 1921.

²⁰⁰ Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 33; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en la Tercera Parte, capítulo I dedicado al análisis de *The Light in the Dark* (1922), apartado «I.2. Historia del film», p. 627.

²⁰¹ “Apart from location hunting, I don’t believe that Brown had anything to do with LORNA DOONE. (Although I wonder about that splendid chase of Lorna’s carriage at twilight)” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/04/2011).

De lo que no hay duda es de que la separación de Clarence Brown y Maurice Tourneur se produjo de manera amistosa. De hecho, aunque en 1926 Tourneur abandonó los Estados Unidos y volvió a Francia, ambos siguieron en contacto y mantuvieron un larga y duradera amistad hasta la muerte de Tourneur en 1961.

En septiembre de 1921 durante el rodaje de *Lorna Doone* se produjo la bancarrota financiera de Associated Producers, Inc. La firma del director francés –Maurice Tourneur Productions, Inc.– quebró, Thomas H. Ince asumió la financiación de la película y, asimismo, se vio obligado a integrar la compañía en First National Pictures, Inc., que a partir de entonces pasó a denominarse Associated First National Pictures, Inc.²⁰²

Después de *The Last of the Mohicans* y *The Foolish Matrons* la carrera de Maurice Tourneur comenzó a declinar paulatina pero progresivamente.

Richard Koszarski sugiere varias razones de la depreciación crítica y comercial de Tourneur a partir de 1920: proyectos inadecuados, materiales inferiores, deficiencias de guión, narrativa incoherente, inseguridad sobre su capacidad creativa, disolución de su unidad de producción personal, etc. No obstante, considera la marcha de Clarence Brown –de sus antiguos colaboradores el único que todavía le quedaba y el último en abandonarle– el detonante de esta infortunada situación: “Cuando Clarence Brown le dejó después de *Foolish Matrons* en 1921 la carrera de Tourneur se volvió inexorablemente cuesta abajo”.²⁰³

Pero, sin duda, la desintegración de Associated Producers, Inc., contribuyó también enormemente a la desilusión de Tourneur por su trabajo, ya que el hundimiento de la sociedad en la que él había depositado tantas esperanzas le obligó a someterse al yugo del *studio system* hollywoodiense. Incapaz de sostener la presión financiera sobre su organización, se vio obligado a la firma de un contrato con Goldwyn Pictures Co., para la que realizó *The Christian* (1923). Pese a ello, determinado a producir de forma independiente, en ese mismo año consiguió volver a poner en funcionamiento Maurice Tourneur Productions, Inc., gracias a la financiación de Michael C. Levee y un acuerdo de distribución con Associated First National Pictures, Inc. Creó incluso un tercer

²⁰² “\$50,000,000 Movie Meger – Ince, Sennet and Tourneur in Plan to Eliminate Distributor,” *New York Times*, 3 de septiembre de 1921, p. 12.

²⁰³ “When Clarence Brown left after *Foolish Matrons* in 1921 Tourneur’s career turned inexorably downhill.”(Richard Koszarski, 1973, 29).

equipo de filmación permanente con Arthur Todd como director de fotografía, Milton Menasco en la dirección artística, Fred Kennedy como guionista, Frank Lawrence como montador y Scott R. Beal como ayudante de dirección.

En 1924 Maurice Tourneur Productions, Inc., se colapsó definitivamente y el director inició una etapa de desempleo. Al final, acabó por ceder a las fuerzas del *studio system* y su realidad se hizo increíblemente amarga. Como señala Koszarski, se convirtió en un prestigioso *metteur-en-scène* trasladándose por contrato de unas casas productoras a otras, intentando mantener la apariencia de la autonomía creativa, pero sin realizar ninguna película destacable.²⁰⁴ Nunca más volvió a ser su propio productor y se vio obligado a deambular por Cosmopolitan Corp., Universal Pictures, Sam E. Rork Productions, Famous Players-Lasky Co. y Metro-Goldwyn-Mayer.

Maurice Tourneur no volvió a realizar nunca, ni en los Estados Unidos ni en su Francia natal, donde al poco tiempo regresaría, una película de éxito mayoritario, ni mucho menos de la envergadura de *The Last of the Mohicans*. Ésta había sido su última gran producción y al mismo tiempo, probablemente, su mejor contribución al cine norteamericano.

De su asociación profesional con Maurice Tourneur, en cambio, Clarence Brown partió hacia la dirección enormemente enriquecido. Una colaboración que comprendió la totalidad de seis años, desde 1915 hasta 1921 –cinco de ellos como ayudante, montador y director de la segunda unidad; y otro año co-dirigiendo sus films. Entretanto había realizado también su debut en la dirección, con *The Great Redeemer* (1920). Un intenso aprendizaje que implicó una lógica y fuerte influencia de la estética de Tourneur en su posterior carrera cinematográfica en solitario.

En su larga entrevista con Kevin Brownlow en septiembre de 1965 en París, Brown dijo del que había sido su maestro: “Maurice Tourneur era mi dios. Le debo todo lo que tengo en el mundo. Para mí, era el hombre más grande que jamás ha existido. Si no hubiera sido por él, yo todavía estaría reparando automóviles”.²⁰⁵ Y al final de la misma, a la pregunta de si miraba por el objetivo de la cámara, Brown respondió: “Sí, también lo hacía. Porque todo lo

²⁰⁴ Richard Koszarski, 1973, 31.

²⁰⁵ “Maurice Tourneur was my god. I owe him everything I’ve got in the world. For me, he was the greatest man who ever lived. If it hadn’t been for him, I’d still be fixing automobiles.” (Kevin Brownlow, 1968, 138).

que vi que él hacía lo hice. No era innato en mí en absoluto... Se me ha pegado. Cualquier cosa que tenga”.²⁰⁶

Efectivamente, la herencia plástica de Tourneur en la cinematografía de Clarence Brown, aunque más ostensible, como es natural, en sus primeras creaciones como director emancipado y durante la época “silente”, se mantuvo a lo largo de toda su trayectoria cinematográfica, como tendremos oportunidad de demostrar en la Tercera Parte. Los valores formales, compositivos y narrativos de Tourneur que se transmitieron a las películas de Clarence Brown se estudiarán específicamente en el capítulo «I. Inicios: La herencia estética de Tourneur y los primeros pasos en solitario (1915-1923). Ejemplo filmico analizado: *The Light in the Dark* (1922)». Sin embargo, aquí, a modo de recapitulación y en un sentido global, queremos indicar todas aquellas prácticas y cuestiones aprendidas que adquirió Brown de sus seis años con el director francés.

Cuestiones aprendidas de Clarence Brown de su formación con Tourneur.

**** Rodaje en exteriores naturales.***

En el capítulo anterior ya comentamos las propias dudas de Clarence Brown acerca de la aversión de Maurice Tourneur a rodar en exteriores reales.²⁰⁷ En cualquier caso, Tourneur repetía a Brown que así era y le enviaba constantemente a filmar las escenas que tenían lugar en sitios alejados y al aire libre.

En consecuencia, Brown desarrolló una habilidad y una clara preferencia por el rodaje en exteriores que le acompañó durante toda su carrera cinematográfica, tanto en Universal como en Metro-Goldwyn-Mayer.

En Universal ejecutó su segunda película, *The Signal Tower* (1924), casi completamente en exteriores, en la línea de ferrocarril occidental de California, en el área de Fort Bragg, en el condado de Mendocino. Volvió a Yosemite Valley, California, el lugar donde había rodado las escenas finales de *The Last of the Mohicans*, para llevar

²⁰⁶ “Yes, I did, too. Because everything I see he did I did. It wasn’t inborn in me at all... It’s rubbed off on me. Anything that I have.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 64. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 153).

²⁰⁷ Véase en el capítulo anterior, «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1918)», pp. 267-268.

a cabo los exteriores de *Smouldering Fires* (1925). Y se trasladó a Westwood Village, California, para filmar numerosas escenas al aire libre de *The Goose Woman* (1925).

Y de su periodo en Metro-Goldwyn-Mayer, aun siendo esta productora la más reacia a salir fuera del estudio, para *The Trail of '98* (1928) logró llevarse a su compañía a Alaska y al estado de Colorado –al Great Divide, cerca de Dever, y a la localidad de Corona–, a más de 3.500 m. de altura y soportando temperaturas de hasta 15° C bajo cero. Grandes porciones de *Ah, Wilderness!* (1935) se realizaron en Grafton y Worcester, ciudades del estado de Massachusetts. *Of Human Hearts* (1938) en el Lake Arrowhead y el Clarence Brown Ranch, ambos en California. *The Human Comedy* (1943) y *The White Cliffs of Dover* (1944) también en su propio rancho. Gran parte de *National Velvet* (1944) en Pebble Beach, California. Casi la totalidad de *The Yearling* (1946) en Florida. Prácticamente la película completa de *Intruder in the Dust* (1949) –excepto tres escenas puntuales– en la ciudad de Oxford, Mississippi. Una buena parte de *To Please a Lady* (1950) en el circuito de carreras de Indianápolis, Indiana. Y multitud de escenas de *Angels in the Outfield* (1951) en el estadio de los Pittsburg Pirates, Pittsburg, Pensilvania.

No resulta extraño, por lo tanto, que en cierta ocasión manifestara: “Me encantan los exteriores, así como hacer las localizaciones con el guionista y el operador. A veces reescribía una escena para adecuarla a un exterior”.²⁰⁸

Aunque la larga experiencia de Clarence Brown para filmar en espacios abiertos desde sus tiempos con Maurice Tourneur probablemente se reflejó mejor en *The Yearling* que en cualquier otra de sus producciones. Antes de que Brown asumiera la dirección del film, Metro-Goldwyn-Mayer había gastado ya más de medio millón de dólares en la película, debido a que había intentado realizarse en dos ocasiones anteriores, ambas en 1941, primero con Victor Fleming como director y después con King Vidor.²⁰⁹ Las dos tentativas fallaron a causa de las dificultades impuestas por los

²⁰⁸ “I like locations, like to do the legwork with the writer and cameraman. Sometimes I would re-write a scene to fit the location.” (Scott Eyman, 1978, 22).

²⁰⁹ King Vidor relató con todo tipo de detalles su experiencia a cargo de la dirección de *The Yearling* en su libro de memorias *A Tree Is a Tree* (véase: King Vidor, 1954 [1953], 255-257). Conforme a su testimonio, permaneció en Hollywood en todo momento, atendiendo problemas de *casting* y de guión, nunca llegó a viajar a Florida (donde se mantenía la segunda unidad) y no llegó a filmar nada de metraje.

crudos exteriores y el insoportable calor para filmar en Florida en verano.²¹⁰ Pero Brown, que asumió el control de la película a mediados de mayo de 1945, logró desenvolverse con todo tipo de adversidades –ataques de animales, huracanes, necesidad específica de una cadena de reproducción de ciervos, etc. Y no sólo la finalizó en tales condiciones extremas, sino que *The Yearling* se convirtió en el gran éxito de MGM en el año de su estreno, llegando a recaudar 7.6\$ millones. La productora recuperó con creces su inversión.

Brown siempre se sintió especialmente orgulloso de su trabajo en exteriores en este film, que inevitablemente comparaba con *The Trail of '98*: “*Trail of '98* fue la película más dura que hice nunca. La siguiente más dura fue *The Yearling*; en lugar de luchar contra el frío luchábamos contra el calor –en el centro de Florida en verano”.²¹¹

* *Montaje.*

Habiendo sido el montador de Tourneur, las competencias posteriores de Brown se extendieron también al trabajo de edición de sus películas.

Al respecto de *The Yearling*, por ejemplo, indicó: “Monté personalmente hasta la más pequeña escena de la película; naturalmente, siempre pasaba más tiempo en la sala de montaje que el que dedicaba a todo el resto del film”.²¹²

No obstante, tanto repetidas declaraciones tuyas, como otras de Margareth Booth, jefa de montaje de Metro-Goldwyn-Mayer y de muchos de sus largometrajes, parecen indicar que si bien el director pudo realizar esta labor en su sentido físico en *The Yearling* esto no era lo habitual, ya que él esencialmente elaboraba esta fase de la posproducción desde los teatros y salas de proyección, asistiendo a los preestrenos y decidiendo después, conforme a las reacciones del público, qué partes quería modificar, volver a editar o a rodar. Sobre este tema, el realizador expuso:

²¹⁰ De acuerdo con Claude Jarman, Jr., nada del metraje filmado por Victor Fleming en 1941 se utilizó en la película definitiva (Entrevista inédita a Claude Jarman, Jr., por Kevin Brownlow y Carmen Guiralt Gomar en Londres, 5 de agosto de 2011. Transcripción desde cinta magnetofónica realizada y proporcionada por Gwenda Young, p. 4).

²¹¹ “*Trail of '98* was the hardest picture I ever made. The next hardest was *The Yearling*; instead of fighting cold we were fighting heat –in the middle of Florida, in the summertime.” (Kevin Brownlow, 1968, 150).

²¹² “I edited every bit of that picture myself; of course, I always did spend more time in the editing room than the rest put together” (Scott Eyman, 1978, 23).

“Ocasionalmente iba a ver mis propias películas en teatros públicos... La audiencia rellenaba sus reacciones en unas tarjetas especiales, pero yo no necesitaba cartas que me dijeran cómo reaccionaban. Puedo sentarme ante una audiencia y leerles simplemente por sus acciones. Oía una tos en una escena y mis oídos se aguzaban. Mi corazón empezaba a latir... Tal vez ésa era la única tos, lo que estaba bien. Pero tal vez se extendía, y media docena de personas empezaban a toser. Y es entonces cuando puntuo la escena; hay algo equivocado en ella en algún lugar. He perdido a la audiencia”.²¹³

Margareth Booth corroboró este testimonio cuando explicó: “Clarence Brown era un técnico maravilloso. Corté una buena cantidad de sus películas, y nunca le vi en la sala de montaje. Él trabajaba en el teatro de proyección; solía poner la película una y otra vez y hacer comentarios. Entendía de montaje. Era maravilloso trabajar con él”.²¹⁴

En su larga entrevista inédita con Kevin Brownlow en septiembre de 1965 en París, Clarence Brown fue más explícito con respecto a su colaboración con los montadores oficiales de sus films:

“Yo tenía mucho que hacer con cada película que hacía. Con cada película. Permitía a mi montador ensamblarla primero y hacer lo que pensara –y después nosotros la poníamos y la volvíamos a poner y le metíamos un pequeño tijeretazo aquí y allá –pero yo estaba siempre allí en el montaje de cada película que hice. Si estaba mal montada era mi responsabilidad. Si estaba bellamente montada era mi responsabilidad”.²¹⁵

²¹³ “Occasionally I would go and see my own pictures at public theaters... The audience filled in their reactions on special cards, but I didn’t need cards to tell me how they reacted. I can sit in on an audience and read them just from their actions. I’d hear a cough in one scene and my ears would prick up. My heart would start beating... Maybe that’s the only cough, which would be fine. But maybe it would spread, and half a dozen people would start coughing. And that’s when I put my mark against the scene; there’s something wrong with it somewhere. I’ve lost the audience.” (Kevin Brownlow, 1968, 152).

²¹⁴ “Clarence Brown was a wonderful technician; I cut a number of his pictures, and I never saw him in the cutting room. He worked in the projection theater; he used to run the picture again and again and make comments. He understood cutting. He was wonderful to work with.” (*ibid.*, 304).

²¹⁵ “I had a great deal to do with every picture I ever made. Every picture. I let my cutter put it together first and make what he thought –and then we ran it and we ran it and took a little snip off here and there –but I always in there on the editing of every picture I ever made. If it was badly edited it was my fault. If it was beautifully edited it was my fault.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 10).

Ya dijimos también que, de todas las funciones que desempeñó para Tourneur, su faceta como montador fue la que el director francés más terminó valorando de su colaboración.²¹⁶

Ahora bien, pese a su continua contribución al montaje, Clarence Brown nunca fue reconocido por tal ejercicio, ni en sus propias películas, ni en las de Maurice Tourneur.

* *Fotografía.*

Algo muy similar sucede con la fotografía, que fue quizá la principal enseñanza que Brown obtuvo de sus años de formación junto a Tourneur: “Mi educación en las películas venía de Tourneur, que era un gran artista. Aprendí composición e iluminación de él”.²¹⁷

Y aunque Brown no recibió las credenciales como director de fotografía en ninguno de sus films, debido entre otras razones a cuestiones sindicales, como manifestó en repetidas ocasiones se ocupó siempre personalmente de las cuestiones escénicas, dando indicaciones a los cámaras sobre de qué modo se debían iluminar y fotografiar sus películas: “Nunca en mi vida filmé una escena de una película [con luz sin contraste] hasta que el color apareció –en color no hay mucha diferencia, porque obtienes la profundidad del color; mientras vas hacia el infinito, el color se hace más y más débil hasta que obtienes una profundidad incluso con luz sin contraste. Los colores lo hacen; ellos separan los planos”.²¹⁸ A lo que Brown añadió: “Tuve un cámara que vino a mi, sustituyendo a alguien que estaba enfermo... 'Puedo verte

²¹⁶ Alma Whitaker, 1924, B27; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en el capítulo anterior, «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1918)», p. 267.

²¹⁷ “My schooling in pictures was from Tourneur, who was a great artist. I learned about composition and lighting from him.” (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 31).

²¹⁸ “I never shot a scene in a picture [in flat light] in my life until color came out –color it doesn’t make too much difference, because you get a color depth; as you go to infinity, the color gets weaker and weaker and weaker until you get a depth even with flat light. The colors do it; they separate the planes.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 3-4. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 142-144).

trabajar con luz frontal', le dije. Pensó que estaba loco. Pero este asunto de la iluminación es importante. Hoy, estoy en posesión de un auténtico patrimonio.”²¹⁹

Un dominio sobre el aspecto visual que otorgó a Brown una facultad absoluta para trabajar en íntima colaboración con los directores de fotografía de sus films:

“Siempre disfruté de una estrecha relación con mi cámara. Juntos, decidíamos la iluminación para crear los efectos dramáticos y la atmósfera. (...) En materia de composición fotográfica, mi cámara y yo colaborábamos muy estrechamente. Nunca tendría conmigo a un cámara que no tuviera ojo para la composición. Además, me considero a mí mismo bastante capaz en este tema, habiendo absorbido mucho de aquel gran artista, Maurice Tourneur. Un ejemplo: cuando trabajaba en exteriores para construir un plano entero o medio, a menudo solía utilizar un elemento artificial en el inmediato primer término, a medio tono, para dar profundidad al escenario. Fue una de las primeras reglas de composición que Tourneur me enseñó”.²²⁰

Igualmente, sus conocimientos en este campo, asimilados de Tourneur, le permitieron seleccionar cuidadosamente a sus directores de fotografía, dependiendo de la textura y atmósfera que quería otorgar a cada película en particular. De acuerdo con Brown, él tenía sus cámaras favoritos. Y a los cámaras les gustaba trabajar con él porque trabajaba con ellos y *para ellos*:

“Con todos ellos. BILL DANIELS –sabes lo que significa– hizo alrededor de 20 [sic] de mis películas. Tuve a SEITZ tuve a todos los mejores cámaras. Insistía en los mejores cámaras. Y ellos intentaban venir a trabajar conmigo porque sabían que yo les ofrecía algo de ayuda y bastante latitud. GEORGE BARNES fotografió THE EAGLE, KIKI [sic]... JACKSON ROSE hizo la

²¹⁹ “I had one cameraman who came to me, standing in for someone who was sick... 'I can see you work with front light,' I said. He thought I was mad. But this lighting business is important. Today, I'm in real estate.” (Kevin Brownlow, 1968, 142-144).

²²⁰ “I always enjoyed a close relationship with my cameraman. Together, we planned dramatic and mood lighting. (...) In the matter of photographic composition, my cameraman and I collaborated very closely. I wouldn't have a cameraman who didn't have an eye for composition. Also, I consider myself fairly able in this area, having absorbed a lot of it from that great artist, Maurice Tourneur. An example: when working out a set-up for a full or medium shot, I'd often use a masking piece in close foreground, in half-tone, to lend depth to the set. It was one of the first things Tourneur taught me about composition.” (Tay Garnett, 1996, 16-17).

fotografía de SMOULDERING FIRES en Yosemite Valley... BEN REYNOLDS fotografió THE SIGNAL TOWER... MILTON MOORE... Yo siempre presté mucha atención a la fotografía”.²²¹

Sobre estas líneas, Brown mencionaba a William Daniels, quien le atribuyó muchos de los sorprendentes e inusuales efectos visuales de *Flesh and the Devil* (1926),²²² y al que el cineasta siempre se refirió como *su* cámara.²²³ (En realidad, Daniels fotografió once de sus películas). Y también nombraba a John Seitz –*The Trail of '98* (1928)–, George Barnes –*The Eagle* (1925)–, Jackson Rose –*Smouldering Fires* (1925)–, Ben Reynolds –*The Signal Tower* (1924) y *Butterfly* (1924)– y Milton Moore –*The Goose Woman* (1925).

Pero con relación a este último Kevin Brownlow se manifestó abiertamente en contra en repetidas ocasiones. Para el historiador, Milton Moore era un cámara mediocre que precisamente alcanzó las cotas más altas de su carrera en *The Goose Woman*: “Brown podía coger a un cámara de talento poco demostrado, y convertirle en un artista –como con Milton Moore en THE GOOSE WOMAN. Moore no pudo repetir los trucajes fotográficos para directores sin ese don visual y acabó trabajando en el *poverty row*”.²²⁴ De hecho, con mucha anterioridad Brownlow nos había escrito:

“Milton Moore, el cámara de GOOSE WOMAN, debió haber quedado sorprendido al trabajar con Brown. Su trabajo antes de ese periodo era mediocre. Su trabajo después... fue

²²¹ “All of them. BILL DANIELS –you know what he is– did over 20 [*sic*] of my pictures. I had SEITZ I had all the top cameramen. Insisted on the top cameramen. And they tried to go with me because they knew I gave them some help and a lot of latitude. GEORGE BARNES photographed THE EAGLE, KIKI [*sic*]... JACKSON ROSE did the picture in Yosemite Valley SMOULDERING FIRES... BEN REYNOLDS photographed THE SIGNAL TOWER... MILTON MOORE... I always paid a lot of attention to photography.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 10).

²²² Entrevista a William Daniels por Charles Higham publicada en 1970 en *Hollywood Cameramen: Sources of Light*: Charles Higham, *op. cit.*, 71; Algunas de las declaraciones de William Daniels a propósito de las ideas visuales de Clarence Brown para *Flesh and the Devil* se hallan recogidas en la Tercera Parte, cap. I, apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», p. 917.

²²³ Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 31.

²²⁴ “Brown could take a cameraman of little proven talent, and turn him into an artist –as with Milton Moore on THE GOOSE WOMAN. Moore couldn’t repeat the trick for directors without that visual flair and he ended up working in poverty row.” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/04/2011).

mediocre, y él pronto desapareció de las primeras filas. Cuánto de la iluminación innovadora etc. debió haber venido de CB [Clarence Brown]. Milton Moore volvió al Poverty Row y no parece que sobreviviera a la llegada de las *talkies*”.²²⁵

Supuestamente, Brown contrató a Milton Moore después de haber admirado sus habilidades en *He Who Gets Slapped* (*El que recibe el bofetón*, 1924), dirigida por Victor Sjöström en Metro-Goldwyn-Mayer.²²⁶ Pero a juzgar por la propia trayectoria posterior de Moore, es posible que el mérito fotográfico de este film también se debiera a la pericia de Sjöström. En cualquier caso, Brown nunca más volvió a contar con él.

Y algo parecido opinaba Kevin Brownlow de Charles J. van Enger, el que durante tanto tiempo había sido el segundo cámara del equipo de Tourneur, ayudante de John van den Broek, y a efectos prácticos el cámara de Brown durante el tiempo que ambos trabajaron al mando de la segunda unidad, filmando los exteriores de las películas del director francés:

“Yo conocí a van Enger y me gustaba. Trabajó en algunas películas de envergadura tales como PHANTOM OF THE OPERA. Pero sin un gran pictorialista ejerciendo presión sobre él, no era un cámara excepcional en la tradición de van den Broek que era un genio de la iluminación. Si miras su trabajo para Lubitsch, es todo perfectamente adecuado pero de ninguna manera sensacional”.²²⁷

Efectivamente, para Kevin Brownlow los magníficos resultados fotográficos obtenidos por van Enger en films como *The Last of the Mohicans* y *The Foolish Matrons* tuvieron mucho que ver con la tutela de Tourneur y particularmente de

²²⁵ “Milton Moore, the cameraman on GOOSE WOMAN, must have been startled to work with Brown. His work before that period was undistinguished. His work afterwards... was undistinguished, and he soon vanished from the front rank. So much of the innovative lighting etc must have come from CB. Milton Moore returned to Poverty Row and he doesn't seem to have survived into talkies.” (*ibid.*, 04/12/2008).

²²⁶ “Brown Engages Moore”, *Film Mercury*, 16 de enero de 1925; “Brown Engages Milt Moore”, *Hollywood News*, 17 de enero de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection.

²²⁷ “I knew and liked van Enger. He worked on some big pictures such as PHANTOM OF THE OPERA. But without a great pictorialist breathing down his neck, he was not an exceptional cameraman in the tradition of van den Broek who was a lighting genius. If you look at his work for Lubitsch, it is all perfectly adequate but nowhere great.” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/04/2011).

Brown,²²⁸ ya que en nada se asemejan a sus posteriores colaboraciones con otros directores como Ernst Lubitsch en Warner Bros., películas, como expresaba Brownlow, fotografiadas de forma perfectamente correcta, pero en modo alguno sobresaliente.²²⁹ Según el testimonio del historiador, cuando Charles J. van Enger trabajó en la industria cinematográfica británica en la década de 1930 “... otros cámaras se sorprendieron por sus técnicas de iluminación muy básicas”.²³⁰

Al respecto de la cuidadosa selección de Clarence Brown de los directores de fotografía en la época “sonora”, téngase en cuenta, por ejemplo, su elección inusual y específicamente requerida por él de Clyde DeVinna únicamente para sus films de Americana de la década de 1930 –*Ah, Wilderness!* (1935) y *Of Human Hearts* (1938)–, ya que éste era un consumado experto en la filmación de exteriores reales tras sus experiencias con W. S. Van Dyke en las Islas Marquesas –*White Shadows on the South Seas* (*Sombras blancas en los Mares del Sur*, 1928)–, África –*Trader Horn* (*Trader Horn*, 1931)– y la zona ártica de Alaska –*Eskimo* (*Eskimo*, 1933)–, y Brown sabía perfectamente el tipo de fotografía que quería conseguir para ambos films cuando solicitó al estudio a DeVinna.²³¹

Asimismo, Brown tuvo también la autoridad y la competencia necesarias en la materia como para prescindir de los cámaras establecidos por el estudio si éstos no satisfacían sus expectativas. Es famoso el caso de cómo despidió a Bert Glennon,²³²

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Además de los films mencionados en este capítulo donde van Enger constó finalmente acreditado o co-acreditado por la fotografía, realizó también para Tourneur *The Christian* (1923), cuyo rodaje tuvo lugar en Inglaterra en 1922. Y más tarde fue el director de fotografía de las primeras películas norteamericanas de Ernst Lubitsch en Warner Bros.: *The Marriage Circle* (*Los peligros del flirt*, 1924), *Three Women* (*Mujer... guarda tu corazón*, 1924), *Forbidden Paradise* (*La frivolidad de una dama*, 1924), *Kiss Me Again* (*Divorciémonos*, 1925) y *Lady Windermere's Fan* (*El abanico de Lady Windermere*, 1925). Participó también, aunque sin figurar en los créditos, en films importantes de la época, como *The Phantom of the Opera* (*El fantasma de la ópera*, 1925), de Rupert Julian, y *The Big Parade* (*El gran desfile*, 1925), de King Vidor.

²³⁰ El texto completo dice: “When he came here in the 30s, other cameramen were surprised at his very basic lighting technique.” (*ibid.*).

²³¹ En 1930 DeVinna había obtenido el Oscar a la Mejor Fotografía de 1928-1929 por *White Shadows on the South Seas*.

²³² Éste había sido el director de fotografía de bastantes films Josef von Sternberg –*Underworld* (*La ley del hampa*, 1927), *The Last Command* (*La última orden*, 1928), *Blonde Venus* (*La venus rubia*, 1932) y

asignado por Twentieth Century-Fox para *The Rains Came* (1939), y contrató en su lugar a Arthur Miller. El problema con Bert Glennon residía en que su iluminación era oscura y no lo bastante “brillante”. Y a este respecto el testimonio de Arthur Miller resulta más que significativo para ilustrar las demandas de Brown a sus directores de fotografía:

“Habían estado rodando la gran escena de la cena de la Maharani; Brown, que había sido ingeniero y era más listo que el hambre, un director inteligente, quería que todo brillara. Y Glenon lo había hecho oscuro y tenue. (...) y Brown me dijo, 'El problema es que no estamos consiguiendo suficiente luz, la suficiente intensidad de brillo, y espero que tú y yo podamos entendernos'. Y lo hicimos, y Glenon se retiró”.²³³

La solución ideada por Miller para obtener el tan anhelado brillo consistió en rociar con aceite todo el decorado –paredes, mesas, vajillas, platería, etc.–, logrando así una imagen resplandeciente que al cineasta le entusiasmó: “Conseguí la apariencia 'brillante' detrás de la que iba Brown, y ése era el tipo de cosas por las que me estaba dando a conocer, que es por lo que me contrató, supongo”.²³⁴

Ahora bien, las observaciones de Arthur Miller con relación a los requerimientos de Brown para el film van más allá, puesto que el director de fotografía juzgó que fue a raíz de *The Rains Came* cuando verdaderamente estableció su propio y distintivo estilo de iluminación: “Supongo que en esa película realmente 'consigo' mi estilo de sombras pronunciadas y toques de luz muy brillantes, con el mobiliario aceitado en exceso”.²³⁵

The Scarlet Empress (*Capricho imperial*, 1934)– y de otros tan célebres como *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939), de John Ford.

²³³ “They had been shooting the great scene of the Maharani’s dinner-party; Brown, who had been an engineer and was a smart cookie, a smart director, wanted the whole thing to shine. And Glennon had made it shadowy and soft. (...) Brown said to me, 'The trouble is we aren’t getting enough light, enough brilliant sharpness, and I hope you and I can get along.' And we did, and Glennon walked off.” (Entrevista a Arthur Miller por Charles Higham publicada en 1970 en *Hollywood Cameramen: Sources of Light*: Charles Higham, *op. cit.*, 143).

²³⁴ “I got the 'brilliant' look that Brown was after, and it was the sort of thing I was getting known for, which is why he hired me, I guess.” (*ibid.*, 146).

²³⁵ “I guess in that picture I really 'got' my style of having shadows hard and very bright highlights indeed, with the furniture heavily oiled.” (*ibid.*).

Comentarios que al mismo tiempo enlazan y dan la razón a Clarence Brown cuando expresó haber aprendido mucho de sus directores de fotografía y dijo albergar la esperanza de que ellos también hubiesen sacado partido de su colaboración con él:

“He tenido la suerte de haber trabajado con algunos de los mejores cámaras de todos los tiempos. He aprendido mucho sobre composición con ellos, y –me gusta pensar– que ellos también han sacado provecho de nuestra asociación”.²³⁶

Finalmente, conviene destacar otro de los trucos fotográficos de Brown, presentes desde la era “silente”: el de la tinción de los *sets* de diferentes tonalidades para que éstos aparecieran de determinada forma en la pantalla a los ojos del espectador. En 1938 él mismo explicó que los escenarios de *Butterfly* eran grises²³⁷ y sabemos que los de *The Goose Woman* eran blancos.²³⁸ Brown estaba especialmente orgulloso de su uso de *sets* blancos en este último film y le dijo a Kevin Brownlow: “Yo siempre pintaba mis *sets* blancos; así no necesitábamos tanta luz, y teníamos un control mucho mayor sobre las gradaciones; consigues un brillo reflectante en la atmósfera que no consigues con escenarios oscuros”.²³⁹

Pero pintar los escenarios de blanco también tenía como propósito lograr la apariencia de la luz natural del día. Esto último con relación a *The Goose Woman* impresionó sobremanera a Kevin Brownlow durante sus primeros años como realizador y utilizó el film de Brown como ejemplo para sus directores de fotografía. En 2008 el historiador nos escribió:

“Esto me entusiasmó porque como director de cine yo me volvía loco de lo difícil que era de recrear la apariencia de la luz natural del día –incluso en la década de los 60. Yo solía mostrar a mi cámara ejemplos de la era silente –y THE GOOSE WOMAN era el más impresionante. Al menos en mi copia original, la luz viniendo a través de las ventanas y cayendo

²³⁶ “It had been my good fortune to have worked with some of the all-time greatest cameramen. I have learned much about composition from them, and –I like to think– they have profited by the association as well.” (Tay Garnett, 1996, 17).

²³⁷ Clarence Brown, 1938, 47; Ver estas declaraciones del director en el cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», p. 557.

²³⁸ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 04/12/2008.

²³⁹ “I always painted my sets white; we didn’t need so much light, and we had much greater control over the gradations. You get a reflective glow in the atmosphere that you don’t get with dark sets.” (Kevin Brownlow, [c. 1960], 2).

sobre las paredes era absolutamente convincente como luz del día. (Recuerda lo lenta que era la película ortocromática –25 ASA comparada con los 200-400 de la película de color de hoy en día)”.²⁴⁰

*** Dirección de actores.**

Otra de las principales destrezas que extrajo Brown de sus años con Tourneur fue su cálida aproximación hacia la dirección de actores, aunque, como sucede con el rodaje en localizaciones naturales, más bien por defecto del maestro. Brown explicó:

“Tourneur no lo sabía, pero era un poco duro para sus actores debido a la barrera del idioma y todo eso. Llegaba un punto en que les gritaba y les pegaba un susto, y ellos se quedaban inmóviles. Estábamos en la sala de proyección mirando los copiones y él lo veía, entonces se giraba hacia mí y decía: 'Sr. Brown, volverás a rodar esa escena'. Yo reunía a los actores de modo informal. Antes de que lo supiéramos teníamos una escena en la pantalla, y tenía ese algo que le faltaba a la de Maurice, un pequeño trozo de humanidad”.²⁴¹

Desde luego, en esto tenía mucho que ver la personalidad enormemente diferenciada de los dos hombres, y el carácter impulsivo y temperamental de Tourneur era algo que no podía encontrarse en Brown.

²⁴⁰ “This excited me because as a film-maker I was maddened at how difficult it was to recreate the look of natural daylight –even in the 60s. I used to show my cameraman examples from the silent era –and THE GOOSE WOMAN was the most impressive. At least in my original print, the light coming through windows and falling on walls was absolutely convincing as daylight. (Remember how slow ortho was –25 ASA compared to 200-400 for today’s colour film)” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 04/12/2008).

²⁴¹ “Tourneur didn’t know it, but he was a little hard on his actors on account of the language barrier and so forth. He would get to the point where he would shout and scare the hell out of them, and they would freeze. We would be in the projection room looking at rushes and he would see it, so he would turn to me and say 'Mr. Brown, you will retake that scene.' I’d gather the actors around informally. Before we knew it we had a scene on the screen, and it had that something that Maurice lacked, a little bit of humanness.” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, pp. 34-35. Fragmento impreso en: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, p. 7. Documento en The Clarence Brown Collection).

En otras ocasiones, sin embargo, el realizador atribuyó la falta de tacto de Tourneur con los actores al único defecto que le veía como director: “Sólo tenía un fallo en sus películas –era frío. No tenía corazón. A veces me pedía que retomara una escena, '¿Qué le pasa?' Preguntaba. 'Yo la veo bien'. 'Así es como yo la quería', solía decir. 'Pero no es buena. Hazla tú'. Así pues yo colocaba a los actores en una esquina del plató y hablábamos y bromeábamos un rato. Entonces tomábamos la escena de nuevo, del mismo modo en que él la había tomado. Pero ahora tenía algo que no tenía antes –calor”.²⁴²

Sin duda la dirección de actores era para Clarence Brown algo sencillo que tan solo requería, prácticamente, otorgarles confianza y aclimatación: “No las dirijo mucho”, dijo en 1938 refiriéndose a las estrellas que poblaban sus films, “creo en dejarlas hacerlo a su manera, entonces tal vez conducirlos un poco. Ése es el único modo de obtener todo lo que tienen”.²⁴³ Una forma de dirigir a los actores constituida, en orden sucesivo, por silencios, susurros y suaves indicaciones *a posteriori* que Brown tuvo presente desde sus primeros tiempos y apenas modificó al paso de los años. Transcurridas las décadas, referiría a Kevin Brownlow:

“Quiero todo lo que sabe un actor. Si es una mujer sabrá más sobre interpretar a una mujer que yo. Quiero obtener su perspectiva en la película. De manera que yo siempre ensayo sin decir una palabra de dirección. Les sigo, veo y escucho, y obtengo su interpretación primero.

Si su interpretación no coincide con la que tengo en mente, entonces empezamos a hablar. Un pequeño sombreado aquí, un pequeño sombreado allá, unas pocas instrucciones silenciosas –'Baja... estás exagerando ahí... eso está un poco mejor... eso está bien'– y para cuando hemos acabado tenemos una escena bastante buena. A veces puede ser una amalgama de escena, construida a partir de ideas de todos en el plató. Si un extra viene y dice, 'Sr. Brown, no me siento natural haciendo eso', entonces quiero saber por qué. Cuando encontrábamos la razón, acertábamos. Si no podíamos acertar, seguíamos insistiendo”.²⁴⁴

²⁴² “He had only one failing in his pictures –he was cold. He had no heart. Sometimes he would ask me to retake a scene. 'What is the matter with it?' I'd ask. 'It looks all right to me.' 'That's the way I wanted it,' he'd say. 'But it's no good. You do it.' So I'd get the actors in a corner of the set and we'd talk and kid around awhile. Then we'd take the scene again, the same way as he had taken it. But now it had a little something that it didn't have before –warmth.” (Kevin Brownlow, 1968, 153).

²⁴³ “I don't direct them very much, I believe in letting them do it their way, then perhaps steering them a little. That's the only way to get everything they've got.” (Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 7).

²⁴⁴ “I want everything an actor knows. If it's a woman, she'll know more about playing a woman than I know. I want to get her angle on the picture. So I always rehearse without giving a word of direction. I follow them around, and watch, and listen, and I get their interpretation first. If their interpretation doesn't

La opinión de Brown era que si contrataba a una estrella por 3.000\$ a la semana daba por supuesto que ésta iba a saber algo sobre cómo representar su personaje. Quería conseguir primero su punto de vista al completo, cómo haría su interpretación sin ningún tipo de indicación por su parte. Si se alejaba de la que él había imaginado, sólo entonces comenzaba a dar indicaciones, pero siempre leves y puntuales: “Y con unas pocas instrucciones silenciosas, finalmente conseguiría la escena del modo en que yo la quería ver interpretada”.²⁴⁵ Pero de este modo tenía el valor de todo lo que el actor sabía de antemano.

En nada se asemejaba su modo de dirigir a los actores al de Ernst Lubitsch, por ejemplo, a quien él mismo citó como un caso totalmente contrario al suyo. Para él, Lubitsch era uno de los grandes directores, pero el problema de los actores en sus películas residía en que todos *eran* Ernst Lubitsch, éste les daba hasta la más mínima indicación de cómo debían representar sus papeles, hasta el mínimo gesto, todo era minuciosamente planificado por Lubitsch.²⁴⁶ Y, por supuesto, el cineasta berlinés primero interpretaba la escena para ellos, algo que, como veremos, Brown tan solo realizó en contadas ocasiones.

Al respecto de su forma de aproximarse a la dirección de actores en la época “silente”, cuando los directores podían hablar libremente en el *set* y muchos de ellos realizaban un uso predominante del megáfono, Brown igualmente confesó conducirse a partir de susurros y pequeños matices. No hablaba mucho tras la cámara, menos aún les gritaba y nunca o casi nunca utilizaba el megáfono.²⁴⁷

“Directors’ Ways Vary”, un artículo publicado en 1925 que versaba sobre las conductas específicas de los más destacados cineastas a la hora de dirigir, exponía cómo

agree with the one I have in mind, then we begin to talk. A little shading here, a little shading there, a few quiet directions –‘Come down... you’re going overboard there... that’s a little better... that’s fine’– and by the time we’re through we’re got a pretty good scene. Sometimes it can be a composite scene, made up of ideas by everyone on the set. If an extra man comes up and says, ‘Mr. Brown, I just don’t feel natural doing that,’ then I want to know why. When we’ve found the reason, we’ll get it right. If we couldn’t get it right, we kept at it.” (Kevin Brownlow, 1968, 151-152).

²⁴⁵ “And with a few quiet directions, finally I’d get the scene the way I want to see it played.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 6).

²⁴⁶ *Ibid.* Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 150-151.

²⁴⁷ *Ibid.*

Marshall Neilan, por ejemplo, no permitía que el personal de su compañía leyese el guión; Victor Sjöström y Erich von Stroheim antes que aclarar el contenido de una escena preferían llevarla a cabo ellos mismos; y Cecil B. DeMille solía utilizar el sarcasmo y el ridículo para extraer las emociones.²⁴⁸ En la parte final del artículo se relataba la inusitada aversión de Clarence Brown hacia el megáfono, que, se decía, jamás osaba a utilizar y cómo sus tácticas diferían considerablemente de las de sus colegas.²⁴⁹ De acuerdo con el texto, él nunca decía a sus actores la manera concreta en que debían representar sus papeles. En lugar de eso, procedía a un comentario del significado global de la escena, ésta se ensayaba y después, y sólo si era necesario, tomaba parte en la crítica constructiva de la interpretación del actor. Explicaciones que coinciden prácticamente al pie de la letra con las proporcionadas muchas décadas después por Clarence Brown a Kevin Brownlow, las cuales hemos aportado sobre estas líneas.

Tales métodos fueron confirmados en las mismas fechas por la periodista de *Los Angeles Times* Grace Kingsley cuando visitó el *set* de *The Eagle*, entrevistó a algunos miembros del reparto y después escribió:

“Al dirigir, me dicen sus intérpretes, nunca eleva su voz a sus actores ni les asusta. Si un actor está confundido, dice, 'No importa, vas a hacerlo bien'. Nunca entra e interpreta una escena para un actor. Quiere que cada intérprete haga la escena a su manera, proporcionándole el significado y el sentimiento”.²⁵⁰

²⁴⁸ “Directors’ Ways Vary”, (c. septiembre 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado proporcionado por The Clarence Brown Collection.

²⁴⁹ Otros documentos de la época que hacen hincapié en que Brown era un director inusual, puesto que no gritaba ni utilizaba nunca el megáfono, son los siguientes: “Crowds on Screen Not 'Being Done'”, *Los Angeles Times*, 9 de agosto de 1925, p. D16. Entrevista anónima a Clarence Brown, también parcialmente publicada en *Portland Oregonian*, 16 de agosto de 1925; “Director Applauds”, *Seattle Post-Intelligencer*, 9 de septiembre de 1925. Ambos documentos en The Clarence Brown Collection. Ver también: Dorothy Manners, *op. cit.*, 26.

²⁵⁰ “In directing, his players tell me, he never raises his voice to his actors nor frightens them. If an actor is stumped, he will say, 'Never mind, you will get it all right.' He never gets in and plays a scene for an actor. He wants each player to do the scene in his own way, providing he gets the meaning and feeling of it.” (Grace Kingsley, 23 de agosto de 1925, 17).

Así pues, la dirección de actores de Clarence Brown fue desde el comienzo la misma: muy suave, constituida por susurros y leves indicaciones en privado. Un director al que todos los intérpretes de sus películas citan como enormemente discreto y silencioso, que solía hablar a sus actores en voz muy baja o al oído para que nadie más pudiera escuchar las sugerencias que les daba.

Barbara Kent, quien tuvo un papel secundario destacado en *Flesh and the Devil* (1926), comentó: “El Sr. Brown tenía un estilo que nos permitía... encontrar nuestros propios personajes. Era un hombre muy tranquilo, y nos hablaba con voz muy suave. Era especialmente cuidadoso con Garbo y casi le susurraba sus instrucciones”.²⁵¹

Douglas Fairbanks, Jr., quien interpretó a Jeffrey Merrick en *A Woman of Affairs* (1928), dijo: “Dirigía con sutiles sugerencias. Nunca pedía. Simplemente continuaba hasta que nos salía bien”.²⁵²

Y dos décadas después, Barbara Stanwyck, al ser dirigida por el director en *To Please a Lady* (1950), se quedó igual de sorprendida por el hecho de que Brown nunca levantara la voz, ni les dijera nunca a ella y a Clark Gable qué es lo que quería, sino que les dejaba ensayar libremente según sus intuiciones.²⁵³

Sutilidad y discreción a la hora de dirigir a los actores y particularmente a las estrellas que aseguró su éxito con las más importantes de la casa Metro-Goldwyn-Mayer, especialmente con las extremadamente tímidas o introvertidas –es famosa la afinidad y comprensión que desarrolló con Greta Garbo– o vulnerables y faltas de confianza –como Joan Crawford.

Su modo de dirigir a Greta Garbo, que no distaba mucho del de otros actores, proporciona una idea bastante clara de los métodos de Brown y del por qué la actriz llegó a confiar tan plenamente en él. El mismo Brown lo explicó: “Para mí, Garbo empieza donde todos terminan. Era una persona tímida; sus carencias con el inglés le provocaron un ligero

²⁵¹ “Mr. Brown had a style that allowed us to... find our own characters. He was a very quiet man, and would talk to us in the softest voice. He was especially careful with Garbo and would almost whisper his instructions to her.” (Mark A. Vieira, 2005, 34).

²⁵² “He never demanded. He just kept going until we got it right.” (*ibid.*, 72).

²⁵³ Axel Madsen, 1996 (1994), 269-270.

complejo de inferioridad. Solía dirigirla muy silenciosamente. Nunca le di una instrucción por encima de un susurro. Nadie en el set supo nunca lo que yo le decía; a ella le gustaba eso”.²⁵⁴

Joan Crawford, por su parte, diría de él: “Él me ayudó tanto –y creo que ayudó a todos los actores de sus películas. Él te hacía sentirte 'Bien' y te convencía de que estabas 'Bien', y se aprovechaba sutilmente de las cosas que el productor había olvidado por completo”.²⁵⁵ Clarence Brown también habló de su modo de dirigir a esta última:

“... al contrario de su imagen popular, era extremadamente vulnerable. El comienzo de cada escena era siempre el mismo: nos apartábamos, sin decir nada. Ella se agarraba muy fuerte a mi brazo durante un minuto más o menos, y después me decía: 'Bien, creo que ahora ya estoy lista', y hacía la escena. Necesitaba la seguridad de saber que alguien comprendía lo que estaba intentando hacer.”²⁵⁶

Como hemos dicho, Brown no compartía el método de Lubitsch y nunca o en muy raras ocasiones explicó o interpretó una escena para un actor. Sin embargo, hubo excepciones.

Brown narró como a comienzos de la época “sonora”, cuando Hollywood se vio invadido por actores de Broadway, éstos con frecuencia sobreactuaban y declamaban como si estuviesen dirigiéndose a un público vivo y entonces él procedía a imitarles para hacerles notar su exageración: “Yo decía, éste es el modo que estás actuando; ¿es así cómo se comporta un ser humano? (...) Todos los actores que habían estado en el escenario, cuando llegaron las películas habladas empezaron a hablar igual –desde el hombro. Melodramático... Yo nunca había visto eso. Sólo conozco lo que es humano y lo que he visto en la vida real”.²⁵⁷

²⁵⁴ “For me, Garbo starts where they all leave off. She was a shy person; her lack of English gave her a slight inferiority complex. I used to direct her very quietly. I never gave her a direction above a whisper. Nobody on the set ever knew what I said to her; she liked that.” (Kevin Brownlow, 1968, 146).

²⁵⁵ “He helped me so much –and I think he helped all the actors in his films. He made you 'right' and convinced you that you were 'right,' and he pick up on subtle things the producer missed entirely.” (Roy Newquist, 1981 [1980], 118-119).

²⁵⁶ “... contrary to her popular image, she’s extremely vulnerable. The start of every scene was always the same: we’d stand off by ourselves, not saying nothing. She’d hold my arm tightly for a minute or so, then she’s say, 'All right, I think I’m ready now,' and she’d do the scene. She needed the security of knowing somebody was in sympathy with what she was trying to do.” (Scott Eyman, 1978, 21).

²⁵⁷ “I said, this is the way you’re playing this; is that the way a human being acts? (...) All the actors who had been on the stage, when talking pictures came in they started back with the same –from the shoulder. Melodramatic... I never knew that. I only knew what was human and what I saw in real life.” (Entrevista

De otro lado, su forma de dirigir a los niños, y en especial a Claude Jarman, Jr., en *The Yearling* (1946), un no-profesional, distó mucho también de sus métodos habituales, ya que a éste sí que le impuso una actuación precisa y determinada.

“Lo único que sé sobre cómo dirigir estrellas infantiles es la actuación que tengo de Claude”, explicó Brown en 1972 a Harry Haun. “Cada palabra, cada acción, cada gesto estaba manipulado por mí. El muchacho simplemente era lo bastante inteligente para hacer lo que yo le decía. Usé cada truco del libro. Para el momento de histeria cuando tiene que disparar al ciervo, le dije que se imaginara a su madre muriendo”.²⁵⁸

Esto explica que el testimonio de Claude Jarman, Jr., sobre Clarence Brown y su modo de dirigir sea completamente distinto a todos los anteriores. Jarman no recordaba a Brown precisamente como un hombre tranquilo, suave y silencioso. Al contrario. En la entrevista que le hicimos junto a Kevin Brownlow en Londres, el 5 de agosto de 2011, expresó: “... él no era tranquilo, tenía temperamento. (...) tengo recuerdos de él cogiendo ese sombrero y arrojándolo, si las cosas no iban como él quería, era muy vocal con las cosas. Sabías cómo se estaba sintiendo”.²⁵⁹ Y a la pregunta de si siendo niño al ser dirigido por Brown le tenía miedo, Jarman no sólo respondió que sí, sino que confesó que en realidad todo el equipo de rodaje le temía. A lo que añadió:

“... él podía ser un tirano si no conseguía lo que quería. Él sabía lo que quería y sabes el equipo, todo el mundo en el equipo, él no era una persona muy popular porque les hacía trabajar muy duro. Pero él también trabajaba muy duro de modo que no era que él estuviera haciendo cosas diferentes de las que ellos hacían. Pero él esperaba perfección y podía ser muy

inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en *The Kevin Brownlow Collection*, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 6. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 150).

²⁵⁸ “The only thing I know about directing child stars is the performance I got from Claude. Every word, every action, every gesture was manipulated by me. The boy was just smart enough to do what I told him. I used every trick in the book. For the hysterics when he has to shoot the deer, I told him to imagine his mother dying.” (Harry Haun, 1972, 8. Documento en *The Clarence Brown Collection*); Brown proporcionó un testimonio muy similar a Scott Eyman sobre la forma en que dirigió a Claude Jarman, Jr., en *The Yearling* (véase: Scott Eyman, 1978, 23).

²⁵⁹ “... he was not quiet, he had a temper. (...) I have scenes of him taking that hat and throwing down, if things didn’t go his way, he was very vocal about things. You knew how he was feeling.” (Entrevista inédita a Claude Jarman, Jr., por Kevin Brownlow y Carmen Guiralt Gomar en Londres, 5 de agosto de 2011. Transcripción desde cinta magnetofónica realizada y proporcionada por Gwenda Young, p. 10).

frustrante porque hacías una escena y pensabas 'no me va a salir mejor que eso; no me va a salir mejor que eso'".²⁶⁰

Un testimonio, el de Claude Jarman, Jr., que en nada se asemeja a lo dicho por otros actores que intervinieron en sus películas y que Jarman repitió en numerosas ocasiones. A Scott Eyman, por ejemplo, le dijo: "Brown tenía fama de tratar a su equipo con mucha dureza... pero jamás le pedía más de lo que estuviera dispuesto a dar él mismo. Clarence adoptaba un papel paternal; yo pasé muchos fines de semana en su casa y prácticamente todas las tardes hablábamos de las escenas del día siguiente. No era un trabajo de nueve de la mañana a cinco de la tarde, sin más".²⁶¹

Sin duda, la inusual crudeza de Clarence Brown con los actores y el equipo técnico de *The Yearling* se relacionaba con la firmeza, decisión y autoridad necesarias para llevar a cabo un rodaje como aquél, por causa de las durísimas condiciones en exteriores reales de Florida, con altísimas temperaturas y todo tipo de avatares. De lo contrario, hubiera sido verdaderamente imposible conducir la filmación.

*** *Uso del color.***

Éste es uno de los particulares que con menos frecuencia se citan del adiestramiento de Clarence Brown junto a Tourneur. No obstante, tuvo también una importancia vital.

La mayoría de las películas "silentes" de Brown se ven hoy en blanco y negro, pero tanto las que realizó con Tourneur como las que después filmó en solitario tenían en su mayoría tintes de color. A este respecto Brown comentó:

"Tourneur era magnífico en teñir y entonar. Nunca hizo una película sin que cada escena estuviese [coloreada]... y eso lo hacía ser severo con el montador. Porque las escenas de noche exteriores eran azules, y las de dentro amarillas o ámbar –y nosotros conseguimos

²⁶⁰ "... he could be a tyrant if he didn't get his way. He knew what he wanted and you know the crew, all the people in the crew, he was not a very popular person because he worked them very hard. But he also worked very hard himself so it wasn't like he was doing things different to what they were doing. But he expected perfection and it could be so frustrating because you would do a scene and you would think 'it won't get any better than that; won't get any better than that'." (*ibid.*).

²⁶¹ Scott Eyman, 2008 (2005), 460.

algunas puestas de sol en tonos rosas o verdes azulados. Cada escena de sus películas era coloreada en aquellos días; ¿son los colores tan exuberantes todavía?”²⁶²

Tal adiestramiento hizo que Brown utilizara en sus propias películas abundantes tintes de color aplicados de forma creativa para evocar atmósferas, expresar estados de ánimo de los personajes o en consonancia con el contenido dramático de cada escena en particular.

Efectos de color conforme a la narrativa que tendremos oportunidad de estudiar en la Tercera Parte, capítulo II, con relación al análisis de *Smouldering Fires* (1925), ya que la copia del film a la que hemos tenido acceso, perteneciente a Kevin Brownlow y utilizada en esta investigación por cortesía suya, conserva intacta toda su paleta cromática original, compuesta de ámbar, oro luminoso, amarillo fuego, rosa, sepia, azul, rojo y rojo intenso, en combinación con el blanco y negro.

Aunque en realidad los cuatro títulos íntegramente conservados de Clarence Brown en Universal –además de *Smouldering Fires*, *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924) y *The Goose Woman* (1925)– son afortunadas excepciones, pues de todos ellos se conservan copias con los tintes originales de color.²⁶³

Asimismo, son abundantes las declaraciones de Clarence Brown de la era “silente” donde continuamente se refiere a las posibilidades del color como una herramienta muy útil para crear en sus películas secuencias de fantasía, introspecciones y construir la psicología de los personajes.²⁶⁴

²⁶² “Tourneur was great on toning and tinting. He never made a picture but every scene was... Because the night scenes outside were blue, and the inside yellow or amber –and we’d get some sun sets in blue tone pink or blue tone green. Every scene was coloured in his pictures in those days; are the colours still as rampant?” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 25. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 140-141).

²⁶³ Con la excepción de *Butterfly*, en todos los demás casos hemos tenido acceso a estas versiones con las tinciones originales del periodo.

²⁶⁴ Véanse los siguientes documentos en The Clarence Brown Collection: Entrevista de George Landy a Clarence Brown para *Popular Scenario Writer*: George Landy, (c. 1924), 4-5. También publicado como un artículo debido a Clarence Brown y con el titular “Original Screen Stories Called Best Gift of 1924” en *Los Angeles Examiner*, 4 de enero de 1925; Entrevista anónima a Clarence Brown: “Color is Declared: Benefit to Films”, *Los Angeles Times*, 22 de febrero de 1925, p. D12. También publicada con el titular

Tampoco debe olvidarse que Brown, además, fue uno de los primeros directores en filmar parte de un largometraje con un nuevo proceso experimental Two-Color Kodachrome, un método fotoquímico basado en un sistema de color sustractivo que utilizó en la primera película que realizó de forma independiente tras separarse de Tourneur: *The Light in the Dark* (1922), donde combinó este sistema de color con pintura coloreada a mano, tintes de color y el blanco y negro estándar.²⁶⁵

Sin embargo, posteriormente, a partir de su contratación por Joseph M. Schenck, durante su periodo “silente” en Metro-Goldwyn-Mayer y más aún en la época “sonora” en este mismo estudio, Clarence Brown se vio relegado durante mucho tiempo a la producción en blanco y negro y no realizó ningún film en color hasta *National Velvet* (1944), al que siguieron tan solo dos títulos más, *The Yearling* (1946) y la última película que realizó como director, *Plymouth Adventure* (1952).

Ahora bien, tanto *National Velvet* como *The Yearling* poseen una fotografía que destaca sobre todo por la maestría para filmar exteriores en Technicolor. Calidad fotográfica que mereció abundantes elogios en el momento de su estreno,²⁶⁶ pero que también fue enormemente censurada por algunos críticos debido a su enorme luminosidad, brillo desmesurado y antinaturalidad.²⁶⁷ Artificiosidad e irrealidad que conecta con la “fantasía” y carácter de ensueño de ambas creaciones y nos remite, de nuevo, a la obra de componente alegórico de Maurice Tourneur.²⁶⁸ No es de extrañar, por lo tanto, que éste desde Francia se sintiera arrebatado por *The Yearling* y, de hecho,

“Director Outlines Color Possibilities” en *Screen News*, (c. febrero 1925); y con el título “Brown Strikes Happy Color Medium” en *Hollywood Filmograph*, 14 de marzo de 1925; Remitimos al lector al cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», para acceder a extractos y comentarios de estas entrevistas, ver pp. 576, 596-597.

²⁶⁵ Para más información sobre el Two-Color Kodachrome y su utilización en *The Light in the Dark* (1922), véase en la Tercera Parte, capítulo I dedicado a la película, apartado «I.2. Historia del film», pp. 627, 637, 639-657.

²⁶⁶ *National Velvet* y *The Yearling* fueron nominadas a los Oscar de la Academia en las categorías de Mejor Fotografía en Color de los años 1944 y 1946, y la segunda obtuvo el premio.

²⁶⁷ Ver, por ejemplo: “New Picture”, *Time*, Vol. XLIX nº 2, 13 de enero de 1947, p. 97; Shirley O’Hara, 1947, 42.

²⁶⁸ La influencia estética de Maurice Tourneur sobre *National Velvet* y *The Yearling* en general y en lo que atañe al colorido se desarrollará en la Tercera Parte, capítulo I consagrado al análisis de *The Light in the Dark* (1922), apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 956-965.

ésta fuera la primera y única vez que hiciera sentir a Brown su profunda admiración por una de sus películas; después de visionar el film *Tourneur* envió un breve telegrama a Brown de tan solo diez palabras que el director enmarcó y colgó en una de las paredes de su oficina en su rancho de Calabasas, decía así: “Vi 'The Yearling', es una película soberbia”.²⁶⁹

*** Narrativa.**

En cierta ocasión Brown habló de *Tourneur* en los siguientes términos: “Él me enseñó todo lo que hay que saber sobre la realización de películas: composición (era un magnífico pictorialista con los cuadros más hermosos) y lo más importante de todo, el tempo”.²⁷⁰ En otra entrevista, y también a propósito de su mentor, Brown manifestó:

“Creo que encontrarás en todas mis películas eso del tempo.. Quiero mantener el asunto en movimiento, sabes. El tempo es para mí una de las cosas más elusivas y una de las mejores cosas que le pueden suceder a una película es el buen tempo para moverse correctamente en los puntos adecuados”.²⁷¹

No cabe duda que el director consideraba el tempo y el ritmo narrativo como uno de los elementos más logrados del conjunto de su trabajo, pero en esta materia la incuestionable influencia de *Tourneur* no siempre tuvo efectos positivos. De hecho, fue precisamente la dramaturgia cada vez más lenta, carente de agilidad y excesivamente parsimoniosa de *Tourneur*, y para algunos historiadores simplemente pesada,²⁷² lo que

²⁶⁹ “I saw 'The Yearling,' it is a superb motion picture.” (Jack D. Grant, *op. cit.* Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁷⁰ “He taught me everything there is to know about making movies: composition (he was a magnificent pictorialist with the most beautiful tableaux), and the most important thing of all, tempo.” (Scott Eyman, 1978, 20).

²⁷¹ “I think you'll find in all of my pictures it was the tempo.. I want to keep the thing moving you see. Tempo to me is one of the most elusive and one of the greatest that can happen to a picture is good tempo to get it going right in the right places.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 3. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 141).

²⁷² David Robinson, *op. cit.*, 91; Richard Koszarski, 1973, 29.

produjo en buena medida su declive artístico y comercial a partir de 1920. Si bien desde 1918, con *The Blue Bird* y *Prunella*, la plástica había impregnado las películas de Tourneur, gradualmente, y con la única excepción de *The Last of the Mohicans*, ésta había acabado por dominar sus producciones hasta convertirlas en una mera sucesión de poderosas imágenes ideales, pero a menudo inmóviles y aisladas en films donde el director abandonaba por completo el aspecto narrativo. Deficiencias de guión que ya estaban presentes, como vimos, en *Victory* (1919), aparecían también en *The Foolish Matrons* (1921) y volvieron a aparecer intensamente en la muy bella pictóricamente *Lorna Doone* (1922), dirigida por Tourneur tras la partida de Brown.

Y este mismo enfoque de Tourneur caracterizado por un ritmo extremadamente pausado y sosegado se transmitió de modo muy ostensible a muchos de los largometrajes de Brown, asomando casi invariablemente en la parte de su filmografía dedicada a la Americana –*Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (1946).²⁷³ Pero en estos films la atmósfera de los lugares, con frecuencia rurales, y las vidas tranquilas de sus habitantes encajan muy efectivamente con este tipo de proceso dramático desprovisto de climáx y constituido a partir de pequeños acontecimientos diarios.

Por su parte, Brown era totalmente consciente de la narrativa insólita de algunas de estas obras y a propósito de *The Human Comedy* así lo manifestó de su puño y letra en el texto “Bringing Saroyan to the Screen”, que escribió para *Lion’s Roar* y apareció publicado en abril de 1943:

“La historia de Saroyan no sigue la fórmula convencional –con un principio, una parte central y un clímax. Su secuencia temporal es cronológica, no dramática. Empieza en un jueves. Los acontecimientos del jueves y de la noche del jueves, del viernes y del viernes noche, sábado y sábado noche son narrados como ocurren. Seis meses de lapso, y retomamos nuestra historia de nuevo en un domingo por la mañana, a continuación concluimos en esa noche. De este modo, nos introducimos en el medio de diversas situaciones. En lugar de ir construyendo un clímax, nos adentramos en una serie de varios clímax”.²⁷⁴

²⁷³ Excluimos intencionadamente del conjunto *Intruder in the Dust* (1949) porque su narrativa es mucho más ágil.

²⁷⁴ Clarence Brown, 1943, 1. Para el texto original en inglés ver este artículo en «Anexo II: Textos escogidos de Clarence Brown».

Tales fórmulas narrativas alejadas del proceso dramático clásico –presentación, primer giro dramático, crisis, giro segundo, clímax y resolución– junto con muchos otros rasgos comunes –personajes infantiles o adolescentes como protagonistas, exploración de las relaciones padres e hijos, rodajes en exteriores naturales, tintes autobiográficos, etc.– convierten a sus films de Americana en un grupo de obras absolutamente distintivas, personales y originales.

Sin embargo, Brown utilizó este mismo enfoque narrativo episódico y basado en momentos del día a día en otro tipo de films donde su aplicación no resultaba tan afín a sus argumentos, dando resultados de todo tipo; afortunados –*The Signal Tower* (1924), *Song of Love* (1947); aceptables –*Romance* (1930), *Edison*, *The Man* (1940); extraños e interesantes –*The Gorgeous Hussy* (1936), *Sadie McKee* (1934); demasiado lentos –*Conquest* (1937), *Come Live With Me* (1941), *The White Cliffs of Dover* (1944), *Plymouth Adventure* (1952); o, como tantas veces le sucedió a Tourneur, dispersos y totalmente inconexos –*The Light in the Dark* (1922), *The Trail of '98* (1928), *Night Flight* (1933).

En la Tercera Parte, los dos films escogidos en los capítulos I y II para su análisis, *The Light in the Dark* (1922) y *Smouldering Fires* (1925) respectivamente, representan cada uno de ellos ejemplos contrapuestos de la narrativa del cineasta.

The Light in the Dark surge como una clara muestra de la narrativa episódica, fragmentaria y en este caso ausente de ilación de Clarence Brown, adquirida en buena medida a raíz de sus años de formación con Tourneur. Un film donde lo visual prima en todo momento por encima del argumento, la construcción lógica de la historia, el ritmo narrativo y los personajes. Mientras que, de manera diametralmente opuesta, *Smouldering Fires* evidencia una narrativa absolutamente consistente, profunda psicológicamente y cohesionada, que en nada se asemeja a sus fórmulas episódicas e inconexas.

*** Interés por lo fantástico o lo maravilloso.**

Ésta es una tendencia de Brown directamente asimilada de Tourneur, y de ahí que aparezca de manera más constante en sus primeros años.

Antes de aventurarse a la dirección Brown compró los derechos de *The Unholy Three* (1917), de Clarence Aaron Robbins, y ésa era la historia con la que quería realizar su debut. Como ya se ha comentado, Tourneur no aprobó el proyecto, temiendo que Brown no pudiera sacar una buena película del relato, pero él conservó los derechos cinematográficos y albergó durante mucho tiempo la esperanza de dirigir la película.

En sustitución a *The Unholy Three* Brown escogió *The Great Redeemer* (1920), otra ficción donde el componente maravilloso y sobrenatural era el elemento clave del argumento. Asimismo, su primera producción como director independiente, *The Light in the Dark*, se relacionaba con las facultades milagrosas de una copa misteriosa asimilada con el Santo Grial.

La temática fantástica no llegó a desaparecer nunca de su filmografía y, como ha anotado Allen Estrin,²⁷⁵ muchas de las películas “silentes” de Clarence Brown alojan con frecuencia efectos tenebrosos e inquietantes: el anillo que cae durante la ceremonia nupcial de *Smouldering Fires* anticipando simbólicamente la infelicidad del matrimonio o la completa *mise-en-scène* de *A Woman of Affairs* (1928), donde abundantes recursos expresivos alertan constantemente de que algo extraño acontece. Ambas películas se encuentran, de hecho, provistas de dispositivos que actúan a modo de presagio del destino fatal de sus personajes.

Todavía existe otra película, en esta ocasión “sonora”, donde probablemente más que en ninguna otra la atmósfera de terror queda patente a través de reiteradas indicaciones visuales y dialogadas: *Anna Karénina* (1935). Las apariciones de Anna (Greta Garbo) están absolutamente pensadas, de forma deliberada, para vaticinar su trágico final –la palabra “muerte” asoma durante todo el film; a su hijo (Freddie Bartholomew) se le dice una y otra vez que su madre ha muerto; o las sombras que se ciernen de forma continuada sobre la protagonista. Se trataba de una petición expresa del productor David O’Selznick, quien pretendía así transmitir a la audiencia que la

²⁷⁵ Allen Estrin, *op. cit.*, 161.

película carecía de un final feliz.²⁷⁶ Sin embargo, Brown la llevó al extremo en las secuencias finales, cuando Anna acude a la estación para despedir a Vronsky (Fredric March) y su presencia se convierte en algo completamente “fantasmal”, ya que nadie la percibe. En esta parte diversos efectos indican muy claramente que en ese instante en realidad Anna ya está “muerta”; camina sonámbula por la estación y varios personajes, al no verla, tropiezan con ella, pero ninguno lo advierte. Su pañuelo, sin ir más lejos, ondea de lleno sobre el rostro de otro, quien tampoco lo nota ni se altera.

Aunque serán *The Human Comedy* (1943) y *Angels in the Outfield* (1951) las películas de Clarence Brown que retomen los aspectos sobrenaturales con mayor énfasis y como eje principal de los argumentos.

En *The Human Comedy* dos fantasmas muertos de la familia Macauley, el padre y el hijo, llegan a aparecer en el film y el Sr. Macauley además ejerce de narrador de la historia. Mientras que *Angels in the Outfield* versa sobre unos ángeles que bajan del cielo para prestar ayuda al equipo de béisbol de los Pittsburg Pirates. En ninguna de estas producciones se aporta ninguna explicación a lo sucedido, asumiéndose por completo lo sobrenatural como verídico.²⁷⁷

* * *

Pese a todas estas enseñanzas y similitudes, resulta difícil encontrar cineastas más opuestos en muchos aspectos que Clarence Brown y el que fue su maestro.

Y es que, en general, nada tenía que ver la manera en que cada uno de ellos entendía la realización de películas y el oficio de director, algo directamente determinado por sus formaciones previas tan distintas.

Tourneur provenía de las Bellas Artes y de la escena teatral y concebía el cine como la manifestación del director-artista-creador, mientras que Brown, ingeniero y mecánico, había llegado a establecer su propia compañía de automóviles, Brown Motor Car Co., circunstancia que le dotó desde el principio de una perspectiva comercial de la industria cinematográfica de la que carecía Tourneur.

²⁷⁶ Nota personal de David O'Selznick sobre *Anna Karénina* con fecha de septiembre de 1935, publicada en *Memo From: David O'Selznick*: Rudy Behlmer (ed.), 1981 (1972), 80.

²⁷⁷ Este tema es objeto de un mayor desarrollo en la Tercera Parte, capítulo I consagrado al análisis de *The Light in the Dark* (1922), apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 966-967.

Muchos años antes de convertirse en productor Brown alcanzaba a comprender el punto de vista de los estudios y sus ejecutivos: “Incluso la película más barata de un pequeño programa es una inversión de algún hombre de negocios. Naturalmente él está tratando con un artículo de arte, pero eso no elimina la idea de que tiene derecho a un rendimiento sobre su inversión”,²⁷⁸ dijo en 1928. Percibía la parte económica de la Industria y, en consecuencia, hacía sus películas por y para el público, al que nunca desdeñó ni consideró un lamentable factor a tener en cuenta. “Un director puede hacer el mayor triunfo artístico del mundo pero no le hará mucho bien si nadie pone cincuenta céntimos en la taquilla para verlo”.²⁷⁹ De ahí que la mayoría de sus films fueran casi siempre éxitos del *box-office*, salvo contadas excepciones –*The Trail of '98* (1928), *Night Flight* (1933) e *Intruder in the Dust* (1949), por ejemplo. Sus ideas sobre el arte cinematográfico, que apenas variarían con el paso de los años, quedaron definidas en esta misma entrevista: “Las películas son una extraña mezcla de negocio y arte”.²⁸⁰ No era ésta en absoluto la opinión de Tourneur.

Para el director francés el cine era ante todo un arte, un ejercicio de expresión individual. Cuando allá por 1918 llevó sus postulados al extremo, con *The Blue Bird* y *Prunella*, sus películas fracasaron y súbitamente se vio enfrentado a espectadores, distribuidores y exhibidores.

Ante el rechazo comercial de muchas de sus obras, las primeras diatribas de Tourneur fueron para el público, al que consideraba corto de miras e incapaz de juzgar las buenas producciones: “Mientras el gusto del público nos obligue a hacer lo que con justicia se llaman historias hechas por máquinas, sólo podemos resignarnos y darles lo que quieren”,²⁸¹ se lamentaba en su manifiesto de *Shadowland* de mayo de 1920.

Sin embargo, con posterioridad, sus críticas y ataques se extendieron al propio medio y a las películas, a las que comenzó a calificar de todo menos de artísticas:

²⁷⁸ “Even the cheapest little program picture stands for so much of an investment from some business man. Naturally he is dealing in a commodity of art, but that does not do away with the idea that he is entitled to a return on his investment.” (Dorothy Manners, *op. cit.*, 78).

²⁷⁹ “A director can make the finest artistic triumph in the world but it is not going to do him much good if somebody doesn't plank down fifty cents at the box-office to see it.” (*ibid.*).

²⁸⁰ “The movies are a strange mixture of business and art.” (*ibid.*).

²⁸¹ “As long as the public taste will oblige us to make what is very justly called machine-made stories, we can only bow and give them what they want.” (Maurice Tourneur, “Bucking the System... or Bucking Under: Meeting the Public Demands”, *Shadowland*, mayo 1920, reimpresso en: Richard Koszarski [comp.], 1976, 79).

“Esto es una protesta. Una protesta contra la seria discusión de 'el arte del cine' entre los miembros de la Industria. Una protesta contra el arroyo continuo de ridículo vertido en las películas por los practicantes de las Artes. La realización de películas es una Industria. Es una Industria que solicita los servicios de hombres de talento, de hombres de conocimientos artísticos. Pero no es un Arte. Su objetivo principal no es la creación de belleza, la satisfacción de los deseos de hombres con grandes almas. (...) La única forma en que el que respalda financieramente una película puede recuperar su dinero, por no decir algo de ganancias, es atrayendo a las grandes masas. Y las cosas que satisfacen a millones no pueden ser buenas. Como Ibsen escribió en una ocasión, es la minoría la que siempre tiene razón. La situación es diferente en las Artes”²⁸².

Desde luego, el desasosiego y el desengaño de Tourneur por su profesión era del todo evidente en torno a 1924, cuando escribió estas líneas.

Ya hemos comentado la predilección de Tourneur por los *sets* construidos en estudio frente a la preferencia de Brown por los rodajes de exteriores, pero esto estaba íntimamente relacionado, también, con la noción que cada uno de ellos tenía de la cinematografía, que para Tourneur, y a pesar de estas declaraciones tardías tan contradictorias, era el resultado de la mente del artista.

Frente al realismo de escenarios y lugares, Tourneur era un absoluto partidario de la estilización en la pantalla. Y así, en 1918 en su artículo, ya comentado, “Stylization in Motion Picture Direction”, expresó que no veía ningún valor en aquellas compañías que se trasladaban por todo el país con el mero objeto de filmar sus historias en los mismos lugares donde se desarrollaban:

²⁸² “This is a protest. A protest against the serious discussion of 'the art of the motion picture' by members of the Industry. A protest against the continuous stream of ridicule poured upon motion pictures by practitioners of the Arts. The making of motion pictures is an Industry. It is an Industry demanding the services of men of talent, of men of artistic learnings. But it is not an Art. Its primary object is not the creation of beauty, the satisfaction of the yearning for expression of men with great souls. (...) The only way the financial backer of a motion picture can get his money back, to say nothing of a profit, is to appeal to the great masses. And the thing which satisfies millions cannot be good. As Ibsen once wrote, it is the minority which is always right. The situation is different in the Arts.” (Maurice Tourneur, “A Protest”, *Kinematograph Weekly*, 1 de enero de 1924, citado en: George Geltzer, *op. cit.*, 205-206).

“Nosotros no somos fotógrafos, sino artistas –al menos, eso espero. Debemos presentar el efecto que una escena determinada tiene sobre la mente del director-artista, de modo que la audiencia pueda captar la reacción mental. Era obvio que los primeros directores estaban impresionados con la importancia de fotografiar escenarios reales como fondo para sus actores. (...) Esos días han pasado. La idea de enviar una compañía a América Central para filmar una historia de América Central no tiene, a mi modo de ver, ningún valor desde el punto de vista del arte. Lo que nosotros realmente necesitamos es un artista que produzca la historia de modo que lo que se obtenga sea la impresión del artista de la América tropical. Tengo un ejemplo en mente. Recuerdo la producción de Raoul Walsh 'Carmen'. Walsh nunca había ido a España; pero, siendo un artista, él dio la impresión de España de un artista que todavía es inolvidable para mí”²⁸³.

Ni que decir tiene que en este sentido Brown desarrolló unas ideas muy alejadas de las de Tourneur. La minuciosidad y exactitud histórica fue una parte esencial de su obra, y su inclinación a los rodajes de exteriores respondía en buena medida a sus deseos por filmar en los mismos lugares donde se situaban o se habían gestado los relatos que llevaba a la pantalla –*The Signal Tower* (1924), *The Trail of '98* (1928), *Ah, Wilderness!* (1935), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949). Una obsesión por la plasmación exacta de los acontecimientos que le llevó en ocasiones a realizar auténticas investigaciones en archivos con objeto de reproducir aspectos tales como vestuario y *atrezzo* y a contratar como asesores técnicos a personajes reales que habían participado en los hechos –es el caso de *The Trail of '98*, donde además estudió numerosos fondos documentales, fotografías antiguas y periódicos de 1897-98 a fin reconstruir detalles tan ínfimos como los perros de los trineos, las cajas de leche en

²⁸³ “We are not photographers, but artists –at least, I hope so. We must present the effect such a scene has upon the artist-director's mind, so that an audience will catch the mental reaction. It was obvious that early directors would be impressed with the importance of photographing real scenery as a background for their actors. (...) That day is passing. The idea of sending a company to Central America to film a Central American story is, to my way of thinking, valueless from the standpoint of art. What we really need is an artist to produce the story so that we will get an artist's impression of tropical America. I have an instance in mind. I recall Raoul Walsh's production of 'Carmen.' Walsh had never been to Spain; but, being an artist, he gave an artist's impression of Spain that is still unforgettable to me.” (Maurice Tourneur, “Stylization in Motion Picture Direction”, *Motion Picture Magazine*, Vol. XV n° 8, septiembre 1918, pp. 101-103).

polvo, las etiquetas de las botellas y las cajas de tabaco de la época de la Fiebre del Oro.²⁸⁴

Unos propósitos de veracidad nada habituales en Hollywood que cuando estuvieron basados en materiales literarios en la mayoría de ocasiones fueron elogiados por sus artífices. Tanto Robert W. Service, escritor de *The Trail of '98* (1911), como Enid Bagnold, autora de *National Velvet* (1935), y William Faulkner, *Intruder in the Dust* (1949), quedaron gratamente sorprendidos ante el respecto y fidelidad a sus obras demostrado por Brown en sus producciones.²⁸⁵

Sin embargo, las mayores discrepancias entre Tourneur y Brown las encontramos en sus relaciones con la Industria y en la fuerte oposición del primero al *star system* y *studio system* hollywoodienses, prácticas de producción que Clarence Brown, a diferencia de su mentor, asumió y encajó perfectamente.

Es bien conocido que Maurice Tourneur hizo frente al *star system* de Hollywood. “El star system de hoy está demostrando su falacia rápidamente”,²⁸⁶ declaraba en 1918 a *Moving Picture World*. Su opinión era que los repartos constituidos a base de estrellas tendían a estereotipar los argumentos y esto, a la larga, actuaba en detrimento de la Industria, de las películas y de la propia estrella. Por ello, vaticinaba, el *star system* terminaría por desaparecer:

“Así estas estrellas consiguen estereotipar las historias, proporcionándoles esencialmente los mismos personajes. Esto es peligroso desde muchos puntos de vista. (...) Los asistentes a los cines llegan a estar tan familiarizados con las historias que saben exactamente

²⁸⁴ Remitirse a: “Brown Selects Alaskan 'Vet' As Technician”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 1, 5 de marzo de 1927, p. 39; “On Service’s Trail of ‘98”, *New York Times*, 19 de febrero de 1928, p. 113; Amable Jameson, *op. cit.*, 62-66.

²⁸⁵ Véase, respectivamente: “Robert W. Service Praises M-G-M Epic, 'Trail of '98'”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVIII n° 1, 3 de septiembre de 1927, p. 38; Ralph Allen (ed.), 1973, 10. Documento en The Clarence Brown Collection; Edwin Howard, “A surprise – Faulkner Meets the Press”, *Memphis Press-Scimitar*, 12 de octubre de 1949. Documento en The Clarence Brown Collection.

²⁸⁶ “The star system of today is fast proving its fallacy” (“Tourneur Pays Respect to Star System”, *Moving Picture World*, 22 de junio de 1918, p. 1689).

lo que va a suceder con toda probabilidad, de modo que toda la novedad se ha esfumado. Todo esto indica el eclipse final de la estrella en cuestión”.²⁸⁷

Pero, en realidad, los contrastes entre ambos al respecto del *star system* fueron más bien una mera cuestión de actitud, ya que tanto Tourneur como Brown, y todos los directores de primera categoría de Hollywood, trabajaron con estrellas.

La historiografía ha fijado su atención tan solo en los aspectos más superficialmente impactantes del asunto, es decir, en las manifestaciones de Tourneur arremetiendo contra el *star system*, y ha parecido olvidar que, pese a sus reclamos, el director francés también se vio obligado a someterse a él y a trabajar con numerosas estrellas –ya dijimos que Tourneur dirigió a Clara Kimball Young, realizó dos vehículos Mary Pickford, tres para Olga Petrova y cuatro para Elsie Ferguson. *Prunella* (1918) estaba protagonizada por Marguerite Clark, una de las principales atracciones de Famous Players-Lasky Co., y más tarde intentó lanzar y potenciar a Barbara Bedford –*Deep Waters* (1920) y *The Last of the Mohicans* (1920).

Ahondando un poco más en el tema, un vistazo general a la carrera de Clarence Brown sugeriría, en principio, esta completa sujeción al *star system*: Rudolph Valentino, Norma Talmadge, John Gilbert, Norma Shearer, Jean Harlow, Myrna Loy, James Stewart –dirigió a Greta Garbo, Joan Crawford y Clark Gable en más ocasiones que cualquier otro realizador.²⁸⁸ Y es cierto que nunca se opuso abiertamente al fenómeno del estrellato. Ahora bien, no dejó de expresar sus quejas en momentos puntuales de su carrera. Por ejemplo, consideró que *Night Flight* (1933), nada menos que con John Barrymore, Helen Hayes, Clark Gable, Lionel Barrymore, Robert Montgomery y Myrna Loy, habría resultado mejor de haber sido ejecutada por desconocidos²⁸⁹ y tampoco quería hacer *Wife vs. Secretary* (1936), típica película “fórmula” con Clark Gable, Jean Harlow y Myrna Loy que le fue impuesta por el estudio.²⁹⁰ En cualquier caso, no eran éstos sus métodos habituales para conseguir lo

²⁸⁷ “Thus these stars come to get stereotyped stories, providing them with essentially the same characters. This is dangerous from many angles. (...) Screen patrons come to be familiar with the stories and they know just what is likely to happen in their working out, so that all novelty is gone. All this spells the ultimate eclipse of the star in question.” (*ibid.*).

²⁸⁸ Siete películas con Garbo, otras siete con Crawford y ocho films con Gable.

²⁸⁹ Véase: Julia Gwin, 1934, 65.

²⁹⁰ Véase: Freda Bruce Lockhart, *op. cit.*, 7.

que quería. No solía realizar manifiestos ni proclamas en contra de Hollywood al estilo de Tourneur, pero con suma astucia y perseverancia consiguió alejar al *star system* de una buena parte de su filmografía y que sus películas predilectas y sus proyectos personales de Americana se hallasen en un alto porcentaje desprovistos de estrellas e interpretados por actores de prestigio, principiantes o desconocidos: *Ah, Wilderness!* tenía a todo un elenco de secundarios encabezando el reparto; en *Of Human Hearts* los papeles principales recayeron sobre Walter Huston, Beulah Bondi y un prácticamente inexplorado James Stewart; *National Velvet* estuvo protagonizada por la entonces apenas conocida Elizabeth Taylor; *The Yearling* por un no-profesional descubierto por Brown, Claude Jarman, Jr.; *Intruder in the Dust* por Juano Hernandez, nuevamente Jarman y muchos habitantes de la ciudad de Oxford, Mississippi, donde se rodó la película.

Finalmente, las tensas relaciones de Maurice Tourneur con el *studio system* de Hollywood en nada se asemejaron a las de Brown.

Tras el hundimiento financiero de Associated Producers, Inc., en 1921 se produjo el paso continuo e increíblemente amargo de Tourneur por diversas compañías cinematográficas: Goldwyn Pictures Co., Cosmopolitan Corp., Universal Pictures, Sam E. Rork Productions, Famous Players-Lasky Co. y Metro-Goldwyn-Mayer.

Pero la situación límite del director con la industria cinematográfica norteamericana aconteció en 1926 con esta última firma, durante el rodaje de *The Mysterious Island (La isla misteriosa, 1929)*. Al poco del inicio de la filmación, se le informó de que trabajaría bajo la supervisión de un productor. Él se negó y cada día cuando este ejecutivo se presentaba en el plató Tourneur lo echaba sin más. Finalmente el cineasta no sólo abandonó la película, el estudio y Hollywood, sino inclusive los Estados Unidos. A comienzos de los años 60, George Geltzer entrevistó a Jacques Tourneur, el hijo de Maurice, preguntándole sobre esta drástica decisión:

“Padre era muy feliz en este país. La única razón por la que lo dejó fue la institución del 'sistema' de productor. No podía tolerar a nadie más por encima de él en el set. Si hubiera sido paciente y hubiera permanecido aquí estoy seguro de que se habría convertido en un productor-

director, pero en el '26 no existían talen cosas. De modo que lo dejó. Creo que siempre lamentó su impetuosidad”.²⁹¹

Y fue precisamente en un productor-director en lo que acabó convirtiéndose Clarence Brown en la misma Metro-Goldwyn-Mayer, aunque hubo de esperar hasta 1941 para comenzar a ejercer ambas funciones.²⁹²

El éxito y longevidad de Clarence Brown en Hollywood y la incapacidad de adaptación de Maurice Tourneur a la era de los estudios sólo se entienden en virtud de determinados factores de índole personal y de carácter. La concepción que del cine tenía Tourneur, exclusivamente como un arte, y del realizador cinematográfico, como un artista-creador que en modo alguno debía someter su obra a los juicios de los productores, le situaron en absoluto conflicto con el seno de la industria cinematográfica de Holywood. Su fuerte temperamento e impaciencia hicieron el resto.

Clarence Brown tuvo siempre una gratitud perpetua para con Tourneur. Su opinión era que nunca le correspondió por todo lo que le debía, aunque al menos pudo demostrarle su agradecimiento y lealtad en varias ocasiones.

La primera tuvo lugar en 1926 cuando al dejar Tourneur inacabada *The Mysterious Island* Metro-Goldwyn-Mayer, consciente de la capacidad de Brown para dar continuidad a las imágenes filmadas, le solicitó expresamente que finalizase la película, pero él rehusó rotundamente.²⁹³

²⁹¹ “Father was very happy in this country. The only reason he left was the institution of the producer 'system'. He could not tolerate anyone over him on the set. Had he been patient and remained here I feel sure he would have become a producer-director, but in '26 there were no such things. So he left. I feel he has always regretted his impetuosity.” (George Geltzer, *op. cit.*, 211).

²⁹² Previamente, Brown ya había sido el productor y director de *Butterfly* (1924) en Universal Pictures, no obstante nos ha sido imposible verificar si también lo fue de las otras cuatro películas que realizó para la compañía de Carl Laemmle; Véase sobre este tema en el cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», pp. 555-556.

²⁹³ El rodaje de *The Mysterious Island* (1929) fue retomado entonces por Benjamin Christensen, pero se vio obligado a abandonarlo a causa de un temporal en el Caribe. El proyecto quedó paralizado hasta que en 1929 MGM volvió sobre él y fue filmado por los hermanos Williamson, Lionel Barrymore y Lucien Hubbard, aunque se estrenó como dirigido únicamente por este último.

Esta historia, sobre la que tantas veces se ha especulado, fue aclarada finalmente por Clarence Brown a Kevin Brownlow en dos de sus entrevistas no publicadas, la de 1966 en el Reino Unido y la de 1969 en Hollywood, junto a Donald Knox.

Con anterioridad, en su entrevista inédita con Kevin Brownlow de septiembre de 1965 en París, Brown se había negado a hablar tajantemente del asunto. Y a la pregunta de por qué abandonó Tourneur Metro-Goldwyn-Mayer contestó:

“Conozco la [auténtica] versión. No quiero contar la historia. No querría verla publicada nunca. No podría hacerlo. Sería un sucio hijo de puta. Conozco la verdad. No olvides detrás de todo esto, que MAURICE TOURNEUR era mi dios. (...) Eso no quiero verlo publicado. Y nunca ha sido publicado. Pero es un final para una historia que yo empecé”.²⁹⁴

(Paralelamente, conviene anotar que este último y enigmático comentario de Brown sugeriría que fue él quien consiguió a Tourneur su contrato con Metro-Goldwyn-Mayer para *The Mysterious Island*.²⁹⁵ Ciertamente Clarence Brown ingresó en las filas de la compañía en 1926, el mismo año en que Tourneur rodó allí la película).

Sorprendentemente, y a pesar de su rotunda negativa inicial, al año siguiente Brown fue absolutamente explícito en su segundo encuentro con el historiador en el Reino Unido:

“Se me llamó a la oficina de Mayer y él me pidió que asumiera el puesto de Tourneur. Dije 'Nunca'. Yo nunca habría tomado el cargo del hombre a quien debía mi sustento de vida. Gracias a Dios no estoy hecho de esa pasta”.²⁹⁶

²⁹⁴ “I know the version. I don't want to tell the story. I would never want to see it in print. I couldn't do it. I'd be a dirty son of a bitch. I know the truth. Don't forget under all this, MAURICE TOURNEUR was my god. (...) That I don't want to see in print. And it's never been in print. But it's a finish to a story that I started.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 29).

²⁹⁵ Tal y como ya expusimos, Kevin Brownlow también pensaba que fue Clarence Brown quien consiguió a Tourneur su compromiso con Universal Pictures para *Sporting Life* (1925) (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 15/11/2008; ver p. 381). De ser así, Brown le habría estado ya devolviendo a Tourneur los favores en esta época tardía y tan desgraciada de su trayectoria hollywoodiense.

²⁹⁶ “I was called in to Mayer's office and he asked to take over from Tourneur. I said 'Never.' I wouldn't take over from the man to whom I owe my livelihood. Thank God I'm not constructed that way.”

En la entrevista de 1969 en Hollywood, también inédita y filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox, el cineasta fue tanto o igual de claro:

“Bien, no estaban contentos con él, probablemente estaba yendo demasiado despacio y el... [Louis B. Mayer] no estaba satisfecho con cómo estaban yendo las cosas, había estado en la película alrededor de tres semanas y él [Mayer] me llamó a su oficina y me dijo, Clarence, quiero que asumas el control de esta película. Yo estaba bajo un contrato de larga duración en ese momento y dije, Sr. Mayer no haré eso ni aunque pierda el resto de mi contrato”.²⁹⁷

De acuerdo con el testimonio de Brown, él le dijo a Mayer que no lo haría porque ese hombre –Tourneur– era amigo suyo y no iba a someterle a algo así, y Mayer comprendió.

Pese a algunos textos actuales divergentes, la versión de Brown aparece corroborada tanto por fuentes coetáneas a los hechos como por la historiografía posterior. En 1928 Jim Tully explicaba que cuando MGM, con una típica falta de delicadeza, pidió a Brown que acabase la película, él rehusó y no hizo comentarios [*sic*].²⁹⁸ George Geltzer en su artículo sobre Maurice Tourneur escribió: “MGM entonces pidió a Clarence Brown que tomara la película. Brown rehusó diciendo: 'Tourneur me enseñó todo lo que sé. Él es como un dios para mí’”.²⁹⁹

La segunda vez que Clarence Brown pudo corresponder a Tourneur fue en 1949. En ese año el cineasta sufrió un grave accidente de automóvil y le fue amputada una pierna. Le colocaron una prótesis, pero todo fue en vano, no podía caminar con ella.

(Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, octubre 1966, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor, p. 1).

²⁹⁷ “Well they weren’t happy with him, he was probably going too slow and er the... wasn’t happy with the way things were going he’d been on the picture about three weeks and he’d call me in the office he said Clarence, I want you take this picture over. I was under a long term contract at the time and I said Mr. Mayer even if I lose the rest of my contract I will not to do it.” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 37).

²⁹⁸ Jim Tully, *op. cit.*, 106. Documento en The Clarence Brown Collection.

²⁹⁹ “MGM then asked Clarence Brown to take the picture over. Brown refused, saying: 'Tourneur taught me all I know. He’s like a god to me.’” (George Geltzer, 1961, 207).

Quedó postrado en cama para el resto de su vida y se vio obligado a abandonar su oficio de director. Según relató Clarence Brown en 1975 a Scott Eyman ésa fue la única ocasión en que pudo devolverle algo por todas las amabilidades que le había demostrado. Le puso en nómina y le pasó una pensión de 200\$ al mes durante doce años.³⁰⁰

Cuando Maurice Tourneur falleció el 4 de agosto 1961, Brown se encontraba en St. Moritz, Suiza, acudió a París y organizó su entierro: “... él murió en mis brazos y eso finalizó gran parte de la diversión que tenían las películas para mí. Para mí, él era un dios”.³⁰¹

³⁰⁰ Scott Eyman, 1978, 20.

³⁰¹ “... he died in my arms and that ended a lot of the fun in movies for me. For me, he was a god.” (*ibid.*).

II.3. Primeras producciones en solitario (1922-1923).

Desde hacía tiempo Maurice Tourneur sabía que Clarence Brown pronto le abandonaría para emprender una carrera por su cuenta. Así pues, que la separación entre ambos se produjera de forma amistosa habría sido algo más o menos lógico de no haber existido una circunstancia de por medio. Y es que Brown dejó a Tourneur para irse con el antiguo socio de éste, Jules Brulatour, y justo cuando los dos hombres estaban profundamente enemistados.

Y, tal y como había hecho Jack Gilbert, Brown se marchó a la Costa Este con Brulatour para realizar un film al servicio de su *protégée* Hope Hampton: *The Light in the Dark* (1922), siendo ésta su primera producción en solitario como director absolutamente independiente.

Ahora bien, cómo consiguió Clarence Brown irse con Brulatour y acabar sus relaciones con Tourneur de manera satisfactoria no se sabe exactamente. Desde que Tourneur y Brulatour discutieran, este último había intentado reiteradamente perjudicar la carrera de Tourneur apuntado directamente hacia la desintegración de su equipo técnico, concretamente hacia sus dos ayudantes de confianza (aparte de conseguir los servicios del director de fotografía Alfred Ortlieb). Primero se llevó consigo a Jack Gilbert para el film de Hope Hampton *Love's Penalty* (1921) y después a Clarence Brown para otro vehículo con ella, *The Light in the Dark*.

En realidad, Brown actuó igual que lo había hecho Jack Gilbert y, según declaró éste en su autobiografía, cuando Tourneur supo que le dejaba para trabajar con Jules Brulatour le retiró la palabra,³⁰² algo que no le sucedió nunca a Clarence Brown. Recordemos que tampoco fue cordial precisamente la despedida con Ben Carré, ante cuya partida Tourneur mostró una absoluta indiferencia y a quien, según el testimonio de Carré, le llamó un sucio nombre.³⁰³

Desde luego pueden bajarse diferentes hipótesis, pero la más probable es que a Tourneur le diera igual acabar en malas relaciones con todos ellos –Jules Brulatour,

³⁰² John Gilbert, “Jack Gilbert Writes His Own Story”, *Photoplay*, septiembre 1928, en Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 19. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento reimpresso en: Kevin Brownlow, 1988, 240.

³⁰³ Ver p. 385.

Jack Gilbert y Ben Carré, pero no así con Clarence Brown, a quien consideraba como un hijo.³⁰⁴

The Light in the Dark (1922 [prod. 1921-22]) fue producida en Fort Lee, New Jersey, en el Paragon Studio, donde Brulatour había establecido Hope Hampton Productions, Inc., y se llevó a cabo con todo un despliegue de medios, incluyendo un nuevo sistema Two-Color Kodachrome que se introdujo en un segmento de índole fantástica y medieval.

La película supuso una vuelta al Paragon Studio, donde Brown había realizado a lo largo de 1916 y 1917 multitud de películas con Tourneur, e implicó una nueva toma de contacto con colaboradores habituales tales como Lon Chaney y el director artístico Ben Carré, a quien Brulatour, siguiendo su dinámica habitual, había contratado para la escenografía del largometraje.

Aunque Clarence Brown (supuestamente) había colaborado en la escritura de los intertítulos de los films de Maurice Tourneur y de forma absolutamente fehaciente en el guión de su primera película, *The Great Redeemer* (1920), *The Light in the Dark* fue la primera y única vez en que figuró en las credenciales técnicas de un film como co-guionista, junto con William Dudley Pelley, autor de la historia original *White Faith* en que se basaba la película. Con posterioridad, el cineasta continuó participando en mayor o menor medida en la elaboración de los guiones de sus largometrajes, pero ya nunca más volvió aparecer acreditado por tales funciones.

Como la mayoría de películas de Hope Hampton, *The Light in the Dark*, una producción independiente distribuida por Associated First National Pictures, Inc., no obtuvo éxito. No obstante, se revela como de vital importancia en la trayectoria de Clarence Brown por tratarse de su primer esfuerzo en solitario como director.

Una producción donde se evidencia todo el despliegue y puesta en práctica del entrenamiento y aprendizaje de Clarence Brown con Tourneur, pero en la que al mismo tiempo se localizan ya rasgos distintivos de su cine que persistirán a lo largo de su época “silente” y algunos de ellos incluso durante su carrera cinematográfica posterior. Aspectos, todos ellos, que tendremos oportunidad de desarrollar en la Tercera Parte, en el capítulo I, consagrado en exclusiva a la película, donde, asimismo, se ampliarán

³⁰⁴ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 14/10/2008. Ver en Anexo IV copia de esta carta.

muchas otras cuestiones relativas a la preproducción, rodaje, sistema Two-Color Kodachrome, copias conservadas y disponibles, análisis, etc.



37. *The Light in the Dark* (1922). Fotografía publicitaria con Hope Hampton a la izquierda de la imagen.

Aquí de manera sucinta simplemente queremos registrar que son dos las principales copias que se conservan de la película.

De un lado está la versión fragmentada y única que se creía había sobrevivido del largometraje. Rebautizada como *The Light of Faith*, abreviada a 33' y con el orden secuencial y su significado original alterado, es el resultado de un nuevo montaje y amputación que sufrió un segundo negativo o copia de seguridad del film en 1927. Esencialmente debido a la presencia de Lon Chaney, esta versión considerablemente mutilada ha sido ampliamente difundida en distintos formatos comerciales de uso doméstico, primero en VHS, en 1995 por Kino Video, y después en DVD, en 2000 por Image Entertainment. Es la única que se halla en el mercado videográfico y a disposición del público a día de hoy.

De otro lado, en 2001 George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York, emprendió la restauración de un negativo de *The Light in the Dark* perteneciente a su colección. Y de este modo se conoció que se trataba de una versión íntegra del largometraje, el cual siempre había existido completo.

Ahora bien, hemos de decir que no se trata de la versión original de *The Light in the Dark*, sino de un segundo negativo destinado a la exhibición del film en Gran Bretaña, constituido a partir de segundas tomas y materiales descartados de la auténtica película estrenada en su día en Norteamérica, la cual se ha perdido para siempre.

Esta versión inédita y nunca comercializada de *The Light in the Dark*, de 68' a 24 fps., es la única que exhibe la película completa y la única posible para acceder al contenido y significado original del film. Y en esto hemos de agradecer nuevamente la ayuda prestada por George Eastman House, ya que en 2005 solicitamos al Museo su visionado y con extraordinaria gentileza y de forma completamente gratuita la institución nos prestó una copia en formato VHS para nuestra investigación.

Téngase en cuenta, por lo tanto, que la película original de *The Light in the Dark*, tal y como Clarence Brown la concibió, no se conserva, pues ambas versiones son segundos negativos o copias de seguridad, y la primera de ellas, además, es el resultado de una manipulación y mutilación intencionada. Como hemos dicho, las cuestiones relativas a las copias serán considerablemente ampliadas en la Tercera Parte, capítulo I.³⁰⁵

Don't Marry for Money (1923). Acabada su película para Jules Brulatour, Clarence Brown consiguió su siguiente trabajo en la compañía de bajo presupuesto Preferred Pictures Corporation, de B. P. Schulberg.³⁰⁶ Emplazada en los antiguos estudios de Selig Polyscope Co. éstos comenzaron a ser conocidos desde 1922 como

³⁰⁵ Para un comentario exhaustivo de las características físicas y hallazgo de las dos versiones existentes de la película, ver concretamente el apartado «I.2. Historia del film», pp. 668-672.

³⁰⁶ Antiguo jefe de publicidad de Adolph Zukor en Famous Players Lasky Co., B. P. Schulberg disolvió posteriormente Preferred Pictures para regresar a la compañía de Zukor donde desde 1926 a 1932 ostentó el cargo de vicepresidente a cargo de la producción de Famous Players-Lasky Co. / Paramount en la Costa Oeste (el presidente era Jesse L. Lasky) –las instalaciones del Este, Astoria Studio, Long Island, Nueva York, estuvieron dirigidas desde 1923 y hasta el año anterior a la marcha de Schulberg por Walter Wanger.

Selig-Mayer-Schulberg Studios, ya que habían sido arrendados con gastos compartidos por estas dos pequeñas productoras independientes: Louis B. Mayer Productions y Preferred Pictures.



38. *Don't Marry for Money* (1923). Fotografía publicitaria con House Peters.

Don't Marry for Money fue producida personalmente por B. P. Fineman³⁰⁷ y lanzada a través de la efímera distribuidora de L. Lawrence Weber y Bobby North (Robert North) cuyos nombres aunaba en su denominación de Weber & North Productions. Esta película desaparecida es una de las más desconocidas de Clarence Brown y sin duda la producción de menor financiación en que participó. Las noticias facilitadas por el director también son escasas, puesto que aludió al film en muy pocas ocasiones y dando paso inmediatamente a otro tema.

En el primero de sus tres autobiográficos de 1939 publicados por la revista inglesa *Picturegoer* mencionó: “Hicimos *Don't Marry for Money* con House Peters y Ruby

³⁰⁷ B. P. Fineman es en realidad Bernard P. Fineman, más tarde productor asociado en Metro-Goldwyn-Mayer durante las décadas de 1930 y 1940, donde él y Clarence Brown volverían a coincidir.

DeRemer [sic] para Bernie Fineman”.³⁰⁸ Y, como registra Brown, la película fue protagonizada por House Peters, quien había ejecutado el papel del *cowboy* protagonista en *The Great Redeemer* y había realizado numerosos títulos para Tourneur en 1916 en el Paragon Studio.

Por lo demás, el director tan solo dijo a Kevin Brownlow en su entrevista inédita de septiembre de 1965 en París:

“Después de LIGHT IN THE DARK... hice una cosa llamada DON'T MARRY FOR MONEY después de ésa en California. (...) HOUSE PETERS y RUBY DE REMER. La estrella de Ziegfeld, ella estaba a punto de finalizar su carrera en ese momento. Hice ésa para una compañía independiente y desde aquí firmé un contrato con UNIVERSAL”.³⁰⁹

Como sucede con todas las películas perdidas, el único modo de aproximarnos a ella es a través de reseñas de la época, así como comentarios de aquellos que participaron en el film, que en este caso se reducen a los ya presentados.

Basada en la historia original de Hope Loring y Louis Duryea Leighton, *Don't Marry for Money* tuvo su *world premiere* en Nueva York la semana del 19 de agosto de 1923 en el Central Theatre con críticas poco entusiastas. Una semana más tarde se estrenaba en los Estados Unidos, el 25 de agosto.

El 21 de agosto el *New York Times* la calificaba de “buen entretenimiento”, aunque señalaba una y otra vez sus limitaciones. Llama la atención una acotación que difícilmente podrá encontrarse en futuras obras de su director: “La fotografía de la película es muy mala en algunas partes”,³¹⁰ comentario sobre el que nada más podemos añadir al no

³⁰⁸ “We made *Don't Marry for Money* with House Peters and Ruby DeRemer [sic] for Bernie Fineman.” (Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7).

³⁰⁹ “After LIGHT IN THE DARK... I did a thing called DON'T MARRY FOR MONEY after that in California. (...) HOUSE PETERS and RUBY DE REMER. The Ziegfeld star, she was just about at the end of her career at that time. I made that for an independent company and from here I signed a contract with UNIVERSAL...” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 10. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 144).

³¹⁰ “The photography in the picture is very bad in places.” (“The Screen”, *New York Times*, 21 de agosto de 1923, p. 12).

conservarse el film. Tras esto, consideraba adecuados los escenarios y que los intérpretes principales contribuían en buena medida a contrarrestar las carencias de la producción.

“*Fred*” desde *Variety*, con fecha de 30 de agosto, se mostraba algo más indulgente cuando la describía como: “... uno de los dramas estereotipados de sociedad con un poco de componente de los bajos fondos añadido para hacerlo efectivo. Todos los trucos habituales y aspectos del negocio que han demostrado ser exitosos en el pasado están incluidos de modo que la película está compuesta en realidad por una serie de escenas que se han demostrado como infalibles en el pasado, y por lo tanto no pueden funcionar mal”.³¹¹ Finalizaba su reseña diciendo “Equitativamente regulada. Bien presentada”.³¹²

Un año más tarde se estrenaba en la Costa Oeste, en el Cameo Theatre de Los Ángeles, y Whitney Williams, escribiendo para *Los Angeles Times*, con fecha de 23 de diciembre de 1924, hacía constar su sentencia absoluta con el titular de su informe, “Aimless Plot in Cameo Photoplay”, y con el subtítulo que le seguía, “Don’t Marry for Money Has Few Good Touches, But Little Point”. Comenzaba indicando “Está dirigida por Clarence Brown, lo que por sí solo es una cierta recomendación”,³¹³ pero a continuación anotaba que el título de la película nada tenía que ver con su argumento. Un título que, *a priori*, habría sugerido que alguna lección moral podría extraerse de aquellos hombres o mujeres que se casaban simplemente por dinero, pero “... no se hace ningún esfuerzo para justificar el tema de ningún modo. Es simplemente un título sin sentido para una película, como si ningún otro hubiera estado disponible”.³¹⁴ (Al parecer concernía a un matrimonio rico sobre el que se cernía una pareja de estafadores). Finalmente, tal y como había hecho el *New York Times*, se ensalzaba el trabajo de los actores y en especial el de su estrella, House Peters, “Hay aquí mucho que decir, en cambio, de la actuación que es bastante buena en algunos momentos”.³¹⁵ Pero se subrayaban, de nuevo, las insuficiencias globales del producto, ya

³¹¹ “... one of the stereotyped society dramas with a little of the underworld element thrown in to make it effective. All of the regulation tricks and bits of business that have proven successful in the past are included so that the picture is in reality comprised of a series of scenes that have proven themselves surefire in the past and therefore cannot go wrong.” (“*Fred*”, 1923).

³¹² “Regulation meller hoak fairly, well presented.” (*ibid.*).

³¹³ “It is directed by Clarence Brown, which is a certain recommendation all its own.” (Whitney Williams, 1924, A11).

³¹⁴ “... no attempt is made to prove the issue either way. It is simply a meaningless title for the picture, as if no other were available.” (*ibid.*).

³¹⁵ “There is this much to say, however, the acting is fairly good in some instances.” (*ibid.*).

que, según el autor del texto, ésta no era una película que permitiera ningún tipo de actuación que sobresaliera de la media.

Pese a las críticas tan poco laudatorias, según Clarence Brown fue su trabajo en *The Last of the Mohicans* y *Don't Marry for Money* lo que llamó la atención de Carl Laemmle, el presidente de Universal Pictures, y le proporcionó su contrato con esta firma.³¹⁶ Aunque esto es algo de lo que dudamos enormemente, como tendremos oportunidad de comentar en el capítulo siguiente.³¹⁷

³¹⁶ Scott Eyman, 1978, 20.

³¹⁷ Véase en el capítulo siguiente «III. Universal Pictures (1923-1925)», p. 500.

Capítulo III

UNIVERSAL PICTURES (1923-1925)



1. Fotografía publicitaria de Clarence Brown en Universal Pictures por (Jack) Freulich, (c. 1923).

La llegada de Clarence Brown a Universal Pictures en la primavera de 1923 tampoco se produjo bajo las habituales condiciones azarosas a las que debían someterse los nuevos directores que entraban a trabajar para la firma.

En un artículo de 1920 el presidente de Universal, Carl Laemmle, explicaba el sistema de contratos, aprendizaje y ordenación interna de los directores que entraban a formar parte de la compañía:

“Nuestros directores y operadores de cámara, y sólo contratamos a los más experimentados, entran en una nueva escuela cuando pasan a formar parte de nuestra organización. Tienen que abrirse camino a partir de películas de una bobina. Después se gradúan con los seriales y de ahí pasan a la categoría de las atracciones especiales. Están aprendiendo en todo momento. Cuando entran en la categoría de las atracciones especiales han sacado partido de sus trabajos previos. Como resultado, una atracción especial de Universal no está afectada por un 'tono de serial’”.¹

A continuación añade Kristin Thompson, de donde citamos, “Por último, según Laemmle, los realizadores se 'graduaban' haciendo Universal-Jewels, la línea más distinguida de películas Universal”.²

Efectivamente, desde 1917 los largometrajes de Universal Pictures estuvieron subdivididos en varias categorías, siendo en 1923 Universal Jewel y Universal Super-Jewel Productions los referidos a las producciones de prestigio.³

Generalmente cuando los historiadores mencionan a Clarence Brown como un auténtico privilegiado en sus comienzos y rápido ascenso en la industria cinematográfica estadounidense aluden a su contratación por parte del prestigioso


¹ “Laemmle explains 'diploma system' for his directors and cameramen”, *MPW*, Vol. XLIII nº 7, 14 de febrero de 1920, p. 1104, citado en: David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 257.

² *Ibid.* Publicado en la referencia antes proporcionada.

³ La conocida subdivisión de Universal en tres categorías de largometrajes –Red Feather Photoplays, Inc., de bajo presupuesto; Bluebird Photoplays, Inc., de mayor calidad; y Universal Jewel Productions, atracciones especiales que lanzaba esporádicamente la compañía–, aunque muy divulgada, apenas llegó a estar vigente de forma simultánea, tan solo durante 1917. Cronológicamente, la creación de estas marcas comerciales fue gradual. La primera en ser establecida fue Bluebird Photoplays, Inc., a finales de 1915 (estrenándose los primeros films Bluebird a principios de 1916), y fue configurada por Laemmle para diferenciar los productos que consideraba de mayor envergadura. Después, a principios de 1916 dio nombre al resto como Red Feather Photoplays, Inc. Finalmente, en 1917 Laemmle constituyó Universal Jewel Productions, que se refería a las Jewels (Joyas) o producciones ocasionales de prestigio. No obstante, en 1917, al mismo tiempo que se creaba la línea de producción Jewel, Red Feather desaparecía. De ahí que la temporada de 1917 fuese la única en que llegaran a estrenarse los tres tipos de largometrajes. A partir de este momento, y hasta 1920, Jewel y Bluebird permanecieron, y los complementos de bajo presupuesto quedaron sin nombre. En 1920 todas las categorías se suprimieron, el producto general simplemente se etiquetó como Universal y las películas superiores a la media Universal-Jewel; si se consideraba que estas últimas tenían cualidades excepcionales de superproducción entonces se distribuían como Universal Super-Jewel Productions. Durante un breve periodo de tiempo Bluebird Photoplays, Inc., sobrevivió pero de forma marginal y vinculada únicamente a la comedia.

director Maurice Tourneur, aun cuando carecía de experiencia en el negocio, y a su posterior autonomía y capacidad de decisión en Metro-Goldwyn-Mayer, olvidando que incluso en su ingreso en Universal Pictures se dio esta misma circunstancia, pues el acuerdo de Brown con el estudio se originó desde el principio, y en contra de la descripción anterior de Laemmle, para la realización de cinco films Jewel a 12.500\$ cada uno, siendo estrenados los dos primeros como Universal Super-Jewel Productions.⁴

70 Exhibitors Herald December 29, 1923



CLARENCE BROWN

“THE GREAT REDEEMER”

“LAST OF THE MOHICANS”
(Directed by CLARENCE BROWN and MAURICE TOURNEUR)

UNIVERSAL SUPER-JEWELS

“THE ACQUITTAL”

2. Publicidad a toda página de Clarence Brown en *Exhibitors Herald* (29 de diciembre de 1923, p. 70) con motivo del estreno de *The Acquittal*. The Clarence Brown Collection.

⁴ Material promocional de los dos primeros atestigua que fueron estrenados como Universal Super-Jewel Productions y el penúltimo, *Smouldering Fires* (1925), como “A Universal-Jewel Photodramatic Classic”. Los otros dos, *Butterfly* (1924) y *The Goose Woman* (1925), el tercero y el quinto y último respectivamente, parece ser que simplemente fueron lanzados como Jewels.

Ahora bien, las razones que dio Brown para tal contrato inusual quedan completamente en entredicho cuando se examina la publicidad de Universal para su nuevo director y su primera película para la casa, *The Acquittal* (1923) (ver il. n. 2 en p. ant.). Él dijo que su reclutamiento por parte de Carl Laemmle se originó por el visionado de éste de dos de sus films: *The Last of the Mohicans* (1920) y su más reciente producción, *Don't Marry for Money* (1923).⁵ Pero es muy poco probable que esta última cinta, de bajo presupuesto y muy poco célebre, lograra levantar el interés de Laemmle y en realidad cuando se estrenó *The Acquittal* el director fue rememorado como el artífice de *The Great Redeemer* (1920) y, ciertamente, el sobresaliente éxito que había co-dirigido con Tourneur, *The Last of the Mohicans* (ver il. n. 2 en p. ant.). Así pues, resulta mucho más factible que el presidente de Universal recordara estos dos títulos y no el registrado por Brown, entre otras razones porque Laemmle conocía a Brown precisamente de estos dos films –*The Great Redeemer* y *The Last of the Mohicans*– que habían sido filmados en los terrenos de Universal City.

Desde su incorporación en 1923 y hasta 1925 Brown dirigió cinco Universal-Jewels para la productora: *The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924 [prod. 1923]), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925 [prod. 1924]) y *The Goose Woman* (1925). Cinco largometrajes de moderado presupuesto pero increíblemente triunfantes en el *box-office*, que, como ya adelantamos, fueron los que le posicionaron como una de las jóvenes promesas de la Industria y le catapultaron a los laureles de la crítica cinematográfica del país. Supusieron su independencia definitiva del que durante tanto tiempo había sido su mentor y le crearon un nombre propio en el negocio del cine.

Con excepción de *The Acquittal*, que ha llegado hasta nosotros parcialmente fragmentado, todos los demás se conservan íntegros.

Ahora bien, el acceso a la mayoría de estos films –*The Acquittal*, *The Signal Tower* y *Butterfly*– ha sido durante décadas y continúa siendo todavía a día de hoy completamente restringido. *The Acquittal* se creía una película perdida hasta 2002 y *The Signal Tower* y *Butterfly* no aparecieron hasta 1987. También hemos de decir que estos tres films –nunca reestrenados, ni difundidos comercialmente, ni editados en ningún tipo de formato–, tan solo han sido exhibidos públicamente en contadas y recientes

⁵ Scott Eyman, 1978, 20.

ocasiones.⁶ En lo que concierne a *Smouldering Fires*, aunque la versión estadounidense del largometraje se conserva y ha sido consultada para esta investigación, continúa siendo inaccesible en la actualidad para el público en general.⁷ La única excepción a este respecto la constituye *The Goose Woman*, único de estos títulos que ha sido distribuido comercialmente en un formato doméstico generalizado, VHS y DVD, y se presenta como de fácil acceso en su estado original. Ello al margen de que la calidad de las copias disponibles en el mercado sea decepcionante (no incluyendo jamás los colores originales, los cuales se conservan) y siempre haya estado a cargo, tanto en VHS como en DVD, de compañías videográficas marginales.

Asimismo, todos los negativos originales en 35 mm. de estos films se han perdido o fueron destruidos y lo que ha llegado hasta nosotros son copias positivas reducidas en 16 mm., originadas con toda probabilidad por la Show-at-Home Movie Library, Inc., el servicio de alquiler de películas para uso doméstico de Universal que el estudio puso en funcionamiento entre 1927 y 1936 y gracias al cual ha sobrevivido un abundante número de films “silentes” de la compañía.⁸ Conforme nos adentremos en los

⁶ El primero en ser exhibido públicamente fue *Butterfly*, que con motivo de su preservación fue proyectado el 17 de agosto de 2000 en el 10th Festival of Preservation de la de la UCLA, Film and Television Archive, del 28 de julio al 26 de agosto. Con posterioridad, a petición de Kevin Brownlow, la película fue incluida en el homenaje a Brown organizado por el British Film Institute, en el National Film Theatre de Londres: “Clarence Brown”, desde el 19 de abril hasta el 31 de mayo de 2003. En ese mismo año *The Signal Tower* y *Butterfly* pudieron verse en el festival, también organizado por Brownlow, que se dedicó a la etapa “silente” del director en la XVII edición de “Il Cinema Ritrovato”, en la Cineteca di Bologna en ese mismo año: “Omaggio a Clarence Brown / Homage to Clarence Brown”, desde el 28 de junio al 5 de julio de 2003. Tras su restauración en 2004 *The Acquittal* fue proyectado públicamente por la Library of Congress (LOC), Motion Pictures Division, Washington, D.C.

⁷ Un desarrollo exhaustivo de este tema se localiza en el capítulo consagrado a la película, en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.2. Historia del film», pp. 1035-1042.

⁸ Universal destruyó deliberadamente la mayor parte de su biblioteca “silente” en diversas fases que comenzaron en abril de 1948. Almacenados en Woodbridge, New Jersey, y en los Pathé Laboratoy de Manhattan, Nueva York, se calcula que de los más de 5.000 títulos producidos por el estudio durante la era “silente” después de esa fecha tan solo quedaron alrededor de 100. Casi con total seguridad, los negativos originales de nitrato en 35 mm. de *The Acquittal*, *The Signal Tower* y *Butterfly* desaparecieron en esta primera criba. Se sabe, sin embargo, que *The Goose Woman* fue uno de los escasos títulos excluidos de su inmediata destrucción (David Pierce, 1997, 9) y, presumiblemente, también *Smouldering Fires*, ya que en 1952 Universal comenzó a renovar algunos copyrights “silentes”, comenzando de forma consistente con los films estrenados en el verano de 1925. Así pues, dejó expirar el copyright de *Smouldering Fires* y renovó el de *The Goose Woman* (*ibid.*, 128). Los negativos originales en 35 mm. de

largometrajes iremos dando cuenta de su localización, estado de conservación y accesibilidad, así como de las copias utilizadas y visionadas en esta investigación.

Como había ocurrido con Jules Brulatour y Preferred Pictures Co., y sucedería con Joseph M. Schenck y MGM, el compromiso de Clarence Brown con Universal incluyó también a su ayudante de dirección Charles Dorian como parte del trato.

No obstante, al respecto de este contrato directamente para cinco films Jewel, hemos de decir que aunque suponía toda una distinción dentro de la empresa de Laemmle, a nivel general dentro de la industria de Hollywood no dejaba de ser un mero ejercicio de aprendizaje, pues a mediados de los años 20 el estudio era básicamente una enorme factoría dedicada a la producción masiva de películas baratas.

Con su sede en Universal City, un enorme complejo establecido a lo largo de Cahuenga Pass desde Hollywood, a la entrada de San Fernando Valley, la productora estrenaba muy pocas Jewels o atracciones especiales, y estaba consagrada a la realización de *westerns*, seriales y cortometrajes. Buena parte de esta idiosincrasia venía determinada porque Universal no disponía de una sólida cadena de exhibición de salas y con el acceso cerrado a los principales teatros de estreno distribuía sus programas (uno completo estaba integrado por largometraje, noticiario, serial y cortos) en zonas periféricas poco relevantes, con materiales de acción y adscritos al *western*; temáticas, en suma, que encontraban una gran aceptación en los mercados rurales.⁹ En tales circunstancias la competición por el prestigio resultaba innecesaria, y esto era algo que Laemmle dejaba para sus rivales –Famous Players-Lasky Co. / Paramount, Loew's / Metro Pictures Co. (desde 1924 Loew's / MGM) y Fox Film Co. Implicó también que el presidente de Universal se negara a sustentar un *star system* para su estudio. Así pues, en cuanto algún intérprete o director alcanzaba algo de notoriedad y reclamaba una

estos dos films tampoco se conservan, así que seguramente fueron destruidos entre 1956 y 1961, cuando el estudio se deshizo de lo que todavía quedaba de su biblioteca “silente”.

⁹ La variedad de *westerns* que estrenaba no tenía parangón dentro de la Industria, los había en abundancia y de todo tipo –largometrajes, cortometrajes y seriales. El anacronismo que siempre caracterizó a Universal y su propensión a aferrarse a métodos del pasado se evidencia por la importancia concedida al serial y, sobre todo, por su raudal de cortos de *western*, único estudio que seguía produciéndolos a mediados de 1920, una época en que el cortometraje había quedado restringido para el burlesco, documental o *cartoons*. Hasta la década de 1930 Universal siguió estrenando cortometrajes de una y dos bobinas, sobre todo comedias y *cartoons*, y fue la única productora, junto con Columbia Pictures Corp., que siguió filmando seriales hasta la década 1950.

subida de salario, Laemmle, pese a haber sido el legítimo impulsor del fenómeno del *star system* allá por 1910, se negaba a tales requerimientos y las figuras emergentes abandonaban rápidamente la corporación. Universal Pictures, por tanto, acabó convirtiéndose en un emplazamiento que servía de plataforma para nuevos talentos aún por desarrollar y donde solían dar sus primeros pasos los recién llegados.

Y tal y como sucedió con muchos otros, éste fue el caso de Clarence Brown y el modo en que el cineasta contemplaría en años posteriores su paso por la entidad; como un simple trampolín para llegar a los films importantes, con Joseph M. Schenck y en MGM.¹⁰ Directores como Erich von Stroheim, John Ford, George Marshall, Jack Conway, Rex Ingram, Frank Borzage y Robert Z. Leonard comenzaron todos en Universal, pero cuando Brown llegó no quedaba ninguno, habían emigrado a otros estudios con contratos económicamente más ventajosos.¹¹ Entre las estrellas, Mae Murray y Harry Carey también habían desertado, al igual que un incipiente Rudolph Valentino, y muy pronto lo harían otros como Frank Mayo o el principal astro del estudio, Lon Chaney, ambos para marchar a MGM. Irving Thalberg, anterior secretario personal de Carl Laemmle, y desde 1920 director general y encargado de la producción, igualmente acabaría partiendo en 1923 para unirse a Louis B. Mayer Productions, a causa de la negativa de Laemmle a concederle un aumento de 600\$ semanales.

En consecuencia, Universal Pictures carecía de realizadores consagrados, mientras que su *star system* era raquítico en comparación con el de otras productoras. Ninguna de sus estrellas podía equipararse ni remotamente con las de otras compañías cinematográficas: Gloria Swanson, Pola Negri, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Norma Talmadge, Rudolph Valentino, Charles Chaplin, etc.

En 1923, cuando Clarence Brown se incorporó a Universal, junto con Chaney sus principales resortes eran Priscilla Dean, Frank Mayo y Mary Philbin. A su vez, tres jóvenes promesas empezaban a destacar: Hoot Gibson, Reginald Denny y Laura La Plante. Éstos acabarían convirtiéndose en los reclamos más importantes del estudio

¹⁰ De acuerdo con William K. Everson (1973, 579-580), en parte éste fue el motivo por el que Brown siempre se negó a que sus films de Universal fuesen exhibidos en las retrospectivas u homenajes que se le dedicaban, por su apariencia modesta y medios limitados, ya que los consideraba un mero entrenamiento anterior a los verdaderamente destacados de su carrera. Este tema fue ampliamente comentado en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», pp. 184-185.

¹¹ Con todo, las últimas películas de George Marshall y Jack Conway para Universal se estrenaron en 1923.

hacia mediados y finales de la década; Hoot Gibson en el *western* y el tándem Denny-La Plante en una sucesión de exitosas comedias. La Plante, co-protagonista tanto de *Butterfly* como de *Smouldering Fires*, fue de hecho la estrella más sobresaliente con la que contó Universal en los últimos años de la era “silente”.

Algunos cambios habían acaecido, sin embargo, justo antes y durante el mismo año de la anexión de Clarence Brown a la corporación. Aunque el producto estándar suministrado por el estudio continuaba siendo el mismo, las películas de Erich von Stroheim –*Blind Husbands* (*Corazón olvidado*, 1919), *The Devil's Pass Key* (*La gonzúa del diablo*, 1920) y sobre todo *Foolish Wives* (*Esposas frívolas*, 1922)– iniciaron una nueva época de respetabilidad para la compañía. Una inusitada era de largometrajes de calidad artística producidos por Universal que tuvo su punto culminante en 1923 con dos films supervisados por Irving Thalberg en su ejercicio de director de la producción: *Merry-Go-Round* (*Los amores de un príncipe / El carrusel de la vida*, 1923), comenzado por Stroheim pero finalizado por Rupert Julian, y *The Hunchback of Notre Dame* (*El jorobado de nuestra señora de París*, 1923), de Wallace Worsley. Este último, adaptación de la novela de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* (1831), había sido personalmente impulsado por Thalberg, quien había presionado a Laemmle para su realización (presagiando así sus futuras adaptaciones cinematográficas de grandes clásicos en MGM) y se trataba sin duda de la producción más ambiciosa que hasta la fecha había acometido Universal. Lanzada como la Super-Jewel de 1923, obtuvo una gran acogida crítica y comercial (recaudó alrededor de 3\$ millones) y elevó a Lon Chaney a la categoría de superestrella. Thalberg, sin embargo, abandonó la compañía el 23 de febrero de 1923, antes de su estreno el 6 de septiembre.

Pese a lo afirmado por algunos manuales, lo cierto es que Thalberg y Brown no llegaron a coincidir en Universal, por razón, eso sí, de meses, ya que el director pasó a formar parte de las filas de Laemmle en la primavera de 1923.¹² El propio Brown, además, así lo confirmó en 1939, en el primero de sus tres autobiográficos publicados

¹² El manual de I. G. Edmonds, *Big U: Universal in the Silent Days*, por ejemplo, incurre en este error, pues al pie de una fotografía de Irving Thalberg y Clarence Brown menciona que ambos coincidieron por primera vez en Universal City (I. G. Edmonds, 1977, 108). Con toda probabilidad esta instantánea fue tomada durante los primeros años de Brown en Metro-Goldwyn-Mayer.

por *Picturegoer*. Aferrándose a estos recientes aires de prestigio, así recordaba la situación de la productora cuando llegó:

“Universal, que había estado haciendo Westerns durante la mayor parte del tiempo, se volvió, bajo el brillante liderazgo de Irving Thalberg, entonces nuevo en el campo, hacia una producción más ambiciosa. Von Stroheim, tempestuoso petrel de la pantalla hizo *The Devil's Passkey* [sic], *Foolish Wives* y otros éxitos espectaculares.

Cuando firmé con Universal, en 1923, Thalberg acababa de dejarla para unirse a Louis B. Mayer en sus estudios Mission Road, pero gran parte del trabajo que había empezado todavía estaba en curso, *The Hunchback of Notre Dame*, entonces una de las mayores producciones de la historia, entre ellas”.¹³

Es verdad que tanto los films de Stroheim como *The Hunchback of Notre Dame*, debido a su enorme aclamación crítica, crearon una reputación para Universal hasta ese momento desconocida –a partir de entonces la productora fue considerada en cierto modo por sus rivales como un igual artístico, y no simplemente como una gigantesca factoría de películas en serie–, pero este fructífero periodo apenas tuvo continuidad y tan solo se materializó en la ampliación del número de Jewels que Laemmle aprobaba para cada temporada y una única obra de envergadura: *The Phantom of the Opera* (*El fantasma de la ópera*, 1925), de Rupert Julian, otra vez con Chaney como protagonista, aunque esta vez el actor ya no formaba parte de Universal y figuraba en calidad de préstamo de su nuevo estudio, MGM.¹⁴

The Hunchback of Notre Dame y *The Phantom of the Opera*, ambas con Lon Chaney, fueron las películas más importantes del estudio durante la era “silente”. En Universal City, así pues, Clarence Brown fue testigo de cómo el actor secundario de las películas de Tourneur –*Victory* (1919), *Treasure Island* (1920) y *While Paris Sleeps*

¹³ “Universal, which had been making Westerns for the most part, turned, under the brilliant leadership of Irving Thalberg, then new in the field, toward more ambitious output. Von Stroheim, stormy petrel of the screen, made *The Devil's Passkey*, *Foolish Wives* and other spectacular hits. When I signed with Universal, in 1923, Thalberg had just left to join Louis B. Mayer at his Mission Road studios, but much work he had started was still in progress, *The Hunchback of Notre Dame*, then one of the largest productions in history, among them.” (Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7).

¹⁴ Esta consideración, ampliamente extendida, aparece puesta en entredicho por Michael F. Blake, quien sostiene que en estos momentos Lon Chaney actuaba como *freelance* (Michael F. Blake, 1993, 140).

(1923 [prod. 1920])– y de su propio film *The Light in the Dark* (1922) ascendía a la categoría de astro de Hollywood de primera magnitud.

A finales del mes de mayo Brown ya estaba trabajando en la preproducción de la que iba a ser su primera Jewel para el estudio: *The Acquittal* (1923), una adaptación de la obra teatral homónima de Rita Weiman, drama de misterio en tres actos que había alcanzado un total de 138 representaciones en el Cohan and Harris Theatre de Broadway, Nueva York (estreno el 5 de enero y clausura en mayo de 1920).

Es la única de sus cinco Jewel que no ha llegado hasta nosotros de forma íntegra. Su guión, sin embargo, ha sobrevivido en la colección del guionista Jules Furthman, autor del libreto y la continuidad: The Jules Furthman Screenplay Archive en The Thomas Cooper Library, The University of South Carolina, Columbia, South Carolina, siendo de todos los guiones del archivo el más antiguo que se conserva.¹⁵

Como hemos apuntado previamente, *The Acquittal* fue una película desaparecida hasta el año 2002, momento en que Tim Lanza, de The Douris Corporation (distribuidores de The Raymond Rohauer Collection), entregó un duplicado positivo incompleto del film en 16 mm. a la Library of Congress (LOC), organismo que la reconstruyó parcialmente y la restauró en 2004 y donde en la actualidad se conserva. Recibida, así pues, como parte de The Raymond Rohauer Collection, la donación se efectuó concretamente el 28 de julio de 2002.¹⁶

Ante todo, queremos dar las gracias de nuevo a Kevin Brownlow por alertarnos de la reaparición y recuperación del film por parte de la Library of Congress, ya que, de forma sorprendente e inexplicable, y pese a la reconstrucción y restauración efectuadas, *The Acquittal* es un título que continúa sin figurar en la base de datos de dicha institución, Library of Congress, Moving Image Collections (MIC).

¹⁵ The University of South Carolina, Special Collections and Rare Books, Thomas Cooper Library, Columbia, South Carolina, The Jules Furthman Screenplay Archive. Parte A: Screenplays – Originals and Recent Xerox Copies, caja 1: Furthman A.1.1: *The Acquittal*. La donación, que incluyó un conjunto de 23 guiones y material relacionado con Jules Furthman, fue realizada en 2002 por el sobrino de Furthman, Frank D. Balzer. Para más información sobre la entrega y el archivo véase: Eric Schaefer y Dan Streible (eds.), 2002, 123.

¹⁶ Correspondencia personal con Josie Walters-Johnston, bibliotecaria de la Library of Congress (LOC), Motion Pictures Division, Washington, D.C. 31/01/2011.

Brownlow nos informó de la existencia del largometraje a finales de 2008¹⁷ y al poco dimos con una copia de la versión restaurada por la Library of Congress en la *web*. Proyectada con toda probabilidad con motivo de su exhibición pública tras su restauración en 2004, se trataba de una copia filmada con una videocámara desde la misma sala de proyección de la Library of Congress.¹⁸ La dudosa legalidad de la misma nos ha determinado a no incluir imágenes de ella en esta Tesis Doctoral.

A comienzos de 2011 nos pusimos en contacto con la Library of Congress a fin de obtener información acerca del repentino hallazgo del film, origen y características físicas de la copia, las bobinas perdidas, duración y velocidad a la que había sido transferida, la restauración, etc. Cuestiones que en su mayoría, lamentablemente, quedaron sin respuesta. La contestación llegó varias semanas después, por parte de Josie Walters-Johnston, bibliotecaria de la sección cinematográfica de la Library of Congress, quien amablemente nos informó de que no podía dar respuesta a nuestras preguntas dado que todos los archivos de adquisición de la Library of Congress habían sido trasladados al Packard Campus for Audio-Visual Conservation, en Culpeper, Virginia. Ella misma dijo haber remitido nuestra solicitud a este centro y, a la espera de respuestas más concretas por parte del National Audiovisual Conservation Center, hizo lo que pudo por aportar alguna información provisional.

Según Walters-Johnston, la copia perteneciente a The Raymond Rohauer Collection que había sido entregada a la Library of Congress por Tim Lanza era una copia positiva Kodascope en 16 mm. realizada en la década de 1930,¹⁹ con una longitud de 4.230 pies y una duración de 47', frente a los 6.523 pies originales del film en 35 mm. y sus 72' de duración aproximada de acuerdo con *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970 (AFI)*.²⁰ A este respecto, y dado que hemos tenido la oportunidad de visionarla, queremos añadir que se presenta en blanco y negro, sin

¹⁷ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 01/11/2008.

¹⁸ No cabe duda que se trata de la versión restaurada por la Library of Congress, ya que aparece precedida por el siguiente encabezamiento: "This Film Was Restored By / LC The Library of Congress / Motion Picture Conservation Center" (Esta película fue restaurada por / LC The Library of Congress / Motion Picture Conservation Center).

¹⁹ En breve consideraremos este dato y algunos otros aportados por Josie Walters-Johnston que tanto nosotros como Kevin Brownlow y David Shepard creemos erróneos.

²⁰ Correspondencia personal con Josie Walters-Johnston, bibliotecaria de la Library of Congress (LOC), Motion Pictures Division, Washington, D.C. 31/01/2011.

tinciones de color, y efectivamente posee una duración exacta de 47'. Restaurada y reconstruida por la Library of Congress, a partir de ella la institución generó un nuevo negativo de 35 mm. y, presumiblemente, otra copia positiva de 35 mm. Y a este respecto, Walters-Johnston nos adjuntó la siguiente nota obtenida de un registro:

“Fuente material de 16 mm. ampliada a encuadre académico de 35 mm. Impresa con copiadora óptica Debris [sic]. En la fuente material hay impresas manchas de agua, arañazos de uso, marcas desconocidas, deterioro, restos, abrasiones, reparaciones de empalme, descomposición, parpadeo, (unión de mala calidad) movimiento, y saltos producidos por cortes a causa de encuadres perdidos”.²¹

Tras esto, Josie Walters-Johnston añadía: “Nuestra película está descrita como completa con un total de 4.230 pies de longitud. Nuestra versión es lo más parecido a un reestreno o a una versión abreviada ya que el AFI Catalog describe la película como de 7 rollos, con 6.523 pies de longitud”.²²

Al haber tenido acceso a la película restaurada por la Library of Congress muchos de estos datos se nos revelaron de entrada como incorrectos.

En primer lugar, resultaba sorprendente que Walters-Johnston dijera que la Library of Congress la describía en sus registros como “completa”, pues la restauración no había consistido simplemente en tal operación, sino que había requerido de una reconstrucción y de la inserción de rótulos adicionales para poder seguir de forma más o menos coherente la trama argumental, de otro modo incomprensible. El visionado de la cinta evidencia que la copia está incompleta, ya que los rótulos nuevos condensan precisamente los fragmentos perdidos. Ciertamente que el metraje desaparecido no es mucho, pero sin los intertítulos expositivos adicionales *The Acquittal*, en 16 mm. y con sus 4.230 pies de longitud, difícilmente hubiera podido ser proyectada tal cual en un reestreno, ya que nadie la habría entendido.

Y en segundo lugar estaba la apreciación de que se trataba de una copia originada por la Kodascope Library en los años 30, un juicio que en nada se sustenta y

²¹ “16mm source material blown up to academy frame 35mm. Printed on Debris [sic] optical printer. There are printed in water spots, wear scratches, unknown marks, deterioration, debris, abrasions, splice repairs, decomposition, blink, (low gate contact) movement, and jump cuts from missing frames on source material.” (*ibid.*).

²² “Our film is listed as being complete at a total of 4230 feet in length. Our version is most likely a reissue or shorten version as the AFI Catalog lists the film as being 7 reels, 6523 feet in length.” (*ibid.*).

que probablemente Walters-Johnston extrajo de la consideración de que era una versión abreviada, ya que la Kodascope Library lanzaba sus copias en 16 mm. casi siempre reducidas a 5 rollos.

Pero la copia de 16 mm. descubierta en 2002 de *The Acquittal* no es una versión resumida ni condensada, sino fragmentada, y posiblemente producida por la Show-at-Home Movie Library, Inc., de Universal, y no necesariamente en la década de 1930, sino en cualquier momento comprendido entre 1927 y 1936.

En tanto que pasaban los meses y no obteníamos respuesta alguna del Packard Campus for Audio-Visual Conservation, en Culpeper, Virginia, transferimos la información suministrada por Josie Walters-Johnston a Kevin Brownlow, a quien expusimos nuestras dudas acerca de que el duplicado reducido de 16 mm. de *The Acquittal* fuese una versión abreviada o el producto de algún reestreno y, asimismo, de que hubiese sido generado por la Kodascope Library. El historiador se mostró de acuerdo con nosotros y contundente con relación a su estado fragmentado cuando afirmó: “La version Kodascope o de la Show-at-Home de THE ACQUITTAL está incompleta ya que la historia no tiene sentido”.²³

Y ante nuestra insistencia de si la copia había sido generada por la Kodascope Library, como afirmaba Walters-Johnston, o por la Show-at-Home Movie Library, Inc., de Universal, más hacia delante nos contestó:

“No creo que THE ACQUITTAL fuera jamás un título de la Kodascope Library, sino lanzado por Universal Pictures a través de su Show-at-Home Library. Si querías un título, lo pedías y una vez tenían bastantes demandas lo imprimían directamente desde el negativo especialmente para ti. De este modo conseguías una película con su longitud completa, mientras que Kodascope inevitablemente las cortaba”.²⁴

Kevin Brownlow nos puso en contacto con el especialista y restaurador cinematográfico David Shepard, de Film Preservation Associates, Inc., a quien nos

²³ “The Kodascope or Show-at-Home version of THE ACQUITTAL is incomplete as the story doesn’t make sense.” (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 10/02/2011).

²⁴ “I don’t think THE ACQUITTAL was ever a Kodascope Library title, but was put out by Universal Pictures through their Show-at-Home Library., If you wanted a title, you ordered it and once they got enough orders they would print it up right from the negative specially for you. Thus you would get the full-length film, whereas Kodascope inevitably cut them down.” (*ibid.*, 27/03/2011).

dirigimos para preguntarle ésta y otras cuestiones relacionadas con nuestra investigación. Shepard dispuso cualquier atisbo de duda acerca del origen de la copia –producida por la Show-at-Home Movie Library, Inc.– y de su estado de conservación –definitivamente inconcluso. Y al respecto de esta última cuestión nos comunicó que así era cómo le había descrito la copia positiva de 16 mm. de *The Acquittal* el propio Tim Lanza, quien la había redescubierto entre los materiales de The Raymond Rohauer Collection y donado a la Library of Congress. Ésta fue su respuesta completa:

“... una copia norteamericana conservada de THE ACQUITTAL en efecto habría formado parte de la Show-at-Home, no de la Kodascope library. Aunque los lanzamientos de la Kodascope Library generalmente eran abreviados, las copias de la Show-at-Home no lo eran; de hecho, eran impresas al ser solicitadas desde los negativos originales. Por eso el material de la Biblioteca estaría incompleto más que condensado, que es, de hecho, el modo en que Tim Lanza me lo describió”.²⁵

Para David Shepard el problema de la descripción de Walters-Johnston sobre *The Acquittal* como una copia Kodascope de la década de 1930 residía en la extendida e inadecuada utilización del término “Kodascope”, el cual “... se ha utilizado despreocupadamente para designar cualquier película de la época en 16 mm. sobre un soporte de película tintada, ya fuera de la Kodascope Library o de cualquier otra fuente”.²⁶

Por otro lado, nuestra carta al Packard Campus for Audio-Visual Conservation, Culpeper, Virginia, nunca fue respondida, razón por la cual escribimos directamente a dicho centro, con idénticos resultados. Así pues, ha sido imposible determinar aspectos tales como las bobinas perdidas y/o conservadas del film, la velocidad de proyección a la que ha sido transferida la actual copia restaurada de 47’ de duración, etc.

²⁵ “... a surviving American print of THE ACQUITTAL would indeed have been part of the Show-at-Home, not the Kodascope library. Although Kodascope Library features were usually abridged, Show-at-Home prints were not; in fact, they were printed to order from the original negatives. Therefore the Library's material would be incomplete rather than condensed, which is, in fact, the way Tim Lanza described it to me.” (Correspondencia personal con David Shepard. 19/04/2011).

²⁶ “... has come to be used carelessly to designate any vintage 16mm print on tinted stock, whether from the Kodascope Library or from some other source.” (*ibid.*).

The Acquittal fue la primera y una de las pocas incursiones de Clarence Brown en el terreno del misterio, pero también la única que realizó exclusivamente ligada al género, sin que el componente criminal se hallase supeditado a ningún otro tema, como ocurrió en sus otras dos participaciones dentro del mismo ámbito: *The Goose Woman* e *Intruder in the Dust* (1949).²⁷ Además, a juzgar por las excelentes reseñas contemporáneas que cosechó, y que más hacia delante relacionaremos, parece ser que en su estado original su trama de misterio y asesinato estaba mucho mejor manejada que, por ejemplo, en la cercana cronológicamente *The Goose Woman*, donde muchos de críticos coincidieron al señalar que el final estaba mal resuelto y carecía de credibilidad.²⁸

Al formar parte de la entrega de *Jewels* de 1923 (al menos inicialmente ya que a la postre acabó convirtiéndose en una Super-Jewel Production) fue anunciada como un film *all-star*, que se suponía constituido por todo un reparto de excepción.

Y Carl Laemmle concedió a Brown todo tipo de prerrogativas en su primera cinta para la firma, entre ellas la elección del reparto, materia en la que el realizador colaboró junto a Fred Dating, el director de *casting* de la compañía.²⁹ A comienzos del mes de junio, sin embargo, únicamente estaban seleccionados Norman Kerry, quien acababa de triunfar con *Merry-Go-Round*, ya preestrenada, y se esperaba consiguiese un gran éxito con *The Hunchback of Notre Dame*, y Richard Travers, cedido por Goldwyn Pictures Co. Notas de prensa sobre la producción informan de que por estas fechas todavía no se había escogido a la protagonista, aunque Brown y Dating habían considerado y realizado pruebas a más de veinte candidatas.³⁰ Finalmente, gracias al holgado presupuesto otorgado por Laemmle, Brown no se vio obligado a escoger a su actriz principal de entre las contratadas por Universal y ésta también pudo ser solicitada en préstamo a Goldwyn, recayendo el privilegio sobre Claire Windsor, quien se alzó en

²⁷ En *The Goose Woman* el desvanecimiento de la juventud, el alcoholismo y las relaciones madre-hijo superan con creces el interés del asesinato cometido, mientras que la trama policial de *Intruder in the Dust* es una mera excusa para poner de relieve el conflicto racial en el Sur.

²⁸ Véanse, por ejemplo: Paul Rotha, 1964 (1930), 145; K.E.A., *op. cit.* También publicado en *Illustrated Daily News*, (c. septiembre 1925), p. 16. Estos dos últimos documentos en The Clarence Brown Collection.

²⁹ “Datig Is Kept Busy Working Out New Film”, *Los Angeles Times*, 29 de mayo de 1923, p. 18.

³⁰ *Ibid.*

la publicidad como la estrella del proyecto. Y lo mismo sucedió con Barbara Bedford, proveniente de las filas de la mencionada productora.³¹

En el segundo de sus autobiográficos publicados por *Picturegoer*, Brown proporcionó abundantes detalles y anécdotas sobre la producción:

“Mi primera película con Universal fue *The Acquittal*, con Claire Windsor, Norman Kerry, Barbara Bedford, Harry Mestayer y Richard Travers. Eran una pandilla divertida. Claire era considerada una de las mujeres más bellas de la pantalla. Barbara estaba acercándose al estrellato.

Kerry, un antiguo vendedor de acero que había sido atraído hacia las películas por Art Acord, acababa de alcanzar el estrellato; un muchacho feliz, desbordante de vida y entusiasmo. La mayor parte de la película fue hecha con una mano oculta. Entre sus travesuras mantuvo un lobo domesticado en su casa de Beverly Hills. El animal le mordió. Con la mano vendada, a causa de la infección, y una enfermera en el plató, tuvo que hacer sus escenas, con su mano bajo un escritorio o detrás de él. Nunca se notó en la pantalla”.³²

The Acquittal giraba en torno al asesinato de Andrew Prentice (Charles Wellesley), un multimillonario padre de dos hijos adoptados, Kenneth Winthrop (Richard Travers) y Robert Armstrong (Norman Kerry). Kenneth es acusado del crimen y juzgado en los tribunales. Robert le considera culpable y conforme a ello declara en el juicio, pero la esposa de Kenneth, Madeline Ames (Claire Windsor), cree absolutamente en su inocencia, al igual que Edith Craig (Barbara Bedford), la secretaria y prometida secreta del fallecido Prentice, que también apoya al procesado Kenneth. Otros

³¹ Tres años antes Barbara Bedford había desempeñado el papel estelar de Cora Munro en *The Last of the Mohicans* (1920), de Tourneur y Brown. En esta época se encontraba bajo contrato con Goldwyn, pero su posterior conversión en *freelance* contribuyó en buena medida a su paulatina desaparición de la pantalla, cada vez con menos actuaciones. Véase sobre este tema: “Barbara Bedford – Who Enjoys The Sovereignty Of Free Lancing” (Tom Waller, 23 de abril de 1927, 710-711).

³² “My first picture with Universal was *The Acquittal*, with Claire Windsor, Norman Kerry, Barbara Bedford, Harry Mestayer, and Richard Travers. They were a gay crowd. Claire was rated one of the screen’s most beautiful women. Barbara was just approaching stardom. Kerry, a former steel salesman who was lured into pictures by Art Acord, had just reached stardom; a happy, exuberant boy. Most of the picture was made with one hand concealed. Among his pranks he kept a pet wolf at his home in Beverly Hills. The animal bit him. His hand bandaged, because of infection, and with a nurse on the set, he went through his scenes, his hand either under a desk or behind him. On the screen it was never noticed.” (Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10).

personajes destacados de la historia eran los diferentes testigos que declaraban en el juicio: el pastor (Emmett King), el mayordomo (Ben Deeley), la criada (Dot Farley) y el taxista (Hayden Stevenson). El mencionado por el director Harry Mestayer desempeñaba el papel del fiscal del distrito.



3. *The Acquittal* (1923). Fotografía publicitaria de Claire Windsor y Richard Travers correspondiente a una escena que falta en la copia actual.

A la pérdida de parte del metraje –alrededor de unos 25’; el equivalente a unas dos bobinas aproximadamente– debe sumarse la compleja estructura narrativa de la cinta, la cual está constituida por una sucesión de *flashbacks*, dentro de los cuales a menudo suceden otros y donde se incluyen también analepsis falsas. De ahí que la narrativa del film resulte increíblemente confusa, pese a los intertítulos expositivos añadidos en la reconstrucción –dos en total–, y que Kevin Brownlow aludiera a ella como carente de sentido en su estado actual.

La versión reconstruida y restaurada por la Library of Congress presenta en la actualidad 8 secuencias, de las cuales todas sin excepción contienen *flashbacks*. Las secuencias 1, 2, 4 y 6 ostentan retrospectivas dentro de retrospectivas y la 4, además de

ser toda ella un *flashback*, contiene en su haber otras dos analepsis que a la postre se revelan como falsas.

Una perfecta descripción de esta complicada construcción dramática fue proporcionada por un crítico contemporáneo anónimo de *Los Angeles Times* en su reseña titulada “Love and Law Masterfully Woven Into Mystery Picture”, de 12 de septiembre de 1923, cuando afirmó:

“La idea utilizada para abrir la película es loablemente ingeniosa. Comienza en el medio, y, por medio de una hábil dirección, va hacia atrás y hacia delante al mismo tiempo. Cuando el Sr. Brown finalmente para su cámara su historia está completa desde la causa inicial hasta el último efecto, y su método particular de contarla añadió mucho a una narrativa que en sí misma ya era intrínsecamente dramática”.³³

Efectivamente, tal y como mencionaba el crítico, el largometraje comienza en un punto intermedio de la historia, finalizado el juicio, cuando las manos de un personaje anónimo no identificado hacen pasar las páginas de un periódico que muestran fotografías y descripciones de los principales personajes de la historia: Andrew Prentice y sus familiares, a su vez sospechosos del crimen. Tras esto, la misma mano coge el acta de acusación del pueblo contra Kenneth Winthrop. Después se muestra un folio mecanografiado donde se indica que los hechos se refieren a un asesinato, ocurrido el 28 de mayo de 1923, del que se acusa al mencionado Kenneth Winthrop de haber matado y asesinado con premeditación a Andrew Prentice. Finalmente, la mano abre el diario de actas del juicio y a partir de ahí todas las secuencias de la 1 a la 7 siguen más o menos el mismo procedimiento, a través del cual sobre el texto del diario de actas asistimos por sobreimpresión a los rostros de los diferentes testigos declarando en la sala del tribunal y, seguidamente, mediante nuevos *flashbacks* presenciamos directamente los hechos que éstos relatan –de ahí la concepción de dobles retrospectivas.

³³ “The idea utilized to open the film is commendably ingenious. It begins in the middle, and, by means of skilled directing, goes backward and forward at the same time. When Mr. Brown finally stopped his camera his story was complete from the initial cause to the ultimate effect, and his particular method of telling it added immensely to a narrative of itself intristically [*sic*] dramatic.” (“Love and Law Masterfully Woven Into Mystery Picture”, *Los Angeles Times*, 12 de septiembre de 1923, p. WF4).

A diferencia de las anteriores, la secuencia 8 es la única que acontece tras el juicio –del que Kenneth es declarado inocente, gracias a una evidencia presentada por Madeline– y se sitúa, por lo tanto, en el tiempo real del argumento.



4. *The Acquittal* (1923). Fotografía publicitaria correspondiente a la última secuencia de la versión reconstruida por LOC.

En esta secuencia Robert recibe en su casa la visita de un agente de policía que le entrega una carta recuperada en una remesa de correo robado. La carta fue escrita por Andrew Prentice antes de morir y pone al descubierto a los autores del crimen: Kenneth y Edith, su secretaria y prometida, que es la amante de Kenneth. Robert se desplaza

hasta la casa de Madeline donde los tres se encuentran reunidos y obliga a Kenneth y a Edith a enfrentarse con los hechos descritos en la carta –previamente ambos habían intentado envenenar a Prentice, cambiándole sus píldoras, éste lo había advertido y por eso había escrito la carta a Robert. Edith confiesa y relata mediante dos *flashbacks* sucesivos cómo Kenneth mató a sangre fría a Andrew Prentice, golpeándole una y otra vez con el atizador de la chimenea, hecho que ocurrió cuando Prentice les acusó de haber substituido sus píldoras por otras envenenadas. Tras su confesión Edith huye del lugar. Cuando Madeline asegura a Kenneth que no va a seguir viviendo con un asesino, él argumenta que no tienen pruebas y que además ningún tribunal puede volver a juzgarle por el mismo delito, ante lo cual Robert le replica que se le juzgará por robo –en la carta Prentice relataba que Kenneth y Edith habían vaciado su caja fuerte– y que la policía llegará en pocos minutos. Asustado y desorientado, Kenneth escapa de la casa. Sale al jardín y ve la gorra de un policía en el exterior, hecho que le precipita a tomarse él mismo una de las píldoras envenenadas que Prentice había adjuntado en la carta.

Como hemos referido anteriormente, ha sido imposible verificar con exactitud cuáles son exactamente las partes o rollos perdidos de *The Acquittal*. No obstante, la versión restaurada por la Library of Congress evidencia de forma clara algunas de las fragmentaciones de la cinta. Los títulos de crédito del film no se conservan³⁴ y lo mismo cabe decir del final, que termina abruptamente con Kenneth tragándose una de las píldoras envenenadas.

La secuencia 1, que supone el testimonio del reverendo que ofició la boda de Kenneth y Madeline, la cual Robert intentó impedir, está íntegra. Tras esto se pasa a la 2, que implica la declaración jurada del mayordomo de la casa de Andrew Prentice, pero al poco de comenzar su *flashback* la secuencia se corta. Gran parte del segmento, incluyendo su final, está incompleto, al igual que sucede con el inicio de la 3 (aquí podría faltar una bobina completa), donde se ubica el primero de los intertítulos expositivos añadidos por la Library of Congress para dar sentido al film, un rótulo adicional que sustituye parte de la declaración jurada de la criada, y dice así: “La criada

³⁴ En la versión restaurada las credenciales se reducen a un único plano con el título del film que parece resultado de la reconstrucción efectuada en 2004 por la Library of Congress, aunque posiblemente basándose en descripciones de los títulos de crédito originales o en alguna indicación proveniente del guión de Jules Furthman. En este único plano consta el título del film simplemente como “AQUITTAL” y junto a él un dibujo de un reloj de arena que produce una enorme sombra proyectada.

testifica que en la escena del crimen un reloj roto mostraba que eran las 11:50 de la noche” (The maid testifies that a clock, broken at the scene of the crime, showed the time to be 11:50 p.m.). Prácticamente toda la declaración de la criada se ha perdido y en la película actual nada más comenzar la secuencia 3 la criada baja del estrado y ocupa su posición entre el público de la sala. Otra de las pérdidas tiene lugar a mitad de esta misma secuencia, donde se sitúa el segundo y último de los intertítulos adicionales incluidos en el proceso de reconstrucción. Sustituye parte de la declaración desaparecida del taxista, y dice así: “Pasamos por la carnicería Schmidt y reparé en la hora del reloj” (We passed schmidt’s butcher shop and I noticed the time on the clock).

La versión restaurada no incluye más rótulos adicionales. No obstante, recuérdese que Walters-Johnston en su descripción física del material de 16 mm. mencionaba saltos producidos por cortes a causa de encuadres perdidos.³⁵ Y, efectivamente, son abundantes las ausencias de *raccord* que denotan la desaparición de planos en algunas secuencias.

Aunque el dato no ha sido confirmado por la Library of Congress, para la inserción de tales rótulos añadidos debió seguirse el guión de Jules Furthman, conservado en The Jules Furthman Screenplay Archive.³⁶ Un resumen del mismo obra de Kevin Brownlow y que nos fue proporcionado por el historiador puede encontrarse en «Anexo III: Otros documentos».³⁷ La relación de hechos descrita por Brownlow en este resumen evidencia que son numerosos los episodios del argumento del film que se han perdido para siempre.

Ya hemos comentado las prerrogativas que concedió Carl Laemmle a Clarence Brown con respecto a la elección del reparto. Y, de acuerdo con su trama argumental, otra de las concesiones que otorgó el presidente de Universal a su nuevo director fue la posibilidad de documentar exhaustivamente el film, pues existían numerosas escenas que se desarrollaban en la sala del tribunal, así como cuestiones legales que se asentaban sobre evidencias circunstanciales de los hechos, para lo cual Brown contó con la colaboración de Charles Furthman, antiguo ayudante del fiscal del distrito de la ciudad de Chicago, quien revisó el guión y estuvo presente durante el rodaje para

³⁵ Ver esta descripción en p. 508.

³⁶ Sobre el archivo y el guión véase p. 506 y n. 15 en la misma página.

³⁷ Kevin Brownlow, “The Acquittal”. Ficha técnica y artística y resumen del guión, s.f., 3 pp., en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido; Remitirse a Anexo III.

supervisar los contenidos jurídicos de la cinta.³⁸ Pese a la asistencia de Furthmann, Brown no estuvo satisfecho y de acuerdo con una nota de prensa posterior de *Los Angeles Times* él mismo se preparó concienzudamente realizando un curso intensivo en leyes antes de enfrentarse a la filmación.³⁹ La búsqueda de realismo y exactitud histórica que caracterizaría a la obra cinematográfica posterior de Brown –en films como su siguiente *The Signal Tower, Kiki* (1926) o *The Trail of '98* (1928), por ejemplo–, ya estaba presente en *The Acquittal*, donde utilizó fotografías del depósito de cadáveres, procedentes de periódicos y archivos, para dotar de autenticidad a las escenas del crimen y se sirvió también de abundantes instantáneas de recientes juicios famosos por asesinato –como el de Clara Phillips, bautizada como “Tiger Woman” (la “Mujer tigre”), acaecido en 1922– para encomendar los diseños de los escenarios de la sala del tribunal y como modelo para lograr una apariencia real en el comportamiento y vestimenta de los actores (*ver il. n. 5 en p. sig.*).⁴⁰ Según sus declaraciones, ésta era la primera vez que tales accesorios se empleaban en la realización de una película.⁴¹

De otro lado, fue en *The Acquittal*, que sepamos, cuando el director inició su costumbre de interpretar pequeños papeles en sus producciones, encarnando en esta ocasión a un reportero.⁴²

³⁸ “Lesson of Film Play Is Timely – Former Prosecutor Finds Light on Problems in 'The Acquittal'”, *Los Angeles Times*, 4 de noviembre de 1923, p. III31.

³⁹ “Had to Learn Violin Playing for Art’s Sake”, *Los Angeles Times*, 13 de julio de 1924, p. B35; Según la misma nota de prensa esta circunstancia de efectuar un aprendizaje específico relacionado con la temática de su próxima producción se dio en realidad en todos sus films para Universal: en *The Signal Tower* el director asistió a un curso intensivo de ferrocarriles y telegrafía; en *Butterfly* quiso aprender breves nociones de violín de manos de la estrella Laura La Plante, quien interpretaba a una aprendiz de dicho instrumento en el film y sabía tocar el violín en la vida real; en *The Goose Woman* Brown no sólo contó con la presencia de periodistas profesionales como consejeros de la producción, sino que él mismo pasó varios días en un periódico aprendiendo de primera mano las costumbres del oficio de reportero. En *Smouldering Fires* tales entrenamientos no fueron necesarios, puesto que gran parte de la historia se desarrollaba en una fábrica textil, precisamente el mismo tipo de manufactura donde trabajó su padre, Larkin H. Brown, y donde Brown pasó incontables horas durante su infancia en Knoxville, Tennessee. Sin ir más lejos realizó su Tesis de Licenciatura sobre esa misma factoría, la Brookside Mills (véase sobre este tema en la Primera Parte, cap. «I. Biofilmografía comentada», p. 23).

⁴⁰ “‘Morgue’ Gives Authenticity to Trial Scenes”, 18 de noviembre de 1923, p. III32.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² En *The Signal Tower* (1924) interpretó a un guardagujas; en *The Goose Woman* (1925) al asesino; en *The Eagle* (1925) a un oficial cosaco; en *Flesh and the Devil* (1926) a un corneta; en *The Trail of '98*



5. *The Acquittal* (1923). El jurado reunido delibera sobre los cargos formulados contra Kenneth Winthrop. Fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 7 de la versión reconstruida por LOC.

A comienzos de septiembre de 1923 la película ya estaba finalizada y Carl Laemmle organizó un pase previo para la prensa en Universal City. Causó tal estupefacción y grata sorpresa inesperada ante el crítico cinematográfico de *Los Angeles Times* que éste le dedicó un extenso artículo con el elogioso y mencionado título de “Love and Law Masterfully Woven Into Mystery Picture”, publicado con fecha de 12 de septiembre. El cronista, de hecho, no esperaba encontrarse con ningún film destacable dentro de los dominios de Laemmle, aunque sabía que se dirigía a la proyección de una Jewel, y su comentario inicial, y la consideración de *The Acquittal* dentro de la compañía, corrobora nuestra apreciación anterior acerca del poco impacto que tuvieron en realidad las obras de Stroheim y demás largometrajes de calidad artística sobre el

(1928) a un buscador de oro; en *A Woman of Affairs* (1928) a un taxista; en *Wonder of Women* (1929) aparece en una escena de masas; en *Anna Christie* (1930) representó a un personaje portuario; en *Navy Blues* (1929) a un miembro de la tripulación; y en *Possessed* (1931) le vemos como figurante en un tióvivo de Coney Island. Parte de esta información puede encontrarse en: “Director Brown Plays Role in 'Anna Christie'”, *Los Angeles Times*, 9 de febrero de 1930, p. B14; Gunnar Norberg, *op. cit.*, 58.

producto global del estudio, ya que Universal Pictures continuaba siendo en esencia una factoría de películas baratas, realizadas en serie y con muy pocos medios:

“El Sr. Laemmle clasifica por calidades sus películas de manera bastante parecida a como si se tratase de empaquetar calidades de naranjas, nueces y qué sé yo qué más. Él fabrica –y utilizo la palabra deliberadamente– películas 'programme, Jewel y Super-Jewel'; estos grados, supuestamente, se corresponden con el tamaño y calidad de las naranjas y las nueces. Las películas programme son producidas con un tiempo y dinero establecido, como salidas de un torno; a una 'Jewel' se le permiten mayores latitudes. Una 'Super-Jewel', desde el instante en que es designada como tal, se supone que es una obra maestra del cine. En las últimas semanas he visto una 'Super-Jewel' y dos 'Jewels' –por no mencionar una caterva de las otras. De ellas, 'The Acquittal', acabada de finalizar por Clarence L. Brown, era de lejos el mejor entretenimiento y la más parecida a un drama. Es una película que proporciona una justificación hacia las películas más pobres que el Sr. Laemmle pone en el mercado –y, cuando se considera el número de películas del Sr. Laemmle, se percibe el mérito de 'The Acquittal'”.⁴³

Aun siendo una Jewel, el crítico la juzgaba superior a la Super-Jewel que había visto recientemente –y aunque no mencionaba el título, por las fechas de estreno creemos que se refería con toda probabilidad a *The Hunchback of Notre Dame*. Consideraba que el más que satisfactorio resultado del film se debía a una combinación extremadamente pertinente de historia y director, ya que este último había sabido transmitir a la perfección el misterio y el elemento de sorpresa en que se basaba la obra de Weiman: “Todos sus golpes fuertes –y el final es tremendo– han sido fielmente transferidos a la

⁴³ “Mr. Laemmle grades his pictures in much the same manner that packing concerns grade oranges, walnuts, and what-not. He manufactures –and I use the word advisedly– 'programme, Jewel, and Super-Jewel' photoplays; these grades, supposedly, corresponding to the size and quality of the oranges and walnuts. Programme features are turned out on time and money schedule like bolts from a lathe; a 'Jewel' is allowed more latitude. A 'Super-Jewel,' from the instant that it is designated such, is presumed to be a cinema masterpiece. Within recent weeks I have seen one 'Super-Jewel' and two 'Jewels' –not to mention a horde of the others. Of them, 'The Acquittal,' just finished by Clarence L. Brown, was by far the best entertainment and most resembled drama. It is a picture which affords a justification for the poorer pictures which Mr. Laemmle puts on the market –and, when one considers the number of Mr. Laemmle's pictures, one almost realizes the merit of 'The Acquittal'” (“Love and Law Masterfully Woven Into Mystery Picture”, *Los Angeles Times*, 12 de septiembre de 1923, p. WF4); Paralelamente conviene señalar que aunque las publicaciones todavía le citan muchas veces como Clarence L. Brown, lo cierto es que con su ingreso en Universal ya había cambiado definitivamente su nombre, eliminando la “L”.

pantalla por el Sr. Brown, quien se mantiene tan cerca del guión original como Universal y los censores le permitieron”.⁴⁴ Y más hacia delante reiteraba: “... desafío a cualquiera, que no esté familiarizado con el argumento, a que adivine, incluso cuando ya han transcurrido seis de los siete rollos, quien mató a Andrew Prentice. (...) Yo tuve un horrible *shock* y no fue hasta después del fundido final cuando me di cuenta de la lógica y el suficiente fundamento, inteligentemente oculto, que se había extendido a lo largo de toda la pieza. Esto tiene un deje de talento artístico de algún lugar desde detrás del megáfono”.⁴⁵

Pronosticaba, y acertaba al decir, que *The Acquittal* indudablemente conllevaría grandes tributos para el Sr. Brown como su director, pero matizaba que el mérito debía ser compartido por el reparto al completo, ya que sin excepción todos los personajes eran interpretados de forma intensa y verídica. Aludía a la enfermedad de Norman Kerry, citada por Brown en páginas precedentes, y a cómo ésta no era percibida ni por un momento en el film, aunque las mayores alabanzas en la interpretación se dirigían hacia Barbara Bedford. La que él estaba convencido sería anunciada como la estrella del film, Claire Windsor, como resultó ser, en su opinión aparecía relativamente poco en el metraje.

El crítico finalizaba exponiendo que, dado que la película contenía ciertas equivocaciones –en particular algunos intentos patéticos de comedia innecesarios y la interposición de un *gag* “prehistórico”, únicos defectos que le atribuía–, Laemmle la había emplazado exactamente en el lugar que le correspondía dentro de sus marcas comerciales, esto es, como una Jewel, entre lo magnífico y lo corriente: “Fallos –sí; virtudes –muchas. 'The Acquittal' no es de la clase de 'A Woman of Paris' de Charlie Chaplin; ni es de ningún modo comparable a 'Souls For Sale'. En resumen, 'The Acquittal' se merece estar en el nicho donde el Sr. Laemmle la ha colocado, entre lo mediocre y la obra maestra”.⁴⁶

Pero los enaltecimientos que contenía el texto en general eran de tal envergadura, que suponemos fueron precisamente éstos los que hicieron cambiar de

⁴⁴ “Every wallop in it –and the final one is tremendous– has been faithfully transferred to the screen by Mr. Brown, who stuck as closely to the original script as Universal and the censors would allow him.” (*ibid.*).

⁴⁵ “... I defy anyone, not familiar with the plot, to guess, even when six of the seven reels have been run, who did kill Andrew Prentice. (...) I got an awful shock, and not until after the final fade-out did I realize that a logical and sufficient foundation, cleverly concealed, had been lain throughout the entire piece. This savors of artistry from somewhere behind the megaphone.” (*ibid.*).

⁴⁶ “Faults –yes; virtues –many. 'The Acquittal' isn't of a breed with Charlie Chaplin's 'A Woman of Paris'; neither is it in any way comparable with 'Souls For Sale.' In brief, 'The Acquittal' is entitled to that niche wherein Mr. Laemmle has placed it, between the mediocre and the masterpiece.” (*ibid.*).

opinión al presidente de Universal, puesto que después de esta proyección para la prensa rápidamente cambió la categoría de *The Acquittal* y la lanzó como una Super-Jewel Production.

Antes de su estreno, la publicidad de Universal hacía especial hincapié en las grandes dosis de misterio que presentaba y recurría al truco publicitario de que los espectadores no revelasen el final. “Watch This Column – Drama and Mystery in 'The Acquittal'”, una columna promocional firmada por Carl Laemmle que aparecía habitualmente en *The Saturday Evening Post*, con fecha de 10 de noviembre decía así:

“A todo el mundo le encanta el misterio. 'The Acquittal' está lleno de él. A todo el mundo le encantan los episodios dramáticos en la sala del tribunal. Y hay muchos de tales episodios en la producción de Universal del gran éxito teatral de Rita Weiman. La escena de la sala del tribunal ha sido descrita por los críticos como una de las más excitantes que jamás han visto.

Cuando vean esta excelente película, como sin duda harán, por favor no desvelen la solución del misterio. No se lo estropeen a sus amistades contándoles cómo se resuelve”.⁴⁷

The Acquittal tuvo su *world premiere* el 12 de noviembre de 1923 en el Mission Theater de Los Ángeles.

Al día siguiente era reseñada por Edwin Schallert desde *Los Angeles Times* con un título que sugería ya la habilidad del film para confundir a propósito de la identidad del verdadero criminal: “Playdom – Courtroom Busy – 'Acquittal' May Fool If You Don't Watch Out”. El comentarista juzgaba que el argumento realmente estaba muy bien tramado para provocar el engaño, y al respecto de su condición de película de misterio, sentenciaba: “The Acquittal' es absolutamente tan buena como la media, y quizás justo un poco mejor que el promedio de la pantalla”.⁴⁸ A su modo de ver, uno de sus mayores logros residía en la fluidez narrativa, que no se detenía ni aun durante las secuencias del juicio: “El montaje de la película ha sido tratado con cuidado, y el hecho de que la producción mantenga un buen ritmo, a pesar de muchas escenas en la sala del tribunal que la retrasan, es un crédito, pienso,

⁴⁷ “Everybody loves mystery. 'The Acquittal' is full of it. Everybody loves dramatic episodes in the courtroom. And there are many such episodes in Universal's production of Rita Weiman's great stage-success. The court-room scene is described by reviewers as one of the best they have ever seen. When you see this fine picture, as you doubtless will, please keep the solution of the mystery to yourselves. Don't spoil it for your friends by telling them how it comes out.” (Carl Laemmle, 1923, 70).

⁴⁸ “The Acquittal' is fully as good as the average, and perhaps just a trifle better than the screen average.” (Edwin Schallert, 1923, III1).

debido al Sr. Brown”.⁴⁹ Para Schallert todos los actores representaban bien sus papeles, aunque Richard Travers, Barbara Bedford y Harry Mestayer ofrecían probablemente las mejores interpretaciones.

A las alabanzas de la crítica se sumó el respaldo masivo del público y una semana más tarde la misma publicación se hacia eco del tremendo éxito de taquilla que estaba conociendo el largometraje durante su primera semana en el Mission Theater. “‘Acquittal’ Meeting With Popular Favor”, con fecha de 19 de noviembre, expresaba: “Demostrando que el gusto del público se inclina hacia lo melodramático, ‘The Acquittal’... continúa haciendo un negocio inusual de acuerdo con los informes de *box-office*. Esta producción ostenta una historia de misterio que no disminuye hasta las escenas finales, basándose su historia en la pregunta, ‘¿Quién mató a Andrew Prentice?’ Se dice que desde el principio del misterio hasta su fin, suspense, romance y humor sutil corren desenfrenados”.⁵⁰

Para Clarence Brown ésta era la primera vez que una película firmada en solitario por él conseguía un sonado triunfo entre los espectadores.

The Acquittal llegó a Nueva York la semana del 9 de diciembre, proyectándose en el Cameo Theatre, con gran éxito comercial y críticas, aunque positivas, bastante más contenidas.

El *New York Times* en “The Screen: A Murder Mystery”, de 12 de diciembre, afirmaba que era un film bien producido y completamente satisfactorio en su resolución, “... una historia calculada para mantener a los espectadores haciendo suposiciones durante la mayor parte del metraje”.⁵¹ Y a fin de no desvelar el misterio, según las indicaciones expresas de Laemmle, presentaba un tono general bastante enigmático que llamaba la atención sobre interesantes objetos de *atrezzo* que eran reiteradamente enfocados, y al respecto de los cuales, insinuaba, podían encontrarse las pistas del crimen: una ventana situada en lo alto, a más de 7 m. y medio de altura, demasiado remota para poder abrirse; y un par de balanzas modernas que escondían la visión de un reloj, dando la impresión de que era

⁴⁹ “The cutting of the picture has been already managed, and the fact that the production keeps a good speed, in spite of the many natural courtroom delays, is a credit, I feel, to Mr. Brown.” (*ibid.*).

⁵⁰ “Proving that the public’s love runs toward the melodramatic, ‘The Acquittal,’... continues to do an unusual business, according to box office reports. This production boasts a story of mystery that is not lessened until the final scenes, the tale being based on the query, ‘Who killed Andrew Prentice?’ From the start of the mystery until its close, suspense, romance and subtle humor run rampant, it is said.” (“‘Acquittal’ Meeting With Popular Favor”, *Los Angeles Times*, 19 de noviembre de 1923, p. 17).

⁵¹ “... a story calculated to keep the spectators guessing for most of the footage.” (“The Screen: A Murder Mystery”, *New York Times*, 12 de diciembre de 1923, p. 24).

medianoche cuando tan solo eran las 11:30. Concluía su reseña afirmando: “Ésta es una película que es interesante desde su título hasta el afectuoso beso del final, y dado que los productores han sido exactamente tan cuidadosos como nosotros, el asesino no se nombra hasta la última bobina”.⁵² Otros elementos como la fotografía y determinados efectos logrados por la iluminación eran también muy elogiados.

Harriete Underhill, escribiendo para el *New York Herald Tribune*, el mismo 12 de diciembre, titulaba su crónica “On the Screen: 'The Acquittal' Exciting”, donde aseguraba que “... nadie puede decir que Clarence Brown, el director, no haya hecho todo lo que estaba en su poder para mantener el suspense en esta obra de misterio”.⁵³

No opinaba lo mismo “*Skig*”, desde *Variety*, una de las publicaciones más exigentes del ramo, cuando, con fecha de 20 de diciembre, decía: “El auténtico culpable está bien oculto hasta casi el final, aunque un poco antes el interés ha dado muestras de quedarse atrás”.⁵⁴ La revista indicó y censuró el abuso de secuencias con *flashbacks*, si bien lo hizo refiriéndose a ellos empleando el término *cutback*.⁵⁵ Y exponía: “Aunque no haga otra cosa, esta película se anotará un récord de escenas con *cut-backs*. Prácticamente no consta de otra cosa en sus primeros 45 minutos, únicamente dedicados a esta forma de construcción de guión”.⁵⁶ Para “*Skig*”, éstos eran en buena medida los causantes de cierta confusión. Después volvía a insistir: “Antes de que se alcance el clímax gran parte del interés se sacrifica, debido a esta razón”.⁵⁷ Reprobaba también la presencia de rótulos excesivamente enfatizados y las interpretaciones mediocres y nada contenidas de los actores, de lo cual culpaba al realizador: “Lo que puede haberse debido a Clarence Brown, el director, al haber sido aparentemente indulgente con los actores, que, a veces, son propensos a exagerar la acción hasta el punto del

⁵² “This is a picture that is interesting from the main title to the affectionate kiss, as the producers have been just as careful as we have that the murderer is not named until the last reel.” (*ibid.*).

⁵³ “... no one can say that Clarence Brown, the director, has not done everything in his power to keep up the suspense in this mystery play.” (Harriete Underhill, 1923, 14. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁵⁴ “The actual culprit is favorably concealed until near the conclusion, although it’s some time before that when interest gives indications of lagging.” (“*Skig*”, 1923).

⁵⁵ Kristin Thompson en *The Classical Hollywood Cinema* señala que el término *cutback* se utilizaba en la época para designar el montaje paralelo (alternado) (David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 234).

⁵⁶ “If nothing else, this picture will about hang up a record for cut-backs. It’s practically comprised of nothing else with the initial 45 minutes solely devoted to this form of script construction.” (“*Skig*”, 1923).

⁵⁷ “Before the climax is reached much of the interest is sacrificed, due to this reason” (*ibid.*).

melodrama”.⁵⁸ En su opinión, cualquiera de los protagonistas había demostrado muchas veces actuaciones más logradas que en *The Acquittal. Variety*, especialmente conocida por la importancia que concedía a los *production values* y al potencial de *box-office*, elogiaba en cambio “... la espléndida producción que U [Universal] ha respaldado”⁵⁹ y aspectos como los magníficos decorados, el impecable vestuario y la fotografía de calidad. En cualquier caso, finalizaba su escrito, si bien reprobando nuevamente la profusión de *flashbacks*, indicando que debido a su elegante apariencia y puesta en escena podía cumplir perfectamente su cometido en las casas de exhibición sobre programas de nivel medio.

Aunque *The Acquittal* fue un increíble éxito crítico y comercial, y casi con total seguridad inesperado en tales dimensiones, no fue éste el título que situó a Brown como uno de los mejores y más reputados directores de Universal, así como tampoco lo fueron de forma individual ninguno de los dos siguientes, *The Signal Tower* y *Butterfly*, sino que fue su acumulación de triunfos en estas producciones lo que contribuyó a forjar su prestigio dentro de la firma de Laemmle. Sus dos últimas para la casa, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*, incrementaron más todavía esta situación, sobre todo la segunda, traspasando por completo las fronteras del estudio y de Hollywood.

Tras la realización de *The Acquittal*, el director se embarcó inmediatamente en la preproducción de su siguiente Super-Jewel para el estudio: *The Signal Tower* (1924). Universal adquirió los derechos del relato breve homónimo de Wadsworth Camp en el mes de julio y la producción se inició en octubre de 1923. Pese a algunos inconvenientes iniciales, Brown cumplió a la perfección el plan de rodaje y la película estuvo finalizada a mediados de diciembre de 1923.

The Signal Tower fue una película catalogada como perdida durante décadas –hasta 1987. En ese año David W. Packard, presidente de Stanford Theatre Foundation, Palo Alto, California, institución dedicada a la proyección y preservación cinematográfica en el teatro del mismo nombre, adquirió la mayor parte de la John Hampton Collection, una enorme colección de películas “silentes” en 16 mm. (muchas

⁵⁸ “That may have been gained through Clarence Brown, the director, seemingly having been lenient with the players, who, at times, are prone to exaggerate the action to the point of heroics.” (*ibid.*).

⁵⁹ “... the splendid production U has backed the effort with.” (*ibid.*).

de ellas realizadas por la Kodascope Library) compilada por John Hampton, el fundador del Silent Movie Theatre de Hollywood. Unos 2.000 títulos entre los que aparecieron dos copias en 16 mm. de *The Signal Tower* y respectivas copias en 16 mm. de *Butterfly* –hasta entonces también considerada perdida–, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*.⁶⁰ Materiales que Packard donó a la UCLA, Film and Television Archive, Motion Picture Collection, Los Ángeles, California, donde en la actualidad se conservan bajo la denominación genérica de Stanford Theatre Collection (STC).⁶¹

Propiedad de Universal Studios, Inc., las dos copias de *The Signal Tower* depositadas en la UCLA consisten en los siguientes materiales.

De un lado, 2 rollos tintados en 16 mm. sobre soporte de acetato que poseen una longitud aproximada de 2.400 pies y aparecen descritos en la base de datos de la UCLA con una duración de 78' a 24 fps.

De otro, 2 bobinas en blanco y negro, sin tintes de color, en 16 mm., sobre soporte de acetato y con un metraje aproximado de 2.050 pies. En la descripción física de este material se indica un importante deterioro, ya que la fuente original está encogida y la imagen se balancea.

Paralelamente, hemos de decir que desde 1959 Kevin Brownlow sabía de la conservación de una copia original de *The Signal Tower* a manos de un coleccionista privado de Worthing, en el condado de West Sussex, Inglaterra, aunque no tuvo oportunidad de verificar su existencia efectiva ni de visionarla hasta 1984. Este coleccionista, llamado Eric Sparks, amante de los ferrocarriles y de las películas “silentes”, consideraba, por ello, a *The Signal Tower* su película favorita de entre todas las que tenía y se negó rotundamente durante décadas a venderla, intercambiarla, prestarla o siquiera proyectarla. Pese a sus reiteradas negativas, cuando en 1967

⁶⁰ Kevin Brownlow nos contó que él intentó convencer a la viuda de Clarence Brown, Marian S. Brown, de que comprase la John Hampton Collection y la depositara en la UCLA, sobre la base de las películas de Brown y Tourneur que contenía. “Ella casi accedió”, nos dijo el historiador, “pero después decidió no hacerlo. Afortunadamente, David Packard lo hizo” (“She almost agreed but then decided against. Luckily, David Packard did so”: Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 30/01/2009).

⁶¹ Doce años después, el 23 de mayo de 1999, David W. Packard adquirió otros 500 títulos de la antigua John Hampton Collection que también donó a la UCLA. Con esta última donación la UCLA posee en la actualidad 2.500 títulos –alrededor del 80%– de la enorme colección de films “silentes” atesorada por el fundador del Silent Movie Theatre de Hollywood.

Clarence Brown visitó Londres, Brownlow solicitó a Sparks una proyección privada de *The Signal Tower* para el director, algo a lo que el coleccionista también se negó. Desde 1976 a 1980, periodo que abarcó la elaboración del documental de 13 series *Hollywood: A Celebration of the American Silent Film* (1980), para el que Kevin Brownlow fue contratado junto con David Gill por la Thames Televisión, a petición del historiador los investigadores cinematográficos de la mencionada cadena de televisión británica se pusieron en contacto en repetidas ocasiones con Sparks sin obtener respuesta alguna por su parte y *The Signal Tower* no pudo ser incluida en el documental.

La larguísima historia de cómo consiguió Kevin Brownlow que Eric Sparks le proyectase finalmente *The Signal Tower*, en 1984, y de cómo acabó consiguiendo el film en 1992 (a la muerte de Sparks éste se lo dejó en herencia, al igual que el resto de su colección) fue relatada por el historiador en un manuscrito autobiográfico inédito significativamente titulado “‘The Signal Tower’ Assembly – How I Discovered it” (2009), el cual tuvo la gentileza de remitirnos para esta investigación.⁶² Una larga búsqueda que abarcó desde 1959 a 1992, nada menos que treinta y tres años de insistentes peticiones.

Aunque durante décadas Brownlow creyó que la copia de *The Signal Tower* propiedad del coleccionista Eric Sparks estaba en 35 mm., lo cierto es que se trataba de un duplicado exacto en 16 mm., generado directamente desde el negativo original norteamericano de 35 mm. por la Show-at-Home Movie Library, Inc., de Universal.⁶³ Completamente tintado, el film estaba provisto de una rica paleta cromática que incluía ámbar, azul y rosa.

A finales de 2005 solicitamos a la UCLA sendas copias de *The Signal Tower* y *Butterfly*, que nos fueron proporcionadas en respectivas cintas de VHS por cortesía de Universal Studios, Inc., razón por la que estamos en deuda con ambos organismos. Prestadas con fines estrictamente de investigación, transcurrido el plazo de un año las devolvimos a la UCLA. No estaba permitido realizar copias sobre las mismas.

⁶² Kevin Brownlow, “‘The Signal Tower’ Assembly – How I Discovered it”, 13 de febrero de 2009, 5 pp., en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido.

⁶³ Kevin Brownlow, “Omaggio a Clarence Brown” / “Homage to Clarence Brown”, *Bologna–Il Cinema Ritrovato*, nº 32, 2003, pp. 96-97; Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 27/02/2009; 16/02/2010.

La copia en formato VHS de *The Signal Tower* que nos facilitó la UCLA se corresponde con la primera versión de la John Hampton Collection descrita anteriormente –2 bobinas sobre soporte de acetato, en 16 mm., con una longitud de 2.400 pies (aprox.), en blanco y negro y con tintes de color–, algo de lo que estamos seguros porque posee una duración exacta de 78' (a 24 fps.), tal y como se indica en la base de datos, y también porque la segunda versión del film que se halla depositada en la UCLA es sólo en blanco y negro, sin tinciones.

Esta versión no conserva los títulos de crédito (desconocemos si la otra copia de 16 mm. de la UCLA, procedente de la John Hampton Collection, los posee), figura en blanco y negro, los tintes se reducen al color azul para las escenas de noche y, en conjunto, posee una calidad bastante precaria. Más tarde, además, descubrimos que carecía de un número considerable de planos, tanto intertítulos como planos de imagen.

En 2008 de forma absolutamente fortuita adquirimos en la *web* una copia de *The Signal Tower* transferida por un particular a formato DVD.

Poseía unos títulos de crédito abreviados, compuestos únicamente por dos planos y con el distintivo gráfico de la Show-at-Home Movie Library, Inc. (*ver il. n. 6 y n. 7 en p. sig.*)–, una paleta cromática mucho más amplia –ámbar, azul y rosa–, numerosos planos que no figuraban en la versión suministrada por la UCLA (algunos de ellos enormemente significativos, característicos del director y/o que encierran importantes metáforas visuales) y una duración de 80'. Cuando se la describimos a Kevin Brownlow se mostró enormemente intrigado acerca del origen de la copia, por lo que se la remitimos para que procediera a su inspección. La sorpresa del historiador fue descomunal cuando descubrió que se trataba de una réplica exacta de su copia positiva de 16 mm. procedente del coleccionista Eric Sparks, que tantos años le había llevado conseguir.⁶⁴

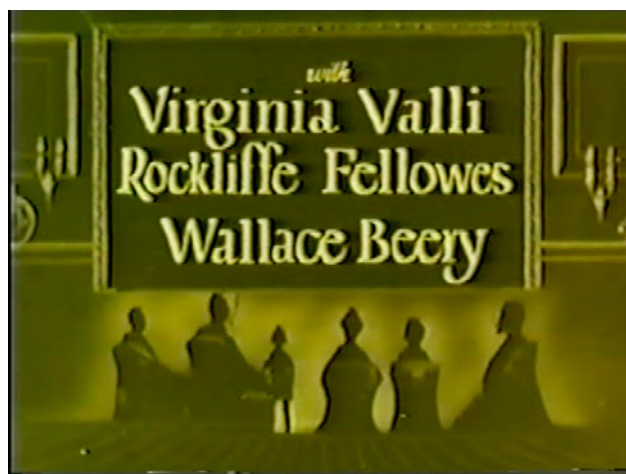
Dado que esta versión de *The Signal Tower* posee una calidad notablemente superior a la de la UCLA, conserva las tinciones originales de color del negativo original de 35 mm. (así era como la Show-at-Home Movie Library, Inc., lanzaba sus copias de alquiler; éstas eran reproducciones exactas) y presumiblemente está completa, es la que hemos utilizado en esta investigación, incluyendo por supuesto las imágenes que anexamos del film.

⁶⁴ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 06/12/2008.

No obstante, a pesar de las divergencias en los tintes de color y de que el material de la UCLA acusa la pérdida de abundantes planos, hemos de hacer constar que las dos versiones proceden del mismo negativo original estadounidense, puesto que las tomas y las actuaciones son las mismas y las deficiencias y saltos en los fotogramas son iguales.⁶⁵



6. *The Signal Tower*. Plano 1 créditos (Brown, 1924).



7. *The Signal Tower*. Plano 2 créditos (Brown, 1924).

The Signal Tower es la historia de un guardavía, su mujer y su hijo en una aislada región montañosa de ferrocarril de California y narra los problemas a los que deben enfrentarse cuando se introduce en el núcleo familiar un extraño al que alquilan una de las habitaciones de su casa.

La película contó con Virginia Valli como principal atractivo del reparto dando vida a Sally Taylor, la mujer del guardavía. Actriz y bailarina de raigambre teatral que llevaba en el negocio del cine desde 1917, su exitosa intervención en la película de Universal *The Storm* (*La tormenta*, 1922), de Reginald Barker, le aseguró un contrato en exclusiva para las Jewels Productions del estudio y desde entonces estaba siendo impulsada por Carl Laemmle como una de sus primeras figuras. En el segundo de sus autobiográficos para *Picturegoer*, Brown se pronunció al respecto del *star system* y realizadores destacados de Universal en 1924, mencionando la reciente consagración de Valli:

⁶⁵ El intertítulo de clausura del film, sin embargo, es distinto en ambas versiones. Y así, mientras que en la de Kevin Brownlow consta un simple “The End”, en la de la UCLA figura un rótulo donde se lee: “The END / I.C.S. SERVING A NATION”.

“Virginia Valli, Reginald Denny, House Peters, Herbert Rawlinson, y Norman Kerry estaban entre las estrellas de Universal en ese momento. Hoot Gibson y Jack Hoxie estaban haciendo Westerns, y William Desmond y Eileen Sedgwick, seriales. King Baggot era uno de los principales directores. Clara Bow hizo una de sus primeras películas, *Wine*, dirigida por Louis Gasnier. Virginia Valli había hecho *A Lady of Quality*, con el difunto Milton Sills”.⁶⁶

Efectivamente, *A Lady of Quality*, filmada en 1923, pero estrenada a comienzos de 1924, dirigida por Hobart Henley y la primera de Valli según su nuevo contrato de Jewels, fue el título que la posicionó definitivamente dentro del elenco de estrellas de Universal. En 1925 Virginia Valli viajó a Inglaterra para filmar con Alfred Hitchcock *The Pleasure Garden (El jardín de la alegría)*, que era la primera película en solitario del director. Otras de sus actuaciones destacadas de la era “silente” fueron *Paid to Love* (1927), de Howard Hawks, y *Evening Clothes (El vestido de etiqueta, 1927)*, dirigida por Luther Reed. Filmó su última película en 1931, *Night Life in Reno*, realizada por Raymond Cannon.

El resto del reparto estuvo integrado por Rockliffe Fellowes como el guardavía David (Dave) Taylor, también proveniente del teatro y quien había debutado en el cine con *Regeneration* (1915), de Raoul Walsh, y Frankie Darro como Sonny, el hijo pequeño del matrimonio, en la que era sólo su segunda película.⁶⁷ Para el papel de Joe Standish, el desagradable inquilino que se introduce en la vivienda e intenta forzar a Sally, se pidió en préstamo a Wallace Beery desde las filas de Metro Pictures Co., donde estaba cobrando el altísimo salario de 3.000\$ semanales.⁶⁸

The Signal Tower es una película de muy pocos personajes que se desarrolla en tres únicos escenarios: la casa donde vive la familia Taylor, los exteriores y vías férreas

⁶⁶ “Virginia Valli, Reginald Denny, House Peters, Herbert Rawlinson, and Norman Kerry were among the stars at Universal at the time. Hoot Gibson and Jack Hoxie were doing Westerns, and William Desmond and Eileen Sedgwick, serials. King Baggot was one of the principal directors. Clara Bow made one of her earliest pictures, *Wine*, directed by Louis Gasnier. Virginia Valli had made *A Lady of Quality*, with the late Milton Sills.” (Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10).

⁶⁷ Generalmente suele citarse a Jackie “Butch” Jenkins como el primero de los descubrimientos infantiles de Brown, pero lo cierto es que éste bien podría ser Frankie Darro, quien tan solo había realizado una película antes de ser incluido por el director en *The Signal Tower*. El cineasta volvería a utilizarlo en *Kiki* (1926) y *Flesh and the Devil* (1926), aunque puede que se sea más recordado por su papel en *The Public Enemy (El enemigo público, 1931)*, de William A. Wellman, donde interpretó a Matt Doyle de niño.

⁶⁸ Winfrid Kay Thackrey, 2001, 36.

del bosque y la torre de señales de Noyo donde trabaja David. De hecho, tan solo hay tres personajes más de cierta relevancia: Tío Bill (James O. Barrows), Gertie (Dot Farley) y Pete (J. Farrell MacDonald). Además, a excepción de este último, el maquinista del Limited Express, que asoma durante toda la película aunque sólo de manera puntual, los otros dos desaparecen muy pronto del discurso.

Tío Bill es el anciano compañero de relevo de David, llamado así cariñosamente por los Taylor y también para remarcar después la aparición del invasor en la figura de Standish. Nada más comenzar el film, éste se jubila y deja vacante la habitación que a la postre ocupará Joe Standish, apodado el *sheik* del ferrocarril. Y luego está Gertie, la prima de Sally, en principio de visita sólo por unos días y quien se encapricha del *sheik* nada más conocerlo. Sally se preocupa por su prima, puesto que sabe que Standish no está interesado, y en verdad Gertie está comprometida con un muchacho del pueblo. De modo que Sally obliga a su prima a que abandone la casa, con lo que se queda sola a merced de Standish. El clímax acontece cuando este último, borracho, se abalanza sobre la casa para forzar a Sally, mientras David, aunque tiene conocimiento de lo que sucede a través de su hijo, está inmovilizado en la torre de señales a causa de unos vagones de mercancías que circulan salvajes por las vías y van a impactar contra un tren de pasajeros, el Limited Express. El final se resuelve satisfactoriamente cuando David consigue descarrilar los vagones y salvar al Limited, y después, en un inusual anticlímax, por su negación del mismo a través de un *flashback*, retrospectivamente se nos informa de que Sally consiguió deshacerse de Standish al dispararle con una pistola que ella suponía descargada, si bien no le mata y sólo le hiere.



8. *The Signal Tower*. Plano 30 (Brown, 1924).

Antes de continuar creemos oportuno hacer constar un error relacionado con el apellido de los personajes principales, sin duda alguna motivado por la desaparición de la película durante tanto tiempo. Y es que el guardavía, su mujer y su hijo –David, Sally y Sonny, respectivamente– asoman invariablemente referidos en las

fuentes bibliográficas –incluyendo *The American Film Institute Catalog Database*

1893-1970 (AFI)– bajo el erróneo apellido de Tolliver, cuando en realidad ostentan el de Taylor (*ver il. n. 8 en p. ant.*). La equivocación es tan generalizada que apareció incluso en el programa del “Omaggio a Clarence Brown / Homage to Clarence Brown” (2003), XVII edición de “Il Cinema Ritrovato”, en la Cineteca di Bologna, donde se proyectó la película y se pudo constatar que se trataba de una errata. En las notas del AFI, sin embargo, consta la siguiente indicación: “Algunas fuentes dan el apellido Taylor a los personajes de Sally y Dave Tolliver”.⁶⁹ Lo cierto es que todas las publicaciones y críticas coetáneas al film los citan correctamente como Taylor. Se trata, pues, con toda probabilidad, de un fallo en el registro de copyright del film (con fecha de 29 de abril de 1924), recogido en la ficha técnica del AFI, donde se inscribieron como Tolliver, nombre que presumiblemente debieron ostentar en el libreto de James O. Spearing y, seguramente, en el relato breve homónimo de Wadsworth Camp en que se basaba la película. No obstante, la ausencia del guión de *The Signal Tower*, que no ha sobrevivido ni en The Clarence Brown Collection ni en ningún otro archivo, hace que no lo podamos asegurar.

Conforme a su argumento emplazado en un área montañosa de ferrocarril aislada de la civilización, uno de los aspectos más destacables de *The Signal Tower* fue su rodaje llevado a cabo casi completamente en exteriores y en el mismo lugar donde se desarrollaba la historia: a lo largo de la línea de ferrocarril occidental de California, California Western Railroad, más conocida como “Skunk Train”, concretamente en el área de Fort Bragg, en el condado de Mendocino.

Así pues, con su segunda película para Universal el director volvió a poner en práctica su destreza para rodar en localizaciones naturales ejercitada durante sus años como ayudante y director de segunda unidad de Maurice Tourneur. Pero al trasladarse al lugar exacto donde se ubicaba el relato, *The Signal Tower* anticipa ya sus posteriores obras cinematográficas en Metro-Goldwyn-Mayer –*Ah, Wilderness!* (1935), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949), todas ellas realizadas, por decisión de Brown, en las mismas circunstancias.

⁶⁹ “Some sources give the surname Taylor to the characters of Sally and Dave Tolliver.” (*The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*, véase en AFI *The Signal Tower* [1924]).



9. *The Signal Tower* (1924). Clarence Brown (sentado sobre el escritorio), Ben Reynolds (detrás, apoyado sobre la cámara) y el equipo técnico en la filmación de una escena de la última secuencia, la 9.

Como veremos más hacia delante, Brown insistió en que el rodaje se había llevado a cabo íntegramente en exteriores,⁷⁰ sin embargo en su entrevista inédita filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en 1969 mencionó la excepción de un único plató erigido en Universal City.⁷¹ Efectivamente, se trataba de la casa del matrimonio Taylor. El espléndido testimonio de Winfrid Kay Thackrey en su libro de memorias *Member of the Crew* (2001) corrobora esta versión y proporciona abundantes detalles sobre los métodos de trabajo del (inexistente) departamento artístico de Universal en esos momentos –finales de 1923–, al tiempo que pone de relieve la intervención minuciosa de Clarence Brown en aspectos tales de sus películas como los decorados y evidencia su notable autoridad al frente de sus producciones en Universal.

⁷⁰ Kevin Brownlow, 1968, 145; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en p. 536.

⁷¹ Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en *The Kevin Brownlow Collection*, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 38.

De acuerdo con Winfrid Kay Thackrey, estenógrafa y *script girl* y quien en esos años intentaba abrirse camino como decoradora en Universal, el estudio aunque tenía un director artístico en la figura de E. E. Sheeley carecía de un departamento artístico como tal y eran los muchachos forzudos del departamento de *atrezzo* quienes simplemente apilaban los muebles y demás bártulos en los *sets*. En su descriptivo e irónico testimonio Thackrey cita a E. E. Sheeley vanagloriándose de estos hombres caracterizados por su fuerza física y no precisamente por su gusto o delicadeza: “Mis muchachos son hombres bien musculados –tienen cuerpos como Mr. Atlas. Un hombre puede llevar un sofá escaleras arriba o abajo, y él mismo puede ahorrarse un viaje manteniendo en el aire una alfombra enrollada sobre su cabeza, o una silla atiborrada en sus brazos, y todo a la máxima velocidad”.⁷²

Estos hombres fueron los que decoraron la casa del matrimonio Taylor en *The Signal Tower* y Clarence Brown quedó horrorizado con los resultados. Transcurrida una semana desde el inicio del rodaje Brown paralizó la producción y se negó a continuar hasta que alguien hiciese algo con la sala de estar, que ya había sido decorada en dos ocasiones anteriores. El cineasta, empero, continuaba enormemente descontento. Thackrey había trabajado con anterioridad en Warner Bros. en los *sets* de *Lucretia Lombard* (1923), dirigida por Jack Conway, y *The Marriage Circle (Los peligros del flirt, 1924)*, de Ernst Lubitsch, y al tercer día de retraso alguien mencionó a Brown su nombre. El director accedió a entrevistarse con ella y la llevó a ver el decorado. Según Thackrey la sala de estar del matrimonio era verdaderamente deprimente, triste y oscura. Estaba compuesta por muebles negros sobre los que apoyaban telas de crin y se hallaba atestada de cabezas de ciervo con ojos amenazadores colgando de las paredes.

El cineasta le explicó a Thackrey con todo detalle cómo eran los personajes de *The Signal Tower*, para que conforme a su personalidad y estratificación social elaborase unos decorados adecuados. Insistió en que la sala de estar no tenía que ser suntuosa, sino modesta, pero a la vez decorada con gusto. Y ante todo debía notarse que era un *hogar*, un lugar *donde se vivía*. Thackrey incluye en su libro la meticulosa explicación del cineasta acerca de la ajustada situación económica del matrimonio Taylor en la película: “Ellos tienen muy poco dinero en este momento de modo que no pueden gastar mucho en mobiliario, ni deberían –no iría con los personajes. Pero al mirar a Virginia puedes decir que al menos ha tenido una educación de instituto, ella es inteligente, y tendrá ideas sobre su casa.

⁷² “My boys are well-muscled men –they’ve got bodies like Mr. Atlas. One man’ll carry a couch up or down stairs, and he may save himself a trip by balancing a roll of carpet on his head, or an overstuffed chair in his arms, and all at top speed.” (Winfrid Kay Thackrey, *op. cit.*, 39).

Probablemente tiene *The Ladies Home Journal*, incluso *House and Garden*. Si no puede comprar cosas, puede coser, es más puede *hacer cosas*".⁷³

Ella consultó a Brown si le parecía lógico que los Taylor tuviesen algunas antigüedades de herencia familiar y regalos de boda en su sala de estar y al director le encantó la idea. La contrató de inmediato. Sin embargo, no se mostró generoso con el tiempo y cuando Thackrey le preguntó cuando debía estar listo el decorado, Brown le respondió: "Consigue hacerlo lo más rápido que puedas. Este retraso está costando miles de dólares al día a la compañía, y yo estoy ganándome la reputación de 'temperamental'".⁷⁴ No cabe duda que a Brown le aterraba que le catalogasen en esa categoría, al estilo de von Stroheim o de su propio mentor Maurice Tourneur, quienes, entre otras razones, pero indiscutiblemente por ésa también, fueron drásticamente apartados del *studio system* hollywoodiense.

Toda la conversación estaba siendo atentamente observada por varios de los muchachos del departamento de *atrezzo* que habían decorado y redecorado inicialmente el *set*, quienes permanecían inmóviles, escuchando de brazos cruzados. Delante de estos hombres, Brown miró con desdén la sala de estar, atestada de cabezas de ciervo, y le preguntó a Thackrey de forma retórica: "¿No quieres conservar ninguno de estos trastos chirriantes, verdad?".⁷⁵ Consciente de que los hombres la observaban y para no enemistarse con ellos, ella sugirió que un viejo arcón con tapa corrediza que había allí bien podría haber sido una pieza de familia, de los abuelos de David Taylor, o quizá pudo haberlo usado él mismo cuando estuvo en el colegio. Brown se mostró de acuerdo y tras esto mandó a los muchachos desmontar por completo el decorado.

Los resultados obtenidos por Thackrey fueron excelentes y entusiasmaron al director, quien habló del *set* por todo el estudio e incluso visitó al director artístico E. E. Sheeley para elogiar personalmente el trabajo realizado por la incipiente decoradora. Ella colocó en la cocina cortinas blancas de cotonía con vuelo y en la sala de estar una máquina de coser, un gran costurero, un comfortable sofá cubierto de cretona, una mesa

⁷³ "They have very little money at this point so they can't spend much on furnishings, nor should they –it would be out of characters. But you can tell by looking at Virginia that she's at least had a high school education, she's intelligent, and she will have ideas about her home. She probably takes *The Ladies Home Journal*, even *House and Garden*. If she can't buy things, she can sew, she can still *make* things." (*ibid.*, 40).

⁷⁴ "Get it done as fast as you can. This delay is costing the company thousands of dollars a day, and getting me a reputation as 'temperamental.'" (*ibid.*).

⁷⁵ "You don't want to keep any of this creaky junk, do you?" (*ibid.*).

Duncan Phyfe pequeña y sillas con respaldo de lira a juego, una lámpara Tiffany, etc. Objetos a los que Brown sacó partido en multitud de escenas de la película. En el segmento 1, por ejemplo, las cortinas de la cocina ondean al viento y aparecen debidamente encuadradas delimitando los extremos de la pantalla en el diálogo plano/contraplano que sostienen David y Sally.⁷⁶ Y en la secuencia 3 Sally aparece cosiendo en la máquina mientras habla con David de la desconfianza que le produce Joe Standish. Thackrey colocó también por toda la casa reproducciones de obras de pintores famosos –Leonardo da Vinci, Rosa Bonheur, Edwin Henry Landseer, etc.–, que se aprecian con absoluta claridad a lo largo de la película.

Tras la filmación de las escenas que se desarrollaban dentro de la casa, en noviembre la compañía al completo marchó a localizaciones de exteriores del área montañosa del condado de Mendocino, donde permanecieron durante seis semanas. En su entrevista con Kevin Brownlow en París en septiembre de 1965, Brown rememoró algunos detalles sobre el rodaje en Fort Bragg:

“Para *The Signal Tower*, tomamos un ferrocarril en el norte de California y trabajamos entre los grandes árboles durante seis semanas. Ben Reynolds era mi cámara. Solíamos levantarnos a las cinco de la mañana y filmábamos la locomotora subiendo la pendiente, con el sol saliendo y el humo mezclándose con los árboles... era simplemente bello”.⁷⁷

Olvidando las escenas filmadas en Universal City, en esta misma entrevista Brown manifestó: “Lo hicimos todo en exteriores, incluso los interiores de la torre de las señales, que yo había construido en un cambio de rail. Cuando empezaba a haber mucha luz fuera colocábamos cristal ámbar en las ventanas para equilibrar la exposición”.⁷⁸

Efectivamente, los interiores de la torre de señales (“Signal Tower”) de Noyo, que daba título a la producción y donde se desarrollaban muchas de las escenas, fueron rodados en exteriores, pero una nota de prensa publicada por *Los Angeles Times* en las

⁷⁶ Ver estas cortinas en p. 542, ilustraciones n. 14 y n. 15.

⁷⁷ “For *The Signal Tower*, we took over a railroad in northern California and worked among the big trees for six weeks. Ben Reynolds was my cameraman. We used to get up at five a.m. and shoot the locomotive climbing the gradient, with the sun coming up and the steam mingling with the trees... it was just beautiful.” (Kevin Brownlow, 1968, 145).

⁷⁸ “We made everything on location, even the interiors of the signal tower, which I had built at a switch track. When it got too bright outside we fitted amber glass in the windows to balance the exposure.” (*ibid.*).

mismas fechas en que la compañía se encontraba en Mendocino, el 18 de noviembre de 1923, informaba de que no se había utilizado una torre de señales auténtica de las muchas que habían en Fort Bragg, debido que éstas eran demasiado pequeñas e imposibilitaban el movimiento de la cámara y la colocación de los restantes dispositivos de la maquinaria de rodaje. Una réplica exacta de una de estas torres había sido edificada por secciones en Universal City y trasladada después al “Skunk Train”, donde sus paredes móviles se habían ido montando a conveniencia durante el rodaje.⁷⁹

En su primer autobiográfico publicado en 1939 por *Picturegoer*, Brown se refirió al duro rodaje en ese entorno frío y montañoso de Fort Bragg:

“Mi primera y única película con la Srta. Valli fue *The Signal Tower*, una historia de ferrocarril que nos proporcionó abundantes aventuras. Subimos a Mendocino County en noviembre, cuando hacía mucho frío, para usar un pequeño y viejo ferrocarril. La gente del ferrocarril tenía mucha fe en nosotros, nos cedieron las calles y nos dejaron actuar. Charlie Dorian casi se partió en dos intentando enganchar un par de vagones. Nos alojaron en pequeñas casitas de campo. Religiosamente cerré mis ventanas por la noche y padecí frío, hasta que descubrí que las ventanas no tenían cristales, sino sólo láminas de muselina en lugar de vidrios. Wallace Beery, Rockcliffe Fellowes y Frankie Darro, entonces un muchacho muy pequeño, estaban en la película. Beery interpretó algunas de las mejores escenas que ha representado jamás; divirtiendo al pequeño muchacho con una colección de pequeños trucos de salón”.⁸⁰

Con posterioridad, durante la exhibición comercial de *The Signal Tower*, la crítica se dividió al respecto de la autenticidad de las escenas que implicaban descarrilamientos de trenes, que son dos –la mencionada del clímax, ubicada en la última secuencia, la 9, donde David logra descarrilar los vagones de mercancías y salvar

⁷⁹ “A Signal Success”, *Los Angeles Times*, 18 de noviembre de 1923, p. III32.

⁸⁰ “My first and only picture with Miss Valli was *The Signal Tower*, a railroad story that provided us with plenty of adventure. We went up to Mendocino County in November, when it was very cold, to use a small lumber railroad. The railroad people had plenty of faith in us, for they turned over the road and let us operate it. Charlie Dorian was nearly cut in two trying to couple a pair of flat cars. They put us up in little cottages. I religiously closed my windows at night and suffered from the cold, until I discovered that the windows had no glass in them, but only sheets of muslin for panes. Wallace Beery, Rockcliffe Fellowes y Frankie Darro, then a very small boy, were in the picture. Beery played some of the best scenes he has ever played; amusing the little boy with a set of small parlour tricks.” (Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10).

al Limited Express; y una anterior, emplazada en la secuencia 3, cuando David relata a Sonny lo que le sucedió a un maquinista que olvidó sus órdenes y asistimos a la acción a través de un *flashback* –el primero de los dos que contiene la cinta.

El cronista anónimo del *New York Times* en su reseña del film, “The Screen: The Switchman’s Dilemma”,⁸¹ de 21 de julio de 1924, reprobó la utilización de miniaturas en varias secuencias y en especial en la del clímax, donde afirmaba que la caída de los furgones no resultaba impresionante, debido a que éstos descendían demasiado despacio y nunca se rompían o retorcían entre sí, como habría sucedido con vagones reales. Compartía esta apreciación la revista *Time*, con fecha de 28 de julio, considerando que el choque del clímax era una débil imitación.⁸² Pero la reseña de *Variety*, de 23 de julio, firmada por “Fred”, lo juzgaba más que satisfactorio: “El asunto del ferrocarril está bien manejado y el descarrilamiento con una multitud de mercancías sobre un terraplén justo cuando el Limited se para a unos pocos pies de la escena es emocionante”.⁸³

En realidad, esta división de opiniones contrasta con una nota de prensa anterior procedente, paradójicamente, del mismo *New York Times*, donde meses antes, con fecha de 20 de enero, se había recogido la noticia del rodaje, asegurándose que se habían utilizado vagones de mercancías reales:

“Hubo un 'choque de tren' en Universal City, Cal., para la película llamada 'The Signal Tower'. Para el 'choque' contribuyó al equipo un auténtico ferrocarril, pero cuando se tuvo la idea de conseguir una auténtica colisión los oficiales del ferrocarril lo obstaculizaron, de modo que los productores tuvieron que construir un apartadero dentro de los terrenos del estudio. Entonces se compró bastante equipo para dos trenes. Las locomotoras fueron alteradas para convertir sus exteriores conforme a los últimos modelos, aunque prácticamente tenían que ser reducidas a añicos de hierro. Clarence L. Brown, el director, dio órdenes para que los dos trenes se pusieran en movimiento. Entonces los maquinistas saltaron y la cámara grabó los detalles emocionantes. Se dice que esta escena ha sido muy cara, pero el director cree que la emoción que contiene hace que merezca la pena el desembolso”.⁸⁴

⁸¹ “The Screen: The Switchman’s Dilemma”, *New York Times*, 21 de julio de 1924, p. 14.

⁸² “The New Pictures”, *Time*, Vol. IV n° 4, 28 de julio de 1924.

⁸³ “The railroad stuff is well handled and the derailing with a flock of freights going over an embankment just as the Limited comes to a stop within a few feet of the scene, is a thriller.” (“Fred”, 23 de julio de 1924).

⁸⁴ “There was a 'train wreck' at Universal City, Cal., for the picture called 'The Signal Tower.' For the 'wreck' a real railroad contributed the equipment, but when it came to the idea of having a real collision

Pese a lo expuesto en la nota de prensa, los trenes ciertamente parecen miniaturas, pero poco más podemos asegurar. Tampoco se han encontrado manifestaciones de Brown recordando esas escenas peligrosas. Muy proclive a hablar sobre las proezas técnicas de sus films, jamás señaló la existencia de este tipo de tomas, pero en cambio sí hizo alusión a un accidente fortuito ocurrido durante el rodaje: “Tuve un terrible siniestro en la película, cuando el tren se rompió y se soltó en la cima de la montaña y se vino abajo abierto de par en par”.⁸⁵ Posiblemente si el impacto se hubiese filmado como atestiguaba la reseña, el cineasta lo habría registrado en alguna ocasión y surge la sospecha de si la información pudo ser suministrada por el departamento de publicidad de Universal en su afán por incrementar las expectativas sobre la cinta.

Ante la pérdida de *Don't Marry for Money* y la conservación fragmentaria de *The Acquittal*, *The Signal Tower* es la primera película completa filmada en solitario por Clarence Brown que hemos podido examinar desde *The Light in the Dark*, un film que, como ya dijimos, se encontraba todavía muy influenciado por la plástica de Tourneur.

The Signal Tower, por el contrario, demuestra la asimilación de Brown de los recursos de su mentor y su conversión en algo propio, acorde con la historia y el argumento. Desde el punto de vista plástico y compositivo el largometraje remite indiscutiblemente *The Last of the Mohicans*, ya que conserva indemnes los rasgos del “realismo extremo” de Tourneur en plena naturaleza: los troncos de los árboles surgen constantemente en silueta y las ramas y el follaje crean muy a menudo arcos superpuestos sobre la imagen. Pero estos elementos no poseen protagonismo por sí solos, sino que se hallan estrechamente integrados en el conjunto y en la narrativa.

the railroad officials balked, so that the producers were driven to build a railroad spur into the studio grounds. Then enough equipment for two trains was bought. The locomotives were altered to make the exteriors conform to the latest models, as they had practically to be reduced to scrap iron. Clarence L. Brown, the director, gave orders for the two trains to be set in motion. Then the engineers jumped and the camera recorded the thrilling details. This scene is said to have been very expensive, but the director believes that the thrill it contains makes it worth the outlay.” (“Picture Plays and People”, *New York Times*, 20 de enero de 1924, p. X5).

⁸⁵ “I had a terrific wreck in the picture, when the train broke loose at the top of the mountain and came down wide open.” (Kevin Brownlow, 1968, 145).



10. *The Signal Tower*. Plano 11 (Brown, 1924).



11. *The Signal Tower*. Plano 373 (Brown, 1924).



12. *The Signal Tower*. Plano 143 (Brown, 1924).

Sin embargo, la estética pobre de Universal se impone en todo momento. Y pese a la presencia de elementos *turnerianos*, en realidad se ha dado paso a una completa simplicidad y austeridad de formas y texturas –en los decorados, vestuario y concepción global de la cinta. El director de fotografía, como reseñaba Brown en páginas precedentes, era Ben Reynolds, el cámara habitual de Erich von Stroheim en Universal, y los técnicos que participaron en la producción, a excepción de Charles Dorian (que, como Brown, desempeñó también un pequeño papel),⁸⁶ eran los propios de la casa –el segundo ayudante de dirección, por ejemplo, fue Robert Wyler, hermano de William Wyler y sobrino de Carl Laemmle. Todo ello, sumado al ambiente inherentemente rural de la historia, da como resultado una película de estilo naturalista, muy centrada en las imágenes exteriores de ferrocarriles en marcha, la naturaleza en estado puro y los personajes (*ver il. n. 10, 11 y 12*).

Pero en este entorno montañoso, *The Signal Tower* describe además la vida cotidiana de individuos corrientes y de estrato social humilde, lo que provocó que tanto la prensa de la época

⁸⁶ Mientras que Clarence Brown acometió una pequeña intervención como el guardavía de la estación de Brewster, Charles Dorian sólo aparece en foto; es el novio de Gertie.

como en años posteriores Richard Koszarski tendieran a vincular la cinta con el género Americana.⁸⁷ Por ejemplo, “‘Signal Tower’ Tells Plain, Simple Tale”, publicado en *Los Angeles Times* el 11 de agosto de 1924, aludía a su honesta realidad, y matizaba: “No es una película ‘espectacular’. (...) Es una historia dramática sobre personas sencillas, honestas, personas que son completamente comprensibles por la gran mayoría de la población de cualquier comunidad americana”.⁸⁸ Mientras que Koszarski en realidad fue mucho más allá, pues relacionaba la obra completa de Brown en Universal con el género. No cabe duda que la asimilación *a priori* puede parecer desmedida, puesto que el extenso rodaje en localizaciones naturales únicamente se circunscribe a *The Signal Tower*;⁸⁹ la ubicación geográfica en la América rural sólo se repite en *The Goose Woman*; y films como *Butterfly* y *Smouldering Fires* son narraciones urbanas y bien condimentadas por abundantes fiestas de *flappers*. No obstante, tras el estudio analítico de *Smouldering Fires* retomaremos esta cuestión que encuentra cierto fundamento en la vida norteamericana centrada en el núcleo familiar y en otros aspectos.⁹⁰

Por lo demás, a nivel estilístico *The Signal Tower* presenta ya todos los rasgos propios del director durante su periodo de Universal, que desarrollaremos en la Tercera Parte con relación al análisis de *Smouldering Fires*.⁹¹ No obstante, el film incluye algunos particulares que no se localizan en sus restantes para la productora, tales como un uso increíblemente acusado del montaje alternado y un elevadísimo número de primeros planos y medios cortos de la estrella Virginia Valli. Al respecto de lo primero, únicamente tres de sus 9 secuencias –la 3, 4 y 6– no hacen uso del montaje alternado, aunque la 3, al igual que la 9, contiene un *flashback*. Sin embargo, las cotas más altas de este tipo de montaje se alcanzan en la última secuencia, donde Brown llega a combinar hasta seis líneas de acción paralelas que se desarrollan de forma simultánea en lugares alejados entre sí. Con relación a lo segundo, Brown no fue un director proclive al abuso

⁸⁷ Richard Koszarski, 1977, 11.

⁸⁸ “It is not a ‘show’ picture. (...) It is a dramatic story about simple, plain people, people who are thoroughly understood by the great generality of the population in any American community.” (“‘Signal Tower’ Tells Plain, Simple Tale”, *Los Angeles Times*, 11 de agosto de 1924, p. A7).

⁸⁹ Aunque tanto *Smouldering Fires* como *The Goose Woman* poseen secuencias filmadas en exteriores naturales, la mayor parte del metraje de estos films se rodó en decorados constuidos en Universal City.

⁹⁰ Véase en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», p. 1644.

⁹¹ Remitimos al lector a la totalidad del apartado indicado en la nota al pie anterior: «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1440-1644.

de los primeros planos y menos aún en su periodo de Universal, por lo que su presencia reiterada sobre la actriz protagonista apuntaría a que podrían haber sido “sugeridos” por el estudio, debido a la creciente importancia de Virginia Valli en la compañía.



13. *The Signal Tower*. Plano 540 (Brown, 1924).



14. *The Signal Tower*. Plano 114 (Brown, 1924).



15. *The Signal Tower*. Plano 115 (Brown, 1924).

Finalmente Gwenda Young destacó *The Signal Tower* como una película que exhibía de manera sobresaliente las habilidades de Brown en el montaje, ya comentadas, y su talento para la composición pictórica.⁹² Y si bien esta última cuestión, aprendida de Tourneur, es común al corpus fílmico del cineasta, ciertamente resulta notable la utilización que realiza Brown de diferentes formas estructurales para reencuadrar a los personajes tanto en espacios abiertos como cerrados –en escenarios exteriores emplea esencialmente troncos de árboles, ramas y todo tipo de vegetación (ver *il. n. 13*), mientras que en el interior de la casa de los Taylor los personajes aparecen constantemente reencuadrados a partir de elementos reales que forman parte del decorado: marcos, puertas, ventanas y cortinas (ver *il. n. 14 y n. 15*).

De otro lado, *The Signal Tower* es la primera película de las dirigidas en solitario por Clarence Brown que aborda clara y negativamente el tema del alcohol a

⁹² Gwenda Young, “Starmaker”, *Sight & Sound*, Vol. XIII nº 4, abril 2003, p. 28.

través del personaje de Joe Standish, a quien su estado ético le impide desempeñar su trabajo, que en este caso consiste en salvar vidas humanas, las de los pasajeros del Limited Express, y bajo su estado de embriaguez abandona su puesto e intenta violar a Sally.

Antes de su estreno, a mediados de julio de 1924, la producción ya se había convertido en célebre para Brown por diversas causas.

En junio, el consagrado director Reginald Barker, responsable del éxito de Virginia Valli en *The Storm* (1922), acudió a un pase privado del film y rápidamente le envió un cable de felicitación: “Acabo de tener el placer de ver tu película, 'The Signal Tower'. Es magnífica. Nos sentamos en una fría sala de proyección en tensión y estuvimos totalmente emocionados. Mis más cordiales felicitaciones”.⁹³ Lleno de orgullo, Brown declaró a la prensa que desde ese momento el telegrama se encontraba entre sus más preciadas posesiones. Y dado que Barker no formaba parte de Universal y estaba bajo contrato con otro estudio, prosiguió diciendo: “Da muestras de un espíritu de camaraderismo y cooperación que significa mucho para toda la industria, y que ejemplifica el verdadero espíritu del conocimiento del oficio que debería caracterizar a este arte más nuevo”.⁹⁴

Un mes más tarde la película fue proyectada ante trabajadores y ejecutivos de distintas compañías de ferrocarril –Pennsylvania Railroad; B & O.; Pittsburg and Lake Erie; Westinghouse Air Brake Company; y Union Switch and Signal Company– y en la convención anual de Cleveland de la Brotherhood of Locomotive Engineers, y tanto la película como su director recibieron la aprobación oficial unánime de estos colectivos “... no sólo por la fidelidad con la que él [Brown] había representado sus vidas diarias y descrito el alto sentido del deber con el que actúan los ferroviarios, sino también por el intrínseco valor de entretenimiento de la película en sí misma”.⁹⁵

⁹³ “I have just had the pleasure of seeing your picture, 'The Signal Tower.' It's great. We sat in a cold projection-room on the edge of our seats and were thrilled to the core. Heartiest congratulations.” (“Congratulated by Professional Rival”, *Los Angeles Times*, 29 de junio de 1924, p. B36).

⁹⁴ “It betokens a spirit of camaraderie and co-operation which means much to the entire industry, and which exemplifies the true spirit of craftsmanship that should characterize this newest art.” (*ibid.*).

⁹⁵ El texto completo dice: “At those who were at the showings join in unanimous approbation of Brown –not only for the fidelity with which he had pictured their daily lives and depicted the high sense of duty which actuates every railroader, but also for the intrinsic entertainment value of the picture itself.” (“Picture Approved by Railway Workers”, *Los Angeles Times*, 13 de julio de 1924, p. B16).

The Signal Tower tuvo su *world premiere* en Nueva York el 20 de julio de 1924 en el Mark Strand Theatre, estrenándose el 3 de agosto en los Estados Unidos con críticas entusiastas y un más que sustancioso índice de beneficios.



16. Publicidad de *The Signal Tower* enfatizando el nombre de Clarence Brown, aparecida en *Film Daily*, el 18, 22 y 24 de julio de 1924. Documentos en The Clarence Brown Collection.

Respaldado por el triunfo de *The Acquittal*, en esta ocasión Carl Laemmle concedió una importancia todavía mayor al nombre de Clarence Brown como uno de los principales incentivos de la cinta de cara a los propietarios de los teatros (*ver il. n. 16*). Gran parte de la publicidad distribuida por la productora que se destinó a los exhibidores a lo largo del mes de julio de 1924 se ilustró con la fotografía oficial del director en el estudio, mientras que el texto escrito remarcaba que ésta era una de las “Clarence Brown Productions” dentro de la unidad de Super-Jewels de la compañía, y a continuación indicaba: “‘THE SIGNAL TOWER’ / AHORA PROYECTÁNDOSE EN EL STRAND / Fue hecha deliberadamente para el *box-office*”.⁹⁶ Por último contenía la siguiente acotación: “Los exhibidores pueden depender de las PRODUCCIONES DE CLARENCE BROWN PARA ESTABLECER SUS ACTIVOS EN EL *BOX-OFFICE*”.⁹⁷

Naturalmente, los anuncios y carteles promocionales dirigidos al público en general enfatizaron el nombre de la estrella Virginia Valli (*ver il. n. 17 en p. sig.*), pero en muchos casos la publicidad expresamente concebida para los exhibidores prescindió

⁹⁶ “Clarence Brown Productions Universal Super-Jewels ‘The Signal Tower’”, *Film Daily*, 18, 22 y 24 de julio de 1924. Documento en The Clarence Brown Collection; Para el texto original en inglés ver ilustración n. 16 en esta misma página.

⁹⁷ Ídem a la nota al pie anterior.

de hacer mención al reparto o a cualquier otro aspecto de la producción y se centró esencialmente en la figura de Clarence Brown. Y es que, tal y como se avanzó en capítulos precedentes, los años comprendidos desde 1914-15 hasta aproximadamente 1926 constituyeron un marco excepcional en lo relativo a la importancia de los realizadores como reclamo promocional de sus películas, un periodo donde de forma generalizada éstos fueron personalidades bien conocidas por el público y, al igual que las estrellas, llegaron a instaurarse como factores determinantes en el *box-office*. Del mismo modo, y aunque el estatus variaba según los casos y productoras, los directores tuvieron un poder en la toma de decisiones de sus films que después, con el advenimiento del “sonoro”, desaparecía de forma fulminante.



17. Cartel publicitario de *The Signal Tower* (1924) destacando a la estrella Virginia Valli.

El 21 de julio el *New York Times* en “The Screen: The Switchman’s Dilemma”, aparte de la utilización de miniaturas, manifestaba: “Aunque el tema de esta película no es nuevo... la narrativa fluye de tal manera como para convertirla en rotundamente apasionante”.⁹⁸ No obstante, atribuía los logros del film y centraba la mayoría de sus comentarios en su guionista: “En este guión James O. Spearing retrasa cuidadosamente ciertos detalles. Ofrece una idea lúcida de la atmósfera y desarrolla la trama hasta llegar a un clímax eficaz”.⁹⁹ Y, tras relatar el argumento y hacer mención a las muy logradas interpretaciones de los actores, concluía diciendo: “La excelente actuación, junto con la comprensión del detalle atmosférico del Sr. Spearing y el drama, hacen de ésta una película muy interesante”.¹⁰⁰ A este respecto merece la pena recordar que pese al énfasis de Laemmle en su nuevo director no fue hasta el año siguiente con *Smouldering Fires* cuando Brown verdaderamente comenzó a levantar el interés de los críticos a escala nacional, y por tanto el olvidar mencionarle o referirse específicamente a las labores de realización no es un hecho aislado de este texto, sino una tendencia generalizada que dominará las recensiones de sus películas fuera del ámbito de Hollywood hasta llegar al citado título. Por el contrario, como en seguida veremos, en la ciudad de Los Ángeles Brown era ya una personalidad conocida, sobre todo debido a *The Acquittal*, pero también al estreno de *The Signal Tower* y su siguiente producción, *Butterfly*, que coincidieron simultáneamente en teatros locales.

Variety, a través de “Fred”, en su escrito de 23 de julio, como el *New York Times* juzgaba la historia anticuada y las actuaciones bastante buenas, en especial la de Wallace Beery, pero opinaba que la película fallaba a causa de su exiguo presupuesto y apariencia barata: “En materia de coste la película no es una de aquellas en las que U. [Universal] haya invertido mucho dinero. La producción se desarrolla ampliamente en exteriores y los interiores que hay no costaron mucho”.¹⁰¹ Por este motivo, decía, no era una producción para las grandes casas de estreno, aunque en los pases regulares de los teatros de barrio donde se

⁹⁸ “Although the subject of this film is not new... the narrative is told in such a way as to make it emphatically gripping.” (“The Screen: The Switchman’s Dilemma”, *New York Times*, 21 de julio de 1924, p. 14).

⁹⁹ “In this scenario James O. Spearing dwells carefully on certain details. He gives a lucid idea of the atmosphere and works up to an effective climax.” (*ibid.*).

¹⁰⁰ “The excellent acting, coupled with Mr. Spearing’s comprehension of atmospheric detail and drama, makes this a most interesting picture.” (*ibid.*).

¹⁰¹ “In the matter of cost the picture is not one of those on which U. has spent a lot of money. The production runs largely to exteriors and what interiors there are did not cost a great deal.” (“Fred”, 23 de julio de 1924).

producían cambios semanal y casi diariamente podría resultar una buena distracción. Errando en su vaticinio, afirmaba que su valor de *box-office* iba a ser cuestionable: “Por el momento no parece que vaya a resultar algo fuera de lo ordinario como programa”.¹⁰²

Sin embargo, el 28 de julio el crítico anónimo de la recién estrenada revista *Time* se sintió absolutamente cautivado por el largometraje: “Sencilla, papeles sinceros, interpretada sin florituras, dirigida por alguien con cierto sentimiento de la proporción y el suspense... Arrojadlos en un escenario montañoso, áspero y apartado, hagan de Wallace Beery el villano, de Rockcliffe Fellowes el héroe, de Virginia Valli la heroína, y pueden conseguir considerablemente el mejor melodrama del año”.¹⁰³

Y precisamente esto último fue lo que sucedió al año siguiente de su estreno, cuando en septiembre de 1925 los críticos de cine del país seleccionaron *The Signal Tower* de entre las seis mejores películas de 1924-25, siendo la mitad de las películas escogidas producciones de Clarence Brown, ya que las votaciones incluyeron también *Butterfly* y *The Goose Woman*.¹⁰⁴

Como hemos anticipado, cuando *The Signal Tower* llegó a la Costa Oeste la siguiente producción del director, *Butterfly* (1924), estaba teniendo su *world premiere* en otro de los teatros de la ciudad, el Forum Theatre, y para entonces Clarence Brown

¹⁰² “It does not appear at this time that it would prove anything out of the ordinary as a drawing card.” (*ibid.*).

¹⁰³ “Simple, straightforward roles, played without a flourish, directed by anyone with some feeling for proportion and suspense... Run them off in a mountainous, shaggy, backwoods setting, make Wallace Beery the villain, Rockcliffe Fellowes the hero, Virginia Valli the heroine, and you may turn out the best deep-chested melodrama of the year.” (“The New Pictures”, *Time*, Vol. IV nº 4, 28 de julio de 1924).

¹⁰⁴ Véase: Russell J. Birdwell, “Clarence Brown One of Greatest Directors”. Copyright 1925, NEA Service Writer. Recorte de origen no identificado fechado el 1 de septiembre de 1925 en The Clarence Brown Collection. Ver también sus sucesivas reimpresiones en los siguientes documentos localizados en The Clarence Brown Collection: “Half of Year’s ‘Best Pictures’ Made by Brown” en *Union*, 15 de septiembre de 1925; sin título en *Chronicle and News and Evening Item*, 16 de septiembre de 1925; sin título en un recorte de origen no identificado fechado el 19 de septiembre de 1925; sin autor, “Filmdom”, *San Bernardino Telegram*, 21 de septiembre de 1925; con el título “American-Born Director One of Film World’s Best, Is Verdict” en *Providence News*, 22 de septiembre de 1925; y con el título “News of the Movies” en *The Elizabeth Daily Journal*, 23 de septiembre de 1925. Ver también en The Clarence Brown Collection: “Clarence Brown”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado; y Jim Tully, *op. cit.*, 106. Documento en The Clarence Brown Collection; Este tema fue ampliamente comentado en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», pp. 129-131.

ya se había creado un nombre dentro de la colonia cinematográfica de Hollywood. En realidad, desde los últimos meses de 1923 ya había comenzado a recibir sus primeras atenciones por parte de la prensa local.

El 5 de diciembre de 1923, mientras se encontraba finalizando *The Signal Tower*, *Los Angeles Times* publicó “Gossipers Tip Him to First Job”, uno de los primeros artículos biográficos sobre él. El texto participaba a los lectores acerca de cómo había llegado este realizador, célebre sobre todo por *The Acquittal*, a relacionarse con el cine, y finalizaba diciendo: “Bajo su actual contrato para dirigir Super-Jewel Productions para Universal ha realizado 'The Acquittal' y esta ahora filmando 'The Signal Tower', protagonizada por Virginia Valli”.¹⁰⁵

A finales del mismo mes, el día 27, también en *Los Angeles Times* apareció “His Higher Education Helps Him”, una de las primeras entrevistas que se le realizaron como director. Versaba, como el texto anterior, sobre su inusual educación universitaria y en ella Brown defendía las ventajas que sus estudios en ingeniería suponían para el ejercicio de su trabajo:

“Al hacer algunas de las más importantes películas que he dirigido me he enfrentado con problemas cuya solución era puramente de ingeniería. Que yo pudiera solucionar estos problemas se debió solamente al conocimiento adquirido en mis cursos universitarios. Por supuesto habría sido posible requerir los servicios temporales de un ingeniero pero esto habría ocasionado un caro retraso. (...) En la producción de mis películas se han obviado muchos retrasos molestos y costosos por causa de mis días en la universidad, y muchos excelentes efectos en el producto finalizado, causa por la cual una película realmente es lo que es, se han obtenido por razón de ese mismo entrenamiento universitario”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ “Under his present contract to direct Super-Jewel productions for Universal he has made 'The Acquittal' and is now filming 'The Signal Tower,' starring Virginia Valli.” (“Gossipers Tip Him to First Job”, *Los Angeles Times*, 5 de diciembre de 1923, p. II9).

¹⁰⁶ “In making some of the most important pictures that I have directed I have been confronted with problems, the solution of which was purely one of engineering. That I was able to solve these problems was due solely to the knowledge obtained in my college courses. Of course it would have been possible to have called in the temporary services of an engineer but this would have occasioned an expensive delay. (...) Many vexatious and costly delays have been obviated in my picture production by reason of my days in college, and many fine effects in the finished product, for that really is what a film is, have been obtained by reason of that same college training.” (“His Higher Education Helps Him”, *Los Angeles Times*, 27 de diciembre de 1923, p. II10).

La película tuvo su *western premiere* por todo lo alto el 1 de agosto de 1924 en Los Ángeles, coincidiendo con la inauguración del remodelado Clune's Broadway Theatre, ahora rebautizado como Cameo Theatre.

Al día siguiente Kenneth Taylor escribía en *Los Angeles Times* “Signal Tower Opens – Picture at Cameo Has Few Thrills and Much Beauty”, reseña crítica del film donde explicaba: “‘The Signal Tower’ sirviendo como interesante atractivo de apertura [del teatro] es el tercero de los últimos esfuerzos de Clarence Brown en la dirección en recibir atención. ‘The Acquittal’, presentada hace un año, y ‘Butterfly’, siendo vista ahora localmente, muestran una técnica y habilidad que le elevan por encima del grupo de directores comunes”.¹⁰⁷ Paralelamente, adviértase cómo ninguna de sus tres películas anteriores en solitario, *The Great Redeemer*, *The Light in the Dark* y *Don't Marry for Money* eran tenidas en cuenta.¹⁰⁸ No obstante, se consideraba que esta nueva producción no superaba a su anterior obra de misterio, aunque ello no actuaba en detrimento de Brown: “‘The Signal Tower’ carece del interés absorbente de ‘The Acquittal’, pero esto no contribuye a minimizar el nombre de su director”.¹⁰⁹ Como la crítica de Nueva York, este cronista de la Costa Oeste destacaba las actuaciones del trío protagonista –Virginia Valli, Rockcliffe Fellowes y Wallace Beery– como consistentemente buenas y recalca la belleza pictórica de la naturaleza en combinación con las imágenes de los trenes en marcha que incluía la cinta: “Los ferrocarriles como fondo para dramas absorbentes y melodramas siempre han sido exitosos. (...) Y en esta producción son bellos, también, especialmente en las primeras porciones de la película, donde como introducción se ven en acción hacia lo alto de la montaña con la fría luz del sol de la mañana brillando a

¹⁰⁷ “‘The Signal Tower’ serving as an interesting attraction is the third of Clarence Brown’s late directorial efforts to receive special attention. ‘The Acquittal,’ presented a year ago, and ‘Butterfly,’ now on view locally, both show a technique and ability that raise him above the common group of directors.” (Kenneth Taylor, 1924, A7).

¹⁰⁸ Que sepamos *The Light in the Dark* no se estrenó en la ciudad de Los Ángeles, pero la creciente popularidad de Brown con sus tres primeras películas para Universal sin duda fue la causa de que el Cameo Theatre, el mismo donde se proyectó *The Signal Tower*, decidiera distribuir con retraso *Don't Marry for Money*, hecho que tuvo lugar a finales de 1924, más de un año después de su estreno general en los Estados Unidos, el 25 de agosto de 1923; Ver en el capítulo anterior «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.3. Primeras producciones en solitario (1922-1923)», pp. 495-496.

¹⁰⁹ “‘The Signal Tower’ lacks the engrossing interest of ‘The Acquittal,’ but it does nothing to minimize its director’s name.” (*ibid.*).

través de los altos árboles y ofreciendo un aliento de vida a los prosaicos trenes”.¹¹⁰ Finalizaba diciendo: “En conjunto, 'The Signal Tower' es algo que seguramente les gustará”.¹¹¹

El 10 de agosto Alma Whitaker escribía para la misma publicación “Name Contains His Horoscope”, un extenso reportaje donde, refiriéndose al estreno simultáneo de *The Signal Tower* y *Butterfly*, explicaba no sin cierta ironía: “A la vista de la más bien abundante publicidad que este director ha estado recibiendo de repente, casi sospeché que el Forum y el Cameo habían sido especialmente contruidos para él”.¹¹² Más tarde proseguía diciendo: “Que es versátil es obvio por las tres grandes películas que ha dirigido bajo su propio prestigio, 'The Acquittal', una inteligente obra de misterio, 'Butterfly', una historia muy femenina de *flappers* y sociedad, y 'The Signal Tower', un intenso y bullicioso melodrama masculino de ferrocarril”.¹¹³ Pero, a diferencia del texto anterior, juzgaba *The Signal Tower* la más lograda de las tres: “Me encantó 'Signal Tower' por su fuerza y su inteligente anulación de las banalidades del melodrama”.¹¹⁴ Y ante su creciente popularidad, manifestaba:

“Él está teniendo un gran momento en esta primera oleada de su éxito personal. Sonríe tímidamente cuando intenta recordarse a sí mismo que no debe permitir que se le suba a la cabeza. Comentaba que es terriblemente fácil para los directores adquirir el complejo de soy-un-Dios y volverse atolondrados ante la riqueza súbita. (...) De todas formas, sospecho que le gusta la abundante publicidad que está apareciendo sobre él. (...) Ser ayudante de Maurice Tourneur durante siete años y recibir el amable estímulo de Maurice fue estupendo, pero ser anunciado en los carteles como 'a Clarence Brown production' es más grande, y conseguir con cada nueva película que lanza un estreno elegante, en teatros nuevos, bellos y elegantes, sienta bastante bien –incluso para un hombre modesto”.¹¹⁵

¹¹⁰ “Railroads as backgrounds for compelling dramas and melodramas have always been successful. (...) And in this production they are beautiful, too, especially in the early portions of the picture, where as in introduction they are seen winding up mountain grades, the cool morning sunlight gleaming through tall trees and giving the prosaic trains a breath of life.” (*ibid.*).

¹¹¹ “On the whole, 'The Signal Tower' is something you are likely to like.” (*ibid.*).

¹¹² “In view of the rather violent publicity this director has been receiving all of sudden. I rather suspected that the Forum and the Cameo had been specially built for him myself.” (Alma Whitaker, 1924, B28).

¹¹³ “That he is versatile is obvious from the three big pictures he has directed under his own prestige, 'The Acquittal,' a clever mystery play, 'Butterfly,' a highly feminine society-cum-flapper concoction, and 'The Signal Tower' a rip-roaring, intense railroad he-man melodrama.” (*ibid.*).

¹¹⁴ “I loved the 'Signal Tower,' for its strength and its clever avoidance of hokum banalities.” (*ibid.*).

¹¹⁵ “He is having a great time in this first flush of his personal success. Grins sheepishly as he tries to remind himself not to get swell-headed. Remarked that it is terribly easy for directors to get the me-and-

Sin lugar a dudas Brown había conseguido su reciente prestigio en Hollywood por estos tres títulos, pero él no sólo estaba encantado con su fama repentina, sino que, como anotaba Whitaker, tanto el presente monográfico como muchos otros que aparecieron en las mismas fechas y posteriores eran producto de la eficacia de sus agentes de prensa, así como del departamento de publicidad de Universal.¹¹⁶

Finalmente, y volviendo al panorama crítico nacional, en agosto de 1924 *Photoplay* en su sección crítica “The Shadow Stage” comenzaba señalando el mérito de Brown en *The Signal Tower*. Mencionaba que la historia fácilmente podría haber resultado un trillado melodrama, pero que en manos de Clarence Brown se convertía en absorbente: “Brown ha dado vitalidad a sus personajes a través de un incidente cuidadosamente construido. Ellos viven y consecuentemente sus movimientos se convierten en reales y firmes”.¹¹⁷ Para el crítico el director había tratado la vida de la casa de un joven guardavía y su mujer con aguda perspicacia. Asimismo, se destacaban las actuaciones del trío protagonista: Wallace Beery, del que se decía ofrecía una asombrosa caracterización; Rockliffé Fellowes, excelente como marido-guardavía; y Virginia Valli, quien proporcionaba una interpretación convincente.

The Signal Tower es una película que fue creciendo en importancia al paso del tiempo. Trascurridas las décadas los críticos la mencionarían como una de las mejores de su artífice. Fue el caso George G. L. en “Clarence Brown”, entrevista con el director aparecida en el nº 401 de la revista francesa *Cinémonde*, el 25 de junio de 1936, cuando señaló que la clave del éxito del realizador era su sensibilidad, el arte con el que

God complex and wax reckless on sudden wealth. (...) All the same, I rather suspect he likes the lavish publicity that is being showered upon him. (...) Being an assistant to Maurice Tourneur for seven years and receiving Maurice's kindly encouragement was great, but being billed as 'a Clarence Brown production' is greater, and getting every new picture launched, with a stylish premiere, in stylish, beautiful new theatres, feel pretty good –even to a modest man.” (*ibíd.*)

¹¹⁶ Ver, por ejemplo: “Holds His Success Based on Science”, *Los Angeles Times*, 3 de agosto de 1924, p. B21; A finales de 1925 Brown contrataría al famoso publicista Russell J. Birdwell para llevar a cabo la explotación comercial de su carrera. Este tema fue tratado en la Primera Parte, cap. «I. Biofilmografía comentada», pp. 13-14, 75.

¹¹⁷ “Brown has given vitality to his characters through carefully built incident. They live and consequently their movements become real and holding.” (“The Shadow Stage: 'The Signal Tower – Universal’”, *Photoplay*, agosto 1924, p. 48).

introducía un toque humano en sus escenas: “Incluso una película tan vieja como *The signal tower* permanece en la memoria gracias a un simple incidente. Brown compró una de esas bolsas llenas de juguetes para niños y aunque no existían en el guión estos pequeños objetos se convirtieron en manos de Wallace Beery en el momento más dramático de la película”.¹¹⁸ George G. L. se refería a la misma escena citada por Brown en páginas anteriores, cuando relataba que Wallace Beery llevó a cabo una de sus mejores actuaciones en el cine al representar un conjunto de difíciles trucos de magia.¹¹⁹ *The Signal Tower* fue también el título que pronunció James Agee, junto con *Smouldering Fires*, cuando emitió sus disculpas hacia Brown por haberle tildado de “Judas” cubierto de celebridad en su crítica de *The Human Comedy* (1943). Agee calificó entonces a Brown como un cineasta que merecía todo su respeto, como el creador de las mejores películas de Greta Garbo y de estas dos producciones de Universal –*The Signal Tower* y *Smouldering Fires*–, excelentes y audaces.¹²⁰ Por su parte, Brown la recordó también como una de sus obras donde por fin pudo poner en la pantalla personajes adultos y verdaderos, lejos de adolescentes y alocadas *flappers*.¹²¹

Conviene anotar que en 1937 Universal Pictures realizó un *remake* del film bajo el título de *Westbound Limited*, dirigido por Ford Beebe, una película de serie B donde se usaba parte del metraje original de *The Signal Tower*.

A comienzos de 1924 Universal descubrió que con su planificación de películas rápidas y baratas había estado sufriendo serias pérdidas. Carl Laemmle contrató entonces como director general de ventas a Al Lichtman, hasta ese momento en

¹¹⁸ “Même un film aussi vieux que *The signal tower* reste dans la mémoire grâce à un simple incident. Brown acheta un de ces sacs remplis de jouets d’enfant et, bien qu’il n’en fût pas question dans le scénario, ces petits objets devinrent entre les mains de Wallace Beery le moment le plus dramatique du film.” (George G. L., *op. cit.*, 463).

¹¹⁹ Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en p. 537.

¹²⁰ James Agee, “Films: ‘Desert Victory’”, *The Nation*, Vol. CLVI, 1 de mayo de 1943, p. 643; Ver la transcripción completa de estas disculpas de James Agee en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», p. 155.

¹²¹ El director emitió estos comentarios con relación a *Wonder of Women* (1929), otro film donde sus personajes eran adultos y consistentes. Asimismo, remarcó que aunque esto no era lo habitual en una producción de Hollywood, ya se había hecho en *The Signal Tower*, que demostró ser un éxito (remitirse a: “To Film Sudermann Tale. Clarence Brown to Translate to Screen ‘Stephen Trumholt’s Wife’”, *New York Times*, 3 de febrero de 1929, p. 112).

Preferred Pictures Co., y éste, tras realizar un estudio de mercado, en la reunión anual de inversores de la compañía, dijo a los presentes: “He llegado a la conclusión de que los exhibidores quieren películas más grandes, y pagaran por conseguirlas, debido a que hacen más dinero con ellas. Esto se confirma completamente por la experiencia de películas Jewel. Así que voy a proponer al Sr. Laemmle que nos ofrezca treinta y seis Jewels para la próxima temporada”.¹²² A continuación habló Laemmle, a quien los dividendos de *The Hunchback of Notre Dame* y *Merry-Go-Round* le habían demostrado que Lichtman tenía razón: “He decidido llevar a cabo el programa completo que ha trazado el Sr. Lichtman. Será muy costoso. Aproximadamente lo he calculado mentalmente. A mí no me parece que pueda llevarse a cabo sin un gasto de cinco millones de dólares más de lo que hemos puesto jamás en un programa de producción en la historia de Universal”.¹²³ Acto seguido Laemmle aprobó oficialmente los planes de Lichtman y nombró al guionista Bernard McConville supervisor de la unidad de Universal Jewel Productions.¹²⁴

Las dos siguientes películas de Brown en Universal, *Butterfly* (1924) y *Smouldering Fires* (1925), ambas con la estrella más emergente del estudio, Laura La Plante, formaron parte de este nuevo plan de 36 Jewels para la temporada 1924-25.

La primera semana de mayo de 1924 Brown comenzó su tercera producción para la compañía, *Butterfly* (1924), sobre una novela homónima de la popular escritora de melodramas Kathleen Norris que había sido publicada el año anterior. Era una historia urbana y contemporánea que en principio nada tenía que ver con sus trabajos previos, pero con la que el director inició su largo ciclo de retratos femeninos, ya que el film desarrolla las relaciones y personalidades contrapuestas de dos hermanas huérfanas durante la Era del Jazz en los Estados Unidos; la mayor, Hilary Collier (Ruth Clifford), responsable y sacrificada, y la pequeña, Dora Collier, alias *Butterfly*, (Laura La Plante), una joven frívola y despreocupada a la moda de los años 20, una *flapper*.

¹²² “I have come to the conclusion that exhibitors want bigger pictures, and will pay to get them, because they make more money with them. This is thoroughly borne out by the experience of Jewel pictures. So I am going to propose to Mr. Laemmle that he give us thirty-six Jewels for the next season.” (I. G. Edmonds, *op. cit.*, 135).

¹²³ “I have decided to carry out the entire program which Mr. Lichtman has outlined. It will be very costly. I have roughly outlined in my mind. It doesn't seem to me that it can be carried out without an expenditure of five-million-dollars more than we have ever put into a production program in the history of Universal.” (*ibid.*).

¹²⁴ *Ibid.*

Butterfly es una de las películas más inaccesibles y desconocidas de toda la filmografía de Clarence Brown. Lo ha sido durante más de medio siglo y su acceso continúa siendo a día de hoy completamente restringido.

Como hemos adelantado anteriormente, la única copia que ha sobrevivido del film es la ya mencionada aparecida en 1987 entre los materiales de la John Hampton Collection, que en la actualidad se halla depositada en la UCLA, Film and Television Archive, Motion Picture Collection, Los Ángeles, California. Consiste en 2 rollos tintados en 16 mm. sobre soporte de acetato que poseen una longitud aproximada de 3.200 pies. La película está completa (títulos de crédito incluidos) y de ahí que, con toda probabilidad, la copia fuese generada también por la Show-at-Home Movie Library, Inc., de Universal.

Butterfly fue preservada por la UCLA y mostrada en el año 2000 en el “10th Festival of Preservation” de la UCLA, Film and Television Archive, del 28 de julio al 26 de agosto.

Su preservación, efectuada por The Stanford Theatre Foundation, consistió en la creación de un nuevo negativo de 35 mm. desde la fuente original de 16 mm. de la John Hampton Collection. Su descripción física en la base de datos de la UCLA indica que éste figura sobre soporte de poliéster, en 4 bobinas, con 6.956 pies y en blanco y negro, sin los tintes originales de color. Con posterioridad, a partir de este negativo la UCLA generó otras dos copias positivas del film en 35 mm., ambas sobre soporte de poliéster: una copia en 4 rollos, de 8.000 pies y en blanco y negro; y otra en 4 rollos, con 2.000 pies, en blanco y negro y con tintes de color.

Esta segunda, tintada en ámbar y azul por The Stanford Theatre Foundation Film Preservation Center, es la única preservada que ha sido en parte restaurada. Si bien, tal y como se indica en la mencionada base de datos, no está completamente restaurada, ya que posee imperfecciones en el cronometraje y *flashes* en algunos intertítulos. Ésta es la copia de *Butterfly* que fue proyectada el 17 de agosto de 2000 en el “10th Festival of Preservation” de la UCLA y la que posteriormente se prestó para las dos retrospectivas sobre Clarence Brown que tuvieron lugar en 2003 en Londres y Bolonia.¹²⁵ En el texto

¹²⁵ “Clarence Brown” (2003), homenaje del British Film Institute (BFI) en el National Film Theatre de Londres, desde el 19 de abril hasta el 31 de mayo de 2003; y “Omaggio a Clarence Brown / Homage to Clarence Brown” (2003), XVII edición de “Il Cinema Ritrovato”, en la Cineteca di Bologna, ”, desde el 28 de junio al 5 de julio de 2003.

de Kevin Brownlow de este último homenaje se indica que la copia posee una duración de 82' a 22 fps.¹²⁶

La copia en formato VHS que nos proporcionó la UCLA no es esta última referida, sino que, de acuerdo con la información que consta en la base de datos de la UCLA, el material en VHS es una transmisión exacta de la copia positiva en 16 mm. de la John Hampton Collection. Su duración indicada de 75' a 24 fps. lo confirma, pues es exacta al VHS que se nos prestó. No obstante, aunque en la base de datos se indica que los tintes originales de color fueron transferidos al material en VHS, hemos de decir que la cinta era en blanco y negro.

De acuerdo con Kevin Brownlow la duración y velocidad correcta de *Butterfly* es la de la copia preservada y parcialmente restaurada por la UCLA: 82' a 22 fps.¹²⁷

Ante la pérdida total o parcial de las credenciales de *The Acquittal* y *The Signal Tower* –al menos en las copias a las que ha tenido acceso esta investigación–¹²⁸ los títulos de crédito de *Butterfly* se constituyen como los primeros de una película del realizador en Universal que hemos podido visionar y llaman enormemente la atención.

Compuestos de 6 planos, en el plano 1 aparece ya el emblema “*A Clarence Brown Production*” (Una producción de Clarence Brown), mientras que en el 5 aparece una inscripción que indica claramente que Brown fue el productor y director del film: “*Produced under the personal supervision and direction of CLARENCE BROWN*” (Producida bajo la supervisión personal y dirección de CLARENCE BROWN).

Al respecto de la presentación *A Clarence Brown Production*, como es sabido se trata de un distintivo de la época, una acuñación de prestigio que implicaba un considerable poder y autonomía del director en la toma de decisiones del film y, por tanto, una responsabilidad y *autoría* sobre el producto finalizado –esto último dentro de los límites del propio *studio system* de Hollywood, donde los films eran realizados con la asistencia del equipo asignado a cada película. Y este encabezamiento, que no suponía necesariamente que el director fuese a su vez el productor, aunque aquí se dan ambas circunstancias, ya prácticamente nunca le abandonaría a lo largo de su

¹²⁶ Kevin Brownlow, “Omaggio a Clarence Brown” / “Homage to Clarence Brown”, *Bologna–Il Cinema Ritrovato*, nº 32, 2003, p. 96.

¹²⁷ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 22/05/2011.

¹²⁸ Recordamos que no sabemos si la otra copia en 16 mm. de *The Signal Tower*, procedente de la John Hampton Collection y depositada en la UCLA, los conserva.

trayectoria. Volvió a figurar en *Smouldering Fires*,¹²⁹ casi con total seguridad en *The Goose Woman*,¹³⁰ y a continuación Brown lo incorporó a sus siguientes firmas con otras compañías –con Joseph M. Schenck y en Metro-Goldwyn-Mayer–, mejorándolo, si cabe, puesto que tanto en *Butterfly* como en *Smouldering Fires* éste todavía consta por debajo del nombre del film, mientras que durante la mayor parte de su distinguida carrera en MGM Brown dispuso de la aún más elogiosa posición de su nombre por delante del título.¹³¹

Por otro lado, desconocemos si la estampación *A Clarence Brown Production* –o *A Clarence Brown's Production*– ya fue ostentada por el director en sus películas previas en la compañía de Carl Laemmle –*The Acquittal* y *The Signal Tower*–, por las razones antes expuestas, así como tampoco sabemos si él fue el productor de estos dos films anteriores y de los siguientes, ya que la inscripción del plano 5 de los títulos de crédito de *Butterfly* no aparece en ninguno de sus otros films conservados de Universal.

En cualquier caso, fuera el productor o no de sus otros cuatro films en Universal, Brown gozó de un enorme grado de autonomía creativa en todas estas producciones, tal y como hemos podido comprobar en *The Acquittal* y *The Signal Tower* y seguiremos confirmando. Libertad artística y potestad sobre sus largometrajes dentro, por supuesto,

¹²⁹ Ver plano 2 de las credenciales de *Smouldering Fires* en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.7. Análisis secuencial», ilustración n. 60 en p. 1137.

¹³⁰ La versión de *The Goose Woman* a la que hemos tenido acceso, perteneciente a Kevin Brownlow, no presenta este emblema. Ahora bien, adelantamos que mediante combinación de esta copia y de la otra existente del largometraje –la procedente de la John Hampton Collection– la UCLA ha restaurado el film y Kevin Brownlow nos informó de que la copia restaurada contenía mayor número de planos en los créditos que su copia (correspondencia personal con Kevin Brownlow. 21/05/2011); planos que, por lo tanto, indudablemente se derivan de la versión oriunda de la John Hampton Collection. Así pues, y dado que la acuñación *A Clarence Brown Production* sí consta en los carteles y demás materiales publicitarios que Universal distribuyó de la película en el momento de su estreno (ver, por ejemplo, ilustración n. 27 en p. 602), creemos muy posible que también figure en las copias de la UCLA.

¹³¹ Excepciones a lo dicho, donde no figura este emblema, son: *The Rains Came* (1939), realizada por Brown para Twentieth Century-Fox, y *Plymouth Adventure* (1952), la última película que realizó como director. Por lo demás, en MGM Brown lo eliminó por voluntad propia en tres ocasiones, en films donde él fue a su vez el productor y el director –*Come Live With Me* (1941), *The Human Comedy* (1943) y *Angels in the Outfield* (1951)–, sustituyéndolo por *Produced and directed by Clarence Brown (Producida y dirigida por Clarence Brown)*. La decisión de proceder a su desaparición en estos tres casos era obvia, ya que resultaba evidente que él poseía competencia total sobre la película, y la presentación, por lo tanto, se convertía en prescindible.

de las restricciones presupuestarias de la compañía, que siempre eran muy ajustadas. Pero también cabe señalarse que este poder en la toma de decisiones de sus films fue en aumento conforme fue avanzando la temporada 1924-25, hasta llegar a convertirse con *Smouldering Fires* y *The Goose Woman* en el director más prominente del estudio.

Los recuerdos de Brown sobre *Butterfly* fueron escasos, aunque en su autobiográfico de 1938 “I Remember” proporcionó algunos comentarios sobre el film:

“Entonces hicimos *Butterfly*, con Laura La Plante, una ganadora de un concurso de belleza que ascendió al estrellato cuando fue emparejada con Reginald Denny en alegres comedias. Encrespamos el pelo de Laura por primera vez en esta película. Por casualidad, usamos escenarios grises, de modo que los escenarios aparecían al ojo exactamente como aparecerían en la pantalla. Todavía adopto la idea ocasionalmente. Ayuda a conseguir buenos resultados”¹³².

Además de Laura La Plante y Ruth Clifford, dando vida a las dos hermanas, *Butterfly* y Hilary respectivamente, otros actores destacados que participaron en el film fueron Kenneth Harlan, como Craig Spaulding, el jefe de Hilary y a la postre marido de *Butterfly*, y Norman Kerry, en el papel del famoso violinista Konrad Kronski.

La Plante era una de las principales estrellas de Universal en esos momentos, al igual que Norman Kerry tras sus éxitos consecutivos de 1923 en *Merry-Go-Round* y *The Hunchback of Notre Dame*. Kerry, que ya había trabajado con el director en *The Acquittal*, asentaría aún más su fama con *The Phantom of the Opera* (1925).

Otro actor muy conocido que intervino en la producción como Von Mandescheid, el ayudante de Kronski, fue Cesare Gravina, un habitual de los films de Erich von Stroheim –*Foolish Wives* (1922) y *Merry-Go-Round* (1923) y más tarde *Greed* (*Avaricia*, 1924) y *The Wedding March* (*La marcha nupcial*, 1928)– y, asimismo, también presente en muchas cintas célebres dentro y fuera de la compañía –*The Hunchback of Notre Dame*, *The Man Who Laughs* (*El hombre que ríe*, 1928),

¹³² “Then we made *Butterfly*, with Laura La Plante, a beauty contest winner who rose to stardom when she was teamed with Reginald Denny in gay comedies. We bobbed Laura’s hair for the first time in this picture. Incidentally, we used grey scenery, so that the settings should appear to the eye exactly as they would look on the screen. I still adopt this idea occasionally. It helps to get things right.” (Clarence Brown, 1938, 47).

dirigida por Paul Leni, *The Divine Woman* (*La mujer divina*, 1928), de Victor Sjöström, etc. Gravina volvió a trabajar con Brown en *The Trail of '98* (1928).



18. *Butterfly* (1924). Laura La Plante y Kenneth Harlan en una fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 4.

Como con bastante perspicacia describió Edwin Schallert en su crítica del film para *Los Angeles Times*, con fecha de 25 de julio de 1924, *Butterfly* es una joven estudiante de música, caprichosa y malcriada, “... que quiere a cada hombre que admira a su hermana”,¹³³ premisa a partir de la cual se desarrolla toda la trama. Hilary vive para conseguir que su hermana pequeña se convierta en una gran violinista, algo que le

¹³³ “... who wants every man who admires her sister.” (Edwin Schallert, 1924, A9).

prometió a su madre antes de morir, para lo cual trabaja como secretaria aportando el sustento económico a la casa y entretanto Butterfly pasa sus días holgazaneando, mientras simula practicar con su violín. Primero Butterfly le arrebató a Hilary a su jefe, Craig, al percibir que él se siente atraído por su hermana, tras lo cual se casan. Y más tarde cuando Butterfly descubre que entre Hilary y su antiguo profesor de violín Kronski existe una atracción, repentinamente recobra el interés por su instrumento, el cual tenía completamente abandonado, otra vez con la intención de quitarle el pretendiente a su hermana. Pero esta segunda vez Hilary no renuncia a su propia felicidad por la de Butterfly, quien continúa comportándose como una alocada *flapper*, cuando en realidad es una mujer casada que pronto va a ser madre, siendo este último el elemento de sorpresa que se descubre al final y que la reúne de nuevo con Craig.

Aunque La Plante ostenta el papel que da título al film y ocupa mayor parte del metraje, la empatía y conexión emocional de la audiencia se inclina en favor de Hilary, el personaje interpretado por Ruth Clifford. Aunque, asimismo, hemos de decir que el protagonismo está verdaderamente muy compartido y el largometraje, por ejemplo, no finaliza con una imagen de Butterfly reconciliándose con Craig, sino con una de Hilary y Kronski que apunta a su subsiguiente enlace.

La relación de Ruth Clifford con el director y su intervención en *Butterfly* fue muy afortunada, no sólo por la especial compenetración que se estableció entre ellos, sino porque pese a su larga carrera cinematográfica ésta es una de sus pocas películas como actriz principal que ha sobrevivido.¹³⁴ Cuando en la secuencia 5 Butterfly irrumpe en la cocina, confiesa a su hermana que siempre ha estado enamorada de Craig y le suplica que se lo ceda, Brown aconsejó a Clifford: “No llores. El público pensará que es autocompasión. Mantén un nudo en la garganta –traga con dificultad– pero no viertas una lágrima”.¹³⁵

¹³⁴ Ruth Clifford era una veterana del oficio cinematográfico que había comenzado a la edad de 15 años con Thomas A. Edison, Inc. Después realizó numerosos *westerns* en Fox Film Co. y Universal, siendo en la primera productora donde conoció al director John Ford. Décadas más tarde, en parte debido a su habilidad para montar a caballo, Clifford acabaría convirtiéndose en un miembro habitual de la compañía de Ford. Su presencia en papeles secundarios puede percibirse en films como: *Four Men and a Prayer* (1938), *How Green Was My Valley* (*Qué verde era mi valle*, 1941), *3 Godfathers* (*Tres padrinos*, 1948), *Wagon Master* (1950), *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956) y *The Last Hurrah* (*El último hurra*, 1958).

¹³⁵ “Do not cry. The audience will think it's self-pity. Keep a stone in your throat –swallow hard– but don't shed a tear.” (Kevin Brownlow, “Obituary: Ruth Clifford”, *The Independent*, 5 de enero de 1999).

La escena es increíblemente efectiva y provoca una gran impotencia en el espectador, puesto que momentos antes se ha revelado que Hilary cree que Craig va a pedirle en matrimonio *a ella*, y ella desde luego habría aceptado. Ruth Clifford, diría después al respecto de esta toma: “Cuando eres joven y no has tenido experiencia en la vida, dependes de un buen director –y de una inspiración así”.¹³⁶ En la gala que siguió a la *world premiere* de la película, Brown confesó a Clifford que aunque el papel se lo había otorgado él personalmente, al principio había insistido firmemente en que lo desempeñara una estrella más famosa y se alegraba de que al final no hubiera sido así. Años después Clifford comentaría con gran sentido del humor: “¡Entonces era mi turno para llorar!”.¹³⁷

Aunque *a priori Butterfly* se alejaba por completo de todo lo realizado por el director, contenía importantes conexiones con dos de sus películas previas, *The Foolish Matrons* (1921) y la inmediatamente anterior *The Signal Tower*.

Como en *The Foolish Matrons* y *The Signal Tower*, donde existe una clara exaltación de la vida sencilla en el campo frente a los vicios –drogas y alcohol– de las urbes, en *Butterfly* se realiza una permanente contraposición entre la vida sana y hogareña de la pequeña ciudad de Mount Holly, New Jersey, donde viven las hermanas Collier, y la depravada metrópoli de Nueva York. Esta última es descrita al inicio a través de un espectáculo salvaje de sociedad, donde las *flappers*, subidas a caballito de los invitados, dan vueltas en círculo mientras les azotan y a su vez los camareros les ofrecen copas de *champagne*, que ellos mismos van ingiriendo también. Por el contrario, Mount Holly aparece como un lugar hogareño y tranquilo, el sitio donde permanecerá Hilary y que a partir de ese momento ella simboliza, ya que *Butterfly*, al casarse con Craig, entra a formar parte de la agitada sociedad neoyorquina, sus fiestas descontroladas y el marco de las infidelidades conyugales. Pero, en realidad, esta glorificación de la vida rural o en centros de población reducidos es una constante de la filmografía del cineasta que compartirán algunas de sus más significativas obras de Americana –*Ah, Wilderness!* (1935), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944)– y otras no necesariamente adscritas al género –*Come Live With Me* (1941).

¹³⁶ “When you're young and haven't had experience in life, you depend on a good director –and an inspiration like that.” (*ibid.*).

¹³⁷ “Then it was my turn to cry!” (*ibid.*).



19. *Butterfly* (1924). Clarence Brown (centro) en la casa de las hermanas Collier en Mount Holly, junto a Ruth Clifford, Laura La Plante (vestida de blanco), otro personaje y Kenneth Harlan.

Paralelamente, hemos de decir que además del aludido segmento de apertura, *Butterfly* destaca por su expresiva descripción de los felices años 20, cuestionando de manera continuada sus valores únicamente ligados al disfrute, y contiene una secuencia espectacular, sumamente incómoda, donde *Butterfly*, en una de sus habituales fiestas, es instada por los invitados a que interprete una pieza al violín y ella, desenfrenada, procede a profanar su instrumento ante la presencia de su hermana mayor y su antiguo y

reputado profesor Konrad Kronski, quienes asisten horrorizados al baile frenético de Butterfly con su violín al ritmo de una banda de jazz.

Y, como en *The Signal Tower*, donde las relaciones sentimentales entrecruzadas envolvían a cuatro personajes –el guardavía, su mujer, la prima de ésta y el intruso inquilino–, Brown también rehuye en *Butterfly* el habitual triángulo amoroso y establece sus conexiones en torno a un cuarteto, no exento de lazos familiares.¹³⁸



20. *Set de Butterfly (1924)*. Clarence Brown y Ben Reynolds (de pie a la derecha) junto al cuarteto protagonista. Desde la izquierda: Kenneth Harlan, Laura La Plante, Norman Kerry y Ruth Clifford.

Pero aunque el film recupera temas y situaciones anteriores del director, en realidad es un antecedente claro y directo de su siguiente película: *Smouldering Fires*, donde otra vez el argumento se centra en torno a dos hermanas, aquí con una diferencia

¹³⁸ La concatenación temática y argumental de las películas de Clarence Brown en Universal y su organización inicial a partir de quintetos y cuartetos amorosos es objeto de un amplio desarrollo en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1621-1644.

de edad mucho mayor y con una rivalidad, ya no explícita y cruel, como el caso de *Butterfly* con respecto a Hilary, sino mucho más mesurada e involuntaria. Casualmente, además, fue la misma actriz, Laura La Plante, quien interpretó en ambos casos el papel de hermana menor, lo que contribuye aún más a convertir en indisociables ambas producciones.

Butterfly recibió su *world premiere* el 24 de julio de 1924 en el Forum Theatre de Los Ángeles, sustituyendo a *America (América, 1924)*, de David W. Griffith, y este hecho fue estimado por la prensa de la época como toda una distinción.

“Forum To Pay Honor to Brown”, publicado por *Los Angeles Times* cuatro días antes del estreno, decía así: “Seguir a una película de Griffith en un teatro de largo recorrido es, de hecho, un 'premio de mérito' para cualquier director; en este caso, es un reconocimiento concreto a la habilidad que Brown ha revelado en sus películas precedentes y a la excelencia de 'Butterfly'. Él no es ningún recién llegado al campo cinematográfico, su última producción estrenada, 'The Acquittal', disfrutó de largas sesiones en los teatros de primera clase a lo largo del país la temporada pasada”,¹³⁹ tras lo cual realizaba un extenso comentario biográfico acerca de cómo Brown se introdujo en el oficio del cine. Y sobre la primera película de Brown para Universal, *The Acquittal*, recordaba: “... registró un éxito instantáneo por todo el mundo como una de las primeras películas donde el misterio se prolongaba hasta el desenlace final. Luego, hizo 'The Signal Tower', una historia de ferrocarril que implicaba el muy conocido triángulo”,¹⁴⁰ aunque ya hemos comentado que esto verdaderamente no es así, y proseguía: “Siguiendo a 'The Signal Tower' vino 'Butterfly', adaptada de la novela de Kathleen Norris, una historia de sacrificio y amor establecida en los círculos de la sociedad más a la moda. Y ahora está comprometido preparando para inmediata producción una historia original de Sada Cowan y Howard Higgin”.¹⁴¹ No cabe duda que Brown llevaba un ritmo de

¹³⁹ “Following a Griffith picture at a long-run theater is indeed an 'award of merit' for any director; in this case, it is a concrete recognition of the ability revealed by Brown in his preceding pictures and in the excellence of 'Butterfly.' He is no newcomer in the film field, his latest released production, 'The Acquittal,' enjoyed long runs at first-class theaters throughout the country last season.” (“Forum To Pay Honor to Brown”, *Los Angeles Times*, 20 de julio de 1924, p. B33).

¹⁴⁰ “... it registered an instantaneous success all over the world as one of the first films where the mystery was prolonged until the final denouement. Next, he made 'The Signal Tower,' railroad story involving the well-known triangle.” (*ibid.*).

¹⁴¹ “Following 'The Signal Tower' came 'Butterfly,' adapted from Kathleen Norris novel, a story of sacrifice and love set in the smartest society circles. And he is now engaged in preparing for immediate production an original story by Sada Cowan and Howard Higgin.” (*ibid.*).

trabajo frenético en la compañía de Laemmle, ya que este último comentario se refería a su próximo proyecto, *Smouldering Fires*, y sólo gracias a esta intensa actividad pudo completar cinco rápidos y exitosos largometrajes para Universal en el escaso periodo de dos años.¹⁴²

A la gran noche de la *world premiere* en el Forum Theatre asistieron, además del director, Laura La Plante, Ruth Clifford y Norman Kerry, quienes efectuaron apariciones especiales y saludaron desde el escenario. El evento fue reseñado con todo tipo de detalles al día siguiente por Edwin Schallert desde *Los Angeles Times* en “Premiere at the Forum”, donde hacía costar que la presentación en general había sido mucho más satisfactoria que la anterior de *America*, de David W. Griffith, ya que además se había registrado un lleno absoluto. Sobre la película, sentenciaba: “... es mucho más interesante que la gran mayoría de películas de cine. Como hecho tangible, tiene un argumento muy agradable, y ha sido transferida muy sincera y cuidadosamente a la pantalla”.¹⁴³ No obstante, creía que el film se excedía en su representación de la Era del Jazz a partir de innumerables fiestas y en particular en la secuencia de apertura, que juzgaba demasiado larga: “Muchos de los planos iniciales son prácticamente tan exagerados con la descripción de una fiesta de jazz como la mayoría tales episodios en las películas. A mí no me parece necesario extremar la artificialidad hasta el punto del burlesco sólo para hacer que la simplicidad parezca algo bueno...”¹⁴⁴ No sabemos si se relacionaba con esta secuencia o no, aunque con toda probabilidad sí, pero lo cierto es que después de sus tres preestrenos previos a la *world premiere* Brown decidió eliminar una bobina completa de *Butterfly*, por circunstancias similares a las indicadas por Schallert.¹⁴⁵ Para el crítico destacaban el modo en que estaban trazados los personajes y las interpretaciones de los actores, considerando la de Ruth Clifford como la más conseguida. En su veredicto final, razonaba: “Los resultados son humanos e interesantes, y

¹⁴² A mediados del mes de junio de 1924, mientras *Butterfly* se encontraba en plena fase de montaje, el director ya había iniciado la preproducción de *Smouldering Fires*.

¹⁴³ “... it is far more interesting than the great majority of screen features. As a fact, it has a very pleasing plot, and it has been very sincerely and painstakingly transferred to the silver sheet.” (Edwin Schallert, 1924, A9).

¹⁴⁴ “A lot of the early shots are just about as far-fetched with their depicting of a jazz party as most such episodes are in the movies. It does not seem to me necessary to overdraw artificiality to the point of burlesque just to make simplicity seem like a good thing...” (*ibid.*).

¹⁴⁵ Entrevista a Clarence Brown por Katherine Lipke para *Los Angeles Times*: Katherine Lipke, 4 de enero de 1925, 30.

ustedes indudablemente encontrarán un atractivo bastante íntimo en 'Butterfly'. Aunque no es una gran película, estrictamente hablando, tiene un mérito muy claro, y el espectáculo del Forum entendido en su totalidad es sumamente bueno”.¹⁴⁶

La producción se mantuvo en el Forum Theatre de Los Ángeles hasta la semana del 10 de agosto, siendo entonces cuando se anunció que iba a ser retirada, y según informa la prensa de la época, ante su inminente clausura, volvió a producirse un lleno espectacular, recaudando cifras altísimas en el *box-office*.¹⁴⁷

Butterfly se estrenó de forma generalizada en los Estados Unidos el 12 de octubre de 1924 y llegó a Nueva York con mucha posterioridad, la semana del 15 de enero del año siguiente, proyectándose en el Loew's New York Theatre and Roof.

Reseñada por *Variety* con fecha de 21 de enero de 1925, “*Sisk*”, quien esta ocasión firmaba la crítica, afirmaba: “No basada en un triángulo sino en una relación amorosa de cuatro esquinas, esta película es bastante interesante, no sólo por su argumento propiamente dicho, sino por su reparto y dirección, inusualmente buenos para este tipo de película”.¹⁴⁸ Y aunque, de acuerdo con su modesto presupuesto, resolvía que no era una producción que pudiera cumplir las expectativas en las grandes casas de estreno, ya que no tenía ni un solo nombre en el reparto con auténtico tirón, los enaltecimientos hacia su director y la película en general eran completamente inusitados para la publicación: “Para Clarence Brown como director va otra palma. Enfrentado a lo que era una evidente economía de producción tiene muchos toques hábiles y originales y su nota cómica era extraordinaria”.¹⁴⁹ También para “*Sisk*”, aunque todos los actores representaban a la perfección sus papeles, era Ruth Clifford quien debía recibir los honores. Asimismo, el crítico consideraba que el film incorporaba la novedad de un nuevo tipo de toma fotográfica que creemos haber localizado hacia el final de la cinta:

¹⁴⁶ “The results are human and interesting, and you'll doubtless find quite an intimate appeal in 'Butterfly.' While it is not a big picture, strictly speaking, it has very decided merit, and the show at the Forum taken in its entirety is exceedingly good.” (Edwin Schallert, 1924, A9).

¹⁴⁷ “Four New Films New To Screen – 'Butterfly' Closes Soon”, *Los Angeles Times*, 10 de agosto de 1924, p. B30.

¹⁴⁸ “Based not on a triangle proposition but upon a four-cornered love affair, this film is interesting pretty much all the way, not only on its actual plot merit, but because of cast and direction, unusually good for this type of film.” (“*Sisk*”, 1925).

¹⁴⁹ “To Clarence Brown as the director goes another palm. In face of what was evident production economy he has many deft and original touches and his comic relief was corking.” (*ibid.*).

“Un toque particularmente perceptible proporcionado por Brown fue la inserción de una nueva toma de primer plano. En lugar de rodar a su estrella contra el fondo negro reglamentario, utilizó una pantalla más iluminada y a un lado de su personaje tenía un pequeño jarrón. Ese toque en sí mismo, relativamente sin importancia, daba composición a la película. Admitiendo que eso se ha hecho siempre en fotografías, existe la polémica de si es lícito en películas de cine. Sin embargo, Brown lo ha hecho, y bien, además”¹⁵⁰.

A mediados del mes de junio de 1924 Brown ya estaba inmerso en la preproducción de *Smouldering Fires* (1925), la película que definitivamente le consagró como el director más importante de Universal.

Además de contar nuevamente con la presencia de Laura La Plante, tenía como protagonista a la reputada actriz de la escena y la pantalla Pauline Frederick, quien, tras una serie de fracasos y producciones mediocres, había estado dos años alejada de la pantalla, consagrada a las tablas. Y aunque Frederick había regresado al celuloide a comienzos de ese mismo año, realizando respectivas producciones para Vitagraph Co. of America, Warner Bros. y Metro-Goldwyn-Mayer, con ninguna de ellas había logrado recuperar su posición de antaño, siendo *Smouldering Fires* el título que finalmente le devolvió su estatus y popularidad.

Como en *Butterfly*, la trama argumental se ajustaba a la relación de dos hermanas, aunque esta vez con una sustancial diferencia de edad. Pauline Frederick interpretaba a la mayor, Jane Vale, la exitosa y tiránica dueña de una fábrica textil, y Laura La Plante a su hermana menor, Dorothy. La conexión con su película anterior es tal que hace que *Smouldering Fires* casi pueda ser considerada como una reinterpretación de Brown del mismo tema, en esta ocasión con una perspectiva menos parcial, más madura y sosegada. Aquí el cuarteto desaparece y se da paso a un triángulo, aunque poco convencional, constituido por las hermanas y un joven trabajador de la fábrica de quien la mayor se enamora y con el que se casa, Robert Elliott, a cargo de Malcolm McGregor.

¹⁵⁰ “One particularly noticeable touch given by Brown was the insertion of a new closeup shot. Instead of shooting his star against the regulation black background, he used a brighter shade and to one side of his subject had a small vase. This touch in itself, relatively unimportant, gave composition to the picture. Admitted that that has always been done in stills, there is the argument as to whether it is permissible in motion pictures. However, Brown has done it, and well, too.” (*ibid.*).



21. Cartel publicitario de *Smouldering Fires* (1925) a partir de varias imágenes del film.

No obstante, con Frederick como personaje principal interpretando a una mujer de cuarenta años, la cinta presentaba otro factor a tener en cuenta: la evaporación de la juventud y la belleza, y los esfuerzos infructuosos de la protagonista por intentar recuperar el tiempo perdido. Efectivamente, *Smouldering Fires*, aunque como las anteriores del director en la productora aparecía sazonada con grandes dosis de comedia, era una producción seria que profundizaba en las latitudes de la mujer norteamericana que había llegado a la cuarentena. Y al ser de modo inusual la figura central de la historia una mujer de mediana edad introducía un nuevo tipo de heroína

madura que Brown extendería a su siguiente obra, *The Goose Woman*, relativa a los mismos valores relacionados con la imagen y la pérdida del atractivo físico.

Por su importancia decisiva atendiendo a numerosos aspectos de índole estilística y temática y por constituir el auténtico despegue de la trayectoria de Clarence Brown, *Smouldering Fires* es el título que hemos escogido como ejemplo fílmico representativo a analizar del periodo del cineasta en Universal. El análisis completo de la película puede encontrarse en la Tercera Parte, capítulo «II. Consolidación: Definición estilística en Universal Pictures (1923-1925). Ejemplo fílmico analizado: *Smouldering Fires* (1925)», donde, asimismo, se localiza un exhaustivo comentario acerca de las copias conservadas y utilizadas en esta investigación.

El rodaje, en Universal City y con secuencias de exteriores reales en Yosemite Valley, California, y una fábrica textil de la costa del Pacífico, se inició el 18 de agosto y concluyó el 3 de octubre de 1924, y el film recibió su *world premiere* el 3 de enero de 1925, en el Forum Theatre de Los Ángeles, la misma casa de exhibición donde se había estrenado *Butterfly*.

Conoció un éxito instantáneo de público y crítica en todo el país, y para Brown supuso su ascenso a la primera posición de la “White List” de directores de Universal que periódicamente suministraba Carl Laemmle a los exhibidores. Componían la clasificación otros doce cineastas y junto a sus nombres, fotografías y breve relación de sus triunfos en la empresa, se disponían las 21 Jewels que componían la “White List”, realizadas por ellos en 1924, y que, según planificación, iban a tener su exhibición comercial a lo largo del próximo año.

Presentado como el director de *Smouldering Fires*, que encabezaba la “White List”, su compendio exponía: “Celebrado por su habilidad para poner el alma con fuerza en las películas. Entre los éxitos que le dan derecho al reconocimiento de director de primera categoría están: 'Butterfly', 'The Signal Tower' y 'The Acquittal'”.¹⁵¹ El subtítulo de esta primera “The Carl Laemmle’s White List”, decía: “Los directores que hemos ayudado a crear”.¹⁵² Clarence Brown, Ed. [Edward] Laemmle, Ed. [Edward] Sedgwick, Clifford Smith, Harry Pollard,

¹⁵¹ “Celebrated for his ability to put the heart tug into pictures. Among the successes which entitle him to recognition as a director of the first rank are: 'Butterfly,' 'The Signal Tower' and 'The Acquittal.’” (“The Carl Laemmle’s White List”, (c. 1924). Cartel promocional de Universal en The Clarence Brown Collection).

¹⁵² “Directors We Have Helped to Make” (*ibid.*).

Arthur Rosson, Ernst Laemmle, Edward Sloman, Herbert Blache, Erle Kenton, Svend Gade, William [A.] Seiter y King Baggot. Lo cierto es que los rivales de Brown en el estudio eran pocos, esencialmente Harry Pollard y, como recordaba el propio cineasta en páginas anteriores, King Baggot.



22. "The Carl Laemmle's Second White List", (c. 1924).

Al poco Laemmle publicitó una segunda “White List” para 1925 (*ver il. n. 22 en p. ant.*), con los mismos nombres, excepto Arthur Rosson, Ernst Laemmle y Erle Kenton, y los añadidos de Will [William] Nigh, Chas [Chrales] Brabin, Lawrence Trimble y Maurice Tourneur. Este último, significativamente situado contiguo a Brown, figuraba en la agrupación debido a que acababa de realizar para Universal un *remake* de su propio film de 1918 *Sporting Life*, que se distribuyó en 1925.¹⁵³ Esta vez el texto escrito afirmaba: “Lo artístico no es suficiente – cada película Universal está realizada con un ojo puesto en el *Box-Office* de los Exhibidores. Por eso estos hombres que están haciendo la segunda White List de Universal son verdaderamente GRANDES DIRECTORES”.¹⁵⁴

Smouldering Fires también significó para Brown el primer homenaje de su antigua facultad, al ser incluido en el “Hall of Fame” (Hall de la Fama) que The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, erigió la última semana de 1924 sobre sus graduados célebres, destacados por haber dejado su huella en el mundo. El 12 de diciembre de 1924 *Hollywood News* daba la noticia en “University to Honor Its Film Director”, y explicaba: “Clarence Brown, director-productor de Universal Jewels, quien se graduó por la University of Tennessee en 1909 [*sic*], es el único miembro de la industria cinematográfica que será representado en este Hall de la Fama universitario”.¹⁵⁵ E informaba de que uno de los principales atractivos de la exposición lo constituía la proyección de “... la más reciente producción finalizada por Brown, 'Smouldering Fires', a la que le fue otorgado el honor de encabezar la 'White List' de Universal para 1925, y que el director aseguró para un preestreno en la universidad mediante cortesía de Carl Laemmle”.¹⁵⁶

El hecho fue considerado tal logro inusual que fue registrado por otras publicaciones cinematográficas. Con el título de “Honors From Alma Mater” y fecha de

¹⁵³ De acuerdo con Kevin Brownlow la contratación de Maurice Tourneur por Universal para el rodaje de *Sporting Life* (1925) le pudo haber sido sugerida a Carl Laemmle por el propio Clarence Brown (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 15/11/2008).

¹⁵⁴ Para el texto original en inglés ver ilustración n. 22 en p. ant.

¹⁵⁵ “Clarence Brown, director-producer of Universal Jewels, who graduated from the University of Tennessee in 1909 is the only member of the motion picture industry who will be represented in this collegiate Hall of Fame” (“University to Honor Its Film Director”, *Hollywood News*, 12 de diciembre de 1924. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

¹⁵⁶ “... Brown’s latest completed production, 'Smouldering Fires,' which was awarded the honor of heading Universal’s 'White List' for 1925, and which the director secured for pre-release showing at the university through the courtesy of Carl Laemmle.” (*ibid.*).

10 de enero de 1925, *Motion Picture News* decía: “Por el beneficio de la ciudadanía de Knoxville les recomendaríamos su atención y patrocinio de la excelente producción de Brown 'Smouldering Fires', que encabeza la White List de Universal. He aquí una película que cuenta una historia de la manera más humana posible –que arrastra las emociones con sus pretensiones de ser como la vida misma. El director debería sentirse orgulloso por su logro”.¹⁵⁷ Asimismo, señalaba que Clarence Brown y Rex Ingram eran los únicos cineastas que habían recibido una distinción de ese tipo, ya que a este último también le había sido otorgado un título honorífico por parte de su antigua facultad, la Yale University, en New Haven, Connecticut, donde Ingram había estudiado escultura, adscrito a la Yale School of Fine Arts.

La ciudad de Knoxville esperó con ansia el retorno oficial de la película y cuando *Smouldering Fires* llegó al Strand Theatre los periódicos de la localidad imprimieron gloriosos titulares sobre su insigne ciudadano. El 16 de mayo de 1925 en *The Knoxville News* se leía por todo lo alto: “Picture In Which Clarence Brown Of Knoxville Triumphantly Directs Pauline Frederick Will Be Seen At Strand First Half Of Week”, tras lo cual se situaba inmediatamente a los lectores: “Pauline Frederick en 'Smouldering Fires', un drama dirigido por Clarence Brown de Knoxville, hijo del Sr. y la Sra. de Larkin H. Brown, estará en el Strand la primera mitad de la próxima semana. (...) La película es un triunfo para Clarence Brown, el hombre de Knoxville que la creó”.¹⁵⁸ Y una nota curiosa del conjunto de estos artículos surgidos o relacionados con Tennessee, el estado adoptivo de Brown y donde llevó a cabo sus estudios, es que todos parecían olvidar que el director había nacido en Clinton, Massachusetts, y le situaban sin excepción como nativo del lugar.

Sin embargo, no todo fueron alegrías y el año 1924 se cerró para Clarence Brown con un desagradable incidente, que tuvo lugar con el antiguo director general de

¹⁵⁷ “For the benefit of the citizenry of Knoxville we would recommend to their attention and patronage Brown’s excellent production of 'Smouldering Fires,' which heads Universal’s White List. Here is a picture which tells a story in most human fashion –which tugs at the emotions with its lifelike pretentions [*sic*]. The director should feel proud over his achievement.” (“Honors From Alma Mater”, *Motion Picture News*, 10 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁵⁸ “Pauline Frederick in 'Smouldering Fires,' a drama directed by Clarence Brown of Knoxville, son of Mr. and Mrs. Larkin H. Brown, will be at the Strand the first half of next week. (...) The picture is a triumph for Clarence Brown, the Knoxville man who created it.” (“Picture In Which Clarence Brown Of Knoxville Triumphantly Directs Pauline Frederick Will Be Seen At Strand First Half Of Week”, *The Knoxville News*, 16 de mayo de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

Universal Irving Thalberg, ahora jefe de producción de la recientemente inaugurada Metro-Goldwyn-Mayer.

En Universal City Brown oyó por casualidad que MGM estaba a punto de filmar una versión de *The Unholy Three*, la historia de Clarence A. Robbins que él había comprado en 1919 y con la que había propuesto a Tourneur efectuar su debut en la realización. Y aunque, como es sabido, el proyecto no llegó a materializarse, Brown guardaba celosamente los derechos y albergaba la esperanza de dirigirlo algún día.¹⁵⁹

En el primero de sus autobiográficos publicados en 1939 por *Picturegoer*, cuando todavía se encontraba estrechamente ligado a MGM, Brown simplemente dijo: “Casualmente vendí *The Unholy Three* a Metro, y, con Lon Chaney, se convirtió en una sensación. Más tarde fue rehecha, la primera película hablada de Lon, y la última que hizo”.¹⁶⁰ Desde luego, el tema de *The Unholy Three* –siempre presente para él– no era un asunto para sacarlo a relucir en ningún momento de sus 27 años de asociación profesional con la compañía, por lejano que éste fuera. Muchos años después, ya retirado, contó con detalle lo que sucedió, aunque sin proporcionar el título de *The Unholy Three* de forma específica.¹⁶¹

Nada más conocer los planes de MGM, Brown se dedicó a propagar la noticia de la inviabilidad de *The Unholy Three*, puesto que poseía los derechos para el cine de la mano del autor. El rumor se difundió en seguida y MGM le mandó llamar a la oficina de su abogado. Una vez allí mostró los documentos que le acreditaban como propietario de la versión cinematográfica e informó de la paralización del proyecto. De acuerdo con Brown, los abogados de MGM intentaron engatusarle, afirmaban que había algo incorrecto en el documento que él poseía y que, por tanto, lo invalidada legalmente; sostenían que la historia era de dominio público. Aun así, dijeron, comprendían que había pagado algo por ella y estaban dispuestos a reembolsárselo –Clarence Brown

¹⁵⁹ Este tema ya ha sido comentado en el capítulo anterior, «II. Hollywood (1919-1923)», p. 402.

¹⁶⁰ “Incidentally I sold *The Unholy Three* to Metro, and, with Lon Chaney, it became a sensation. Later it was remade, Lon’s first talking picture, and his last.” (Clarence Brown, 6 de mayo de 1939, 7).

¹⁶¹ Brown describió los acontecimientos en 1974, en la entrevista con Patrick McGilligan y Debra Weiner en el Beverly Wilshire Hotel de Los Ángeles, California (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 31). Y aunque fue muy explícito en su narración, además de no dar el título de la historia equivocó la cronología de su enfrentamiento con MGM, que situó después de *The Eagle* (1925). Es decir, con posterioridad a que *The Unholy Three* hubiese llegado a las pantallas. De acuerdo con las fechas de rodaje de la versión “silente” de *The Unholy Three* (1925), de Tod Browning, esta disputa y la cesión final de los derechos de Brown a MGM debió producirse, como muy tarde, hacia finales de 1924.

había pagado 1.500\$ en 1919, según él el equivalente a 15\$ millones de 1924.¹⁶² Los asesores legales de MGM le ofrecieron un cheque de 1.500\$ y Brown lo rompió al instante en mil pedazos: “Lo siento, dije. 'No está en venta'”.¹⁶³ Los letrados llamaron por teléfono a Irving Thalberg y le informaron de que Brown no estaba dispuesto a vender. Acabadas las maquinaciones legales, Thalberg sugirió que fuesen al grano y le preguntasen por qué cantidad estaba dispuesto a ceder el relato. Como Brown no tenía ninguna intención de desprenderse de la historia, dijo la primera cifra desorbitada que se le ocurrió: 15.000\$. La respuesta de Thalberg fue contundente: “Dáselo al hijo-de-puta, pero nunca trabajará ni un solo día de su vida para MGM”.¹⁶⁴

En 1974 Brown refería el altercado entre risas, y añadía: “En un año, tenía un contrato con MGM, y trabajé allí durante treinta años –nunca en otro lugar”.¹⁶⁵ Y, ciertamente, así fue. Louis B. Mayer –haciendo caso omiso a la promesa de Thalberg– le ofreció unirse a MGM con todo tipo de privilegios y un elevadísimo salario, productora de la que ya nunca más se desvincularía y donde permaneció hasta el fin de su vida artística.

Pero a comienzos de 1925 nada de todo esto había acontecido todavía, y el paso dado por Brown dentro de la Industria con *The Unholy Three* podía considerarse un auténtico suicidio, especialmente porque el director no deseaba permanecer por más tiempo en la empresa de Carl Laemmle y, como en años posteriores confesaría, MGM era en realidad uno de sus objetivos: “Nosotros en Universal mirábamos hacia Paramount, United Artists, las nuevas producciones Louis B. Mayer... No era que estuviéramos avergonzados de nuestro propio trabajo; estábamos lejos de eso. Pero quizá los pastos lejanos siempre parecen más verdes”.¹⁶⁶

Brown debía a Universal tan solo una película más por contrato y, dado su sorprendente éxito y prestigio crítico, estaba deseoso por abandonar el estudio cuanto antes.¹⁶⁷ Sin duda, la disponibilidad financiera que le proporcionaba Laemmle estaba

¹⁶² Esto último, desde luego, según sus cálculos. (*ibid.*).

¹⁶³ “‘I’m sorry,’ I said. ‘It’s not for sale’” (*ibid.*).

¹⁶⁴ “Give it to the son-of-a-bitch, but he’ll never work a day in his life for MGM.” (*ibid.*).

¹⁶⁵ “Whitin a year, I had a contract with MGM, and worked there for thirty years –never anywhere else.” (*ibid.*).

¹⁶⁶ “We at Universal looked toward Paramount, United Artists, the new Louis B. Mayer productions... Not that we were ashamed of our own work; far from it. But perhaps distant pastures always seem greener.” (Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10).

¹⁶⁷ Recuérdese que, en breve, tres de sus films –*The Signal Tower*, *Butterfly* y *The Goose Woman*– serían considerados por los críticos de entre los seis mejores de 1924-25 y *Smouldering Fires* acababa de ser

muy lejos de satisfacer sus expectativas –al poco, además, él mismo se descubriría, con *The Eagle*, como un entusiasta de los grandes presupuestos, predilección que mantuvo a lo largo de buena parte de su carrera, con la excepción de sus films de Americana.

Sin embargo, de momento, con las puertas de MGM herméticamente cerradas, la fortuna le llegó a Clarence Brown por puro azar, siendo *Smouldering Fires* el film que le proporcionó su siguiente contrato.

Mientras *Smouldering Fires* se proyectaba en el Forum Theatre de Los Ángeles, John W. Considine, Jr., que entonces trabajaba como productor para Joseph M. Schenck en United Artists, se introdujo en la sala sin saber cuál era la película que pasaban. Llegó tarde, cuando ya habían aparecido los créditos, y durante todo el tiempo creyó estar viendo una película de Ernst Lubitsch. Cuando el largometraje finalizó, Considine vio: *A Clarence Brown's Production. Directed by Clarence Brown*. El cineasta resumió las consecuencias de esta afortunada confusión:

“Me llamó por teléfono al día siguiente y empezó a hablar de un contrato. Yo estaba a mitad de *The Goose Woman*. Creo que conseguí doce mil quinientos dólares por película en las cinco películas que hice en Universal. Salté a tres mil dólares por semana con Schenck”.¹⁶⁸

En secreto, y sin notificarlo a Carl Laemmle, Brown firmó un contrato en exclusiva con Joseph M. Schenck para dirigir dos películas, una con Rudolph Valentino y otra con Norma Talmadge, dos de las estrellas más importantes de la pantalla. Al fin había dado el salto que tanto anhelaba.

Ahora bien, el testimonio del cineasta, reproducido sobre estas líneas y que puede encontrarse en *The Parade's Gone By...*, incurre en una contradicción. Según Brown esto sucedió mientras *Smouldering Fires* estaba en el Forum Theatre de Los Ángeles y él se encontraba en medio de *The Goose Woman* y ambas cosas son

nombrada por el prestigioso periodista Harry Carr como la película más sobresaliente que había visto en todo el año (Harry Carr, *op. cit.*, C2; Véase sobre este tema en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», pp. 125, 129-131).

¹⁶⁸ “He called me on the phone the next day and started talking about a contract. I was in the middle of *The Goose Woman*. I think I got twelve thousand five hundred dollars a picture for the five pictures I made at Universal. I jumped to three thousand dollars a week with Schenck.” (Kevin Brownlow, 1968, 145).

incompatibles, ya que su película con Pauline Frederick se proyectó en el Forum durante las dos primeras semanas de enero de 1925 y en ese momento él todavía no había empezado a filmar *The Goose Woman*.

Pudiera ser que Brown equivocara el nombre del teatro –influido por su recuerdo de la *world premiere*, a la que asistió con Laura La Plante– no tratándose del Forum, sino del Cameo Theatre de la misma ciudad, donde *Smouldering Fires* comenzó el 14 de febrero y permaneció una semana, coincidiendo, esta vez sí, con el rodaje de *The Goose Woman*. Aunque tampoco debería excluirse la posibilidad de que el director dijera “a mitad de *The Goose Woman*” refiriéndose a que ya estaba enfrascado en la preparación del film y efectivamente fuese el Forum con las consiguientes fechas indicadas. En el primer supuesto, la firma de su contrato con Joseph M. Schenck se situaría a comienzos de enero de 1925, mientras que en el segundo se desplazaría a mediados de febrero del mismo año.

Paralelamente, hemos de decir que no cabe duda que Considine confundió el film con *Three Women (Mujer... guarda tu corazón, 1924)*, la película que la misma Pauline Frederick había realizado ese año para Ernst Lubitsch en Warner Bros. y que ciertamente presenta algunas similitudes argumentales *Smouldering Fires*.¹⁶⁹ Además, como se verá, ya fuera de forma inconsciente o no por parte de Brown, los *gags* cómicos de *Smouldering Fires*, sobre todo en sus cinco secuencias iniciales, denotan la influencia del inconfundible estilo del director berlinés en sus primeros años en Norteamérica.¹⁷⁰ El error de John W. Considine, Jr., así pues, estaba más que justificado.

Tras sus cuatro triunfos consecutivos con la compañía de Laemmle, Brown, complacido con su repentina fama, se dedicó a recibir a multitud de periodistas en

¹⁶⁹ Este tema será debidamente desarrollado en la Tercera Parte, en el capítulo II consagrado a la película. Al respecto de las coincidencias argumentales de *Three Women* con *Smouldering Fires* y de otras influencias contemporáneas manifiestas en la película de Brown, véase el apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1634-1636.

¹⁷⁰ Sobre el tono marcadamente humorístico que poseen las cinco secuencias iniciales de *Smouldering Fires*, véase en la Tercera Parte, en el capítulo II consagrado a la película, apartado «II.9. Puesta en escena», sec. «II.9.1. Recursos expresivos y movimientos de cámara», pp. 1333, 1338-1343.

Universal City, a los que explicó el secreto de sus logros, dio sus opiniones sobre el cine contemporáneo en general y expresó sus predicciones para los próximos años.

A finales de 1924 concedió una extensa entrevista a George Landy para *Popular Scenario Writer*, “Significant Romances [*sic*] During 1924”,¹⁷¹ donde señalaba como factor clave de su éxito, y al cual denominaba el avance más significativo de 1924, la preparación por anticipado; el guión desglosado plano a plano y entregado con mucha antelación a todas aquellas personas implicadas en el proyecto, lo que daba como resultado un rodaje más rápido y eficaz y aminoraba notablemente los costes. Y, tras esto, ponía como ejemplo su más reciente producción, *Smouldering Fires*, y su seguimiento de este procedimiento para filmar la historia original de Sada Cowan y Howard Higgin. No obstante, y pese a lo dicho por Brown y los autores, cuyas declaraciones también se incluían en el reportaje, el guión definitivo de *Smouldering Fires* ha sobrevivido y demuestra cómo, aunque subdividido en secuencias y planos, en el rodaje del film no se siguió este método, pues son enormes las diferencias entre el libreto y la película finalizada. El segundo avance, pronosticaba, sería la película en Technicolor —a los pocos meses, de hecho, Brown manifestaría que pensaba fotografiar una serie completa de episodios en Technicolor en su siguiente obra, *The Goose Woman*, que, sin embargo, no figuran en el film.¹⁷² Y el tercero “... la práctica creciente de minimizar el número de subtítulos en las mejores películas de hoy en día. Indicios de esta tendencia se vieron con anterioridad a 1924, pero el año pasado trajo consigo la política hacia una aceptación definitiva por parte de los mejores productores”.¹⁷³ Y en esta ocasión Brown sí siguió al pie de la letra

¹⁷¹ George Landy, (c. 1924), 4-5. También publicado como debido a Clarence Brown y con el titular “Original Screen Stories Called Best Gift of 1924” en *Los Angeles Examiner*, 4 de enero de 1925. Ambos documentos en The Clarence Brown Collection. Al respecto de la entrevista de George Landy, ésta nos fue suministrada por The Clarence Brown Collection con el título de la misma tachado, presumiblemente por el cineasta, y en lugar de la palabra “Romances” escrito a mano “Advances”. Se trataba, sin duda, de una errata de impresión, ya que el texto habla sobre los avances más significativos del año 1924.

¹⁷² Estas declaraciones del director constan en los siguientes documentos de The Clarence Brown Collection: “Color is Declared: Benefit to Films”, *Los Angeles Times*, 22 de febrero de 1925, p. D12. También publicado con el titular “Director Outlines Color Possibilities” en *Screen News*, (c. febrero 1925); y con el título “Brown Strikes Happy Color Medium” en *Hollywood Filmograph*, 14 de marzo de 1925; Remitirse a las pp. 596-597, donde se incluye un extracto de las mismas.

¹⁷³ “... the growing practice of minimizing the number of subtitles in the best pictures of the present day. Indications of this movement were seen before 1924, but last year brought the policy to a definite acceptance by the best producers.” (George Landy, [c. 1924], 5. También publicado como debido a

sus indicaciones, pues *The Goose Woman* destaca como una de las películas del cine “silente” norteamericano donde se aprecia una notable reducción intencionada del número de intertítulos expositivos, únicamente 4 en todo el film,¹⁷⁴ algo en lo que también pudo haber tenido cierta influencia el estreno en los Estados Unidos, el 5 de enero de 1925, de *Der letzte Mann* (*El último*, 1924), de F. W. Murnau. Y, finalmente, Brown concluía diciendo: “Convertir a la historia en la protagonista será sin duda el avance importante en la producción de 1925 y 1926. Ya estamos viendo los primeros pasos en esa dirección; y en estos pasos iniciales está la génesis de una gran esperanza para toda la industria del cine y finalmente para los millones que visitan las salas de cine”.¹⁷⁵

El 3 de enero de 1925, el mismo día que *Smouldering Fires* iba a tener su *world premiere* en el Forum Theatre de Los Ángeles, de forma muy contundente el director declaraba a la prensa su plena satisfacción de que Carl Laemmle hubiese acordado la inauguración oficial de sus dos últimos films en la ciudad, y su creencia de que todas las películas realizadas en Hollywood deberían estrenarse en Los Ángeles antes que en cualquier otro lugar, y no en Nueva York: “... no sólo porque los creadores de películas deberían ver su trabajo primero, sino también porque todo el Sur de California está enormemente interesado en la industria cinematográfica y merece tener la primera visión de nuestros logros. Además, nuestro orgullo natural en el crecimiento de la comunidad de la que somos ciudadanos llama para la reiteración del lugar de Los Ángeles como la capital mundial del cine; y, como tal, merece las *world premieres* de todas las películas”.¹⁷⁶

Clarence Brown y con el titular “Original Screen Stories Called Best Gift of 1924” en *Los Angeles Examiner*, 4 de enero de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection).

¹⁷⁴ Véase también: David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 485 (n. 36).

¹⁷⁵ “Starring the story doubtless will be the significant production advance of 1925 and 1926. Already we are seeing the first steps in that direction; and in these initial strides is the genesis of a great hope for the entire motion picture industry and ultimately for the millions who visit motion picture theatres.” (George Landy, [c. 1924], 5. También publicado como debido a Clarence Brown y con el titular “Original Screen Stories Called Best Gift of 1924” en *Los Angeles Examiner*, 4 de enero de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection).

¹⁷⁶ “... not only because the makers of the movies should see their handiwork first, but also because all Southern California is vitally interested in the film industry and deserves the first view of our accomplishments. Furthermore, our natural pride in the growth of the community of which we are citizens calls for the reiteration of Los Angeles’ place as the capital of the film world; and as such, it merits the world premieres of all films.” (Entrevista anónima a Clarence Brown: “So Say We All, Mr. Brown”, *Los Angeles Herald*, 3 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

Al día siguiente otra entrevista al director aparecía en *Los Angeles Times*. Por Katherine Lipke y con el título de “Simplicity Is Keynote of Brown Film”, que hacía referencia a *Smouldering Fires*, buena parte de su contenido versaba, sin embargo, sobre sus preferencias y la intencionalidad de su cinematografía. Es la primera donde Brown expresó una serie de postulados que reiteró ampliamente a lo largo de 1925, y algunos de los cuales siguió pronunciando inclusive hasta 1928.¹⁷⁷ En el presente texto, *grosso modo*, éstos podrían resumirse bajo los siguientes puntos: 1.) Negación del componente artístico en sus films; lo artístico es todo aquello que se parece a la vida real. 2.) Preferencia por filmar historias de la vida diaria, de personas sencillas y con quehaceres y problemas cotidianos. 3.) Tres personajes bastan para contar una buena historia y crear una buena película. 4.) Rechazo a las escenas opulentas, con extras o de masas. Y Katherine Lipke transcribía:

“Declara que no sabe nada sobre arte, y que cualquier arte que aparezca en sus películas es completamente de pasada. (...) su objetivo es crear una historia lógica y plausiblemente interesante de la vida tal y como es vivida, con tan pocos personajes y de una forma tan sencilla como sea posible. La simplicidad es lo fundamental de Clarence Brown y sus películas. (...) Él no cree en enormes repartos. Piensa que con tres personas la oportunidad para una película perfecta es mucho mayor que con tres veces esa cantidad. Muy pocos extras de cine cruzaron por los sets de Clarence Brown porque él cree que todo gasto extra y la introducción de escenas de masas son completamente inconsecuentes e innecesarias. Veinte extras pueden hacer el trabajo de 2000, si son manejados de forma adecuada, de acuerdo con su opinión”.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Otras entrevistas de 1925 donde Brown repitió estos mismos principios y que más hacia delante comentaremos son las siguientes: “Simplicity Is Best Art For Screen (Director Asserts Lavish and Bizarre Scenes Not Necessary for Success)”, *Los Angeles Times*, 22 de marzo de 1925, p. 18 (ver el texto íntegro de esta entrevista al cineasta en pp. 597-598). También publicada con el titular “Fewer Characters the Better” en *Popular Scenario Writer*, mayo 1925; y con el título “Director Asserts Lavish and Bizarre Scenes Not Necessary for Success” en *The Knoxville News*, 16 de mayo de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection. Ver también en The Clarence Brown Collection: “Crowds on Screen Not 'Being Done'”, *Los Angeles Times*, 9 de agosto de 1925, p. D16. También parcialmente publicada en *Portland Oregonian*, 16 de agosto de 1925 Otra entrevista del periodo de contenido similar es la siguiente: “Clarence Brown Advocates Film Fidelity to Life”, *Los Angeles Times*, 13 de septiembre de 1925, p. D11.

¹⁷⁸ “He states that he knows nothing about art, and that whatever art appears in his pictures is entirely by the way. (...) his aim is to create a logical, plausible interesting story of life as it is lived, with as few

Al respecto del tercero de estos postulados –el empeño de Brown por filmar historias de únicamente tres personajes–, conviene señalar que éste dio lugar a uno de los recursos estilísticos más característicos de su cine: el “plano de tres”, una estampa visual detenida y estática de tres personajes, generalmente formando una pirámide, que el cineasta reiteró una y otra vez a lo largo de su filmografía.¹⁷⁹ Mientras que sobre su rechazo a las escenas con extras o de masas, el director muy pronto tuvo que dar explicaciones cuando filmó *The Eagle*, un film donde sí las incorporó.¹⁸⁰ Hacia el final de la entrevista se contenían las siguientes manifestaciones textuales de Brown:

“Las películas que tratan sobre nosotros son las que quiero hacer. El drama humano de la vida diaria, despojado de espectáculo y alboroto es el que me gusta a mí. Y sobre todo debe ser lógico, porque la vida lo es. Creo también que el público ahora reconoce la vida cuando se les entrega, y que les gusta que sea real y sincera. Eso es lo que quiero darles. Quiero mostrarles a ellos mismos. Por supuesto no reconocerán la similitud. Pero verán a sus vecinos y se reirán y dirán, 'No es exactamente igual que John o Nellie', y disfrutarán con ello incluso aunque no vean sus propias debilidades y limitaciones en los personajes”.¹⁸¹

Desde luego, Brown emitía estas declaraciones de acuerdo con su propia situación profesional, cuando trabajaba en un estudio pobre como Universal, pero estas

characters, and in as simple way as is possible. Simplicity is the keynote of both Clarence Brown and of his pictures. (...) He does not believe in large casts. He feels that with three people the chance for a perfect picture is much greater than with three times as many. Very few extras ever film their way on the Clarence Brown sets for he thinks all that extra expense and the introduction of the mob scenes are entirely inconsequential and unnecessary. Twenty extras can do the work of 2000, if properly handled according to his opinion.” (Katherine Lipke, 4 de enero de 1925, 27, 30).

¹⁷⁹ El análisis conjunto de los “planos de tres” de *Smouldering Fires*, película que supone la culminación de este recurso en la obra de Clarence Brown, se localiza en la Tercera Parte, en el capítulo II consagrado a la película, apartado «II.9. Puesta en escena», sec. «II.9.1. Recursos expresivos y movimientos de cámara», pp. 1343-1356. Asimismo, un estudio global de los “planos de tres” en la cinematografía de Clarence Brown puede encontrarse en este mismo capítulo, punto «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior» pp. 1443-1508.

¹⁸⁰ Ver: “Crowds on Screen Not 'Being Done’”, *Los Angeles Times*, 9 de agosto de 1925, p. D16. También parcialmente publicado en *Portland Oregonian*, 16 de agosto de 1925.

¹⁸¹ “I want to show them themselves. Of course they won't recognise the likeness. But they will see their neighbors and laugh and say, 'Isn't that just like John or Nellie,' and they will enjoy it even if they won't see in the characters their own weaknesses and shortcomings.” (Katherine Lipke, 4 de enero de 1925, 30).

teorías al poco tiempo desaparecían de forma súbita de su cine –con *The Eagle* sin ir más lejos. De la misma forma, buena parte de su corpus fílmico posterior se aleja por completo de tales principios: *The Trail of '98* (1928), *Conquest* (1937), *The Rains Came* (1939) y *Plymouth Adventure* (1952), todas ellas superproducciones a gran escala. Sin embargo, a partir de 1935 Brown los recuperó al inclinar su producción desde ese momento y cada vez con más frecuencia hacia el género Americana: *Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949), conjunto de obras que se caracterizan por ser historias intimistas y de muy pocos personajes. *The Yearling*, por ejemplo, es una película consagrada a la vida diaria de únicamente tres individuos en una zona aislada de Florida. Y en *Intruder in the Dust* (1949), la última que realizó con una voluntad creativa, el deseo de Brown por atenerse a la vida real le llevó a utilizar a los habitantes de Oxford como actores.

El 7 de enero el director recibía en Universal City a Albert Dorris, de *Hollywood News*, quien acudía al estudio para entrevistarle a propósito del secreto de sus cuatro logros consecutivos. Y Dorris escribía *a posteriori* como titular de su artículo: “Clarence Brown’s Plan Is Four Stories At the Same Time”, haciendo referencia al complicado entramado de producción del cineasta que consistía en poner en funcionamiento hasta cuatro películas a la vez. La primera se denominaba “la película actual”; la segunda era conocida como “la continuidad”; la tercera se hacía llamar “la adaptación” y consistía en la construcción técnica del guión; y la cuarta, a la que daba el nombre de “la historia”, simplemente tenía que ver con la selección de un relato que probablemente no entraría en fase de producción hasta por lo menos un año más tarde. Según Brown éste era el proceso responsable de su éxito, ya que permitía a todos los miembros de su equipo ofrecer sugerencias sobre los siguientes largometrajes que iban a filmarse, participar en numerosas reuniones relacionadas con el guión, una cuidadosa y anticipada selección del reparto, construcción de los *sets*, determinar los exteriores, etc. Pero, a continuación, el cineasta se contradecía, ya que señaló a Dorris que lo menos importante en una película de Clarence Brown era la fase de filmación en sí misma: “Brown declara que la así llamada producción de una película es el desarrollo menos importante de todos... Él lo llama el 'trabajo físico', relacionado con el rodaje, y pone esa aseveración en el esfuerzo requerido para poner realmente en la película lo que a él y a sus asociados les ha llevado meses poner

sobre el papel”.¹⁸² Y es que en la entrevista precedente concedida a Katherine Lipke para *Los Angeles Times*, pero igualmente en muchas otras durante su carrera, Brown defendió justo lo contrario, haciendo gala de la flexibilidad que siempre imperó en sus platós, y que favorecía que tanto actores, como técnicos o incluso los extras aportasen ideas durante el rodaje; cualquier propuesta innovadora o mejora era bien recibida, y si se probaba y funcionaba, se incorporaba a la película definitiva. Tras conversar con Brown, Lipke, por ejemplo, anotaba: “... una cosa interesante a tener en cuenta al empezar una película, es que él nunca planea situaciones o sucesos. Deja que las cosas salgan solas. Deja al reparto de la película dentro de la historia, y al verles salir a la luz, nuevas ideas y situaciones le vienen a la mente. Y así la película se despliega”.¹⁸³ Y similares declaraciones fueron dadas por el director a Kevin Brownlow y Tay Garnett muchos años después.¹⁸⁴

El realizador también transmitió a Albert Dorris su ausencia de interés por el elemento artístico de sus films y destacó como único propósito de su cine la conexión con la vida real: “Brown está lleno a rebosar de ideas cerebrales de negocios. No presta atención a lo que generalmente se llama arte, aunque sus películas están saturadas con esa mera materia prima. (...) Brown siempre aspira a historias de la vida diaria, con personas cotidianas en ellas; material que él trata de manera cotidiana, esperando resultados cotidianos que serán totalmente comprendidos y apreciados por las personas cotidianas que acuden a los cines. Es todo bastante simple, y ha permitido la finalización de cuatro maravillosas películas en un año [*sic*]”.¹⁸⁵ El cineasta resumía sus conclusiones ante la pregunta global de su entrevistador con la siguiente explicación:

¹⁸² “Brown declares that the so-called production of a film is the least important development of all... He calls it the 'physical labor,' connected with film making, and places such assertion on the effort required to actually put on to film what he and his associates have spent months in putting on to paper.” (Albert Dorris, *op. cit.* Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁸³ “... an interesting thing in regard to the starting of a picture, is that he never plans business and events. He allows them to work out. He lets the casts of the picture in on the story entire, and in watching them work it out, new ideas and new business come to his mind. And so the picture unfolds.” (Katherine Lipke, 4 de enero de 1925, 27, 30).

¹⁸⁴ Kevin Brownlow, 1968, 151-152; Tay Garnett, 1996, 15, 18-19.

¹⁸⁵ “Brown is brim-full of cold-blooded business-like ideas. He pays no attention to what is generally called art, yet his pictures are saturated with that very commodity. (...) Brown always aspires to every-day stories, with every-day people in them; all of which he treats in every-day manner, hoping for every-day results which will be fully understood and appreciated by every-day theater-goers. It is all simple enough, and it has permitted the completion of four very wonderful pictures within a year.” (Albert Dorris, *op. cit.* Documento en The Clarence Brown Collection).

“Consigue un buen equipo, hombres que sepan tanto o más de su trabajo de lo que tú sabes del tuyo, entonces dales una oportunidad de mantenerse en contacto con cada [fase del] desarrollo de la historia. Dales mucho tiempo para resolver qué quieren hacer, y lo harán –espléndidamente– cuando sean invitados a hacerlo. Y cree en ellos –si quieres que ellos crean en ti. Todo es fácil para cualquier director cuando tiene a sus muchachos con él como los míos están conmigo”.¹⁸⁶

Pero la más insigne de estas visitas que recibió el cineasta a comienzos del mes de enero de 1925 fue la de Muriel Walker, quien en representación de un grupo de productores ingleses se trasladó *ex profeso* a Universal City desde Londres para proponerle su incorporación a la industria cinematográfica británica. Con el título de “Director Invited to Go Abroad – English Producers Propose Film Work”, el 8 de enero *Los Angeles Times* recogía la noticia y aseguraba que aunque el director estaba considerando la propuesta, era más bien improbable que pudiera aceptar, ya que se encontraba contractualmente ligado a Universal donde él su equipo estaban preparándose ya para la inminente filmación de *The Goose Woman*.¹⁸⁷

The Goose Woman (1925), la quinta y última Jewel que Clarence Brown realizó para Universal, ha sido restaurada recientemente por la UCLA y presentada en el “UCLA Festival of Preservation 2011”, del 3 al 27 de marzo.

El proyecto de restauración, a cargo de Bob Gitt, en los laboratorios de The Stanford Theatre Foundation y que ha comprendido tres años, desde mayo de 2008 hasta 2011, se ha efectuado a partir de dos copias de acetato en 16 mm. De un lado, la descubierta en 1987 formando parte de la John Hampton Collection, depositada en ese año por David W. Packard en la UCLA, Film and Television Archive, Motion Picture Collection, Los Ángeles, California. Y, de otro, una copia de la colección privada de

¹⁸⁶ “Get a good staff; men who know as much or more of their work than you do of yours, then give them a chance to keep in touch with every development of the story. Give them lots of time to figure out what they want to do, and they will do it –splendidly– when they are called upon to do it. And believe in them –if you want them to believe in you. It is all easy to any director when he has his boys with him like mine are with me.” (*ibid.*).

¹⁸⁷ “Director Invited to Go Abroad – English Producers Propose Film Work”, *Los Angeles Times*, 8 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection; En años posteriores, sin embargo, Brown expresaría su deseo de haber trabajado para la industria del cine en el Reino Unido (Stuart Jackson, *op. cit.*, 8).

Kevin Brownlow que le fue solicitada al historiador por la UCLA para proceder a la preservación y restauración del film.¹⁸⁸ Ambas copias son tintadas y presentan las siguientes características.

La versión de la UCLA consiste en 2 rollos con una longitud aproximada de 3.200 pies y aparece tintada en azul, naranja y amarillo. Esto último según la descripción que consta en la base de datos de la UCLA, donde asimismo se indica que posee una duración de 79' a 24 fps.¹⁸⁹

Kevin Brownlow obtuvo su copia de 16 mm. del film en 1959, adquiriéndola por compra directa a Watsofilms Limited, Coventry, Reino Unido. Durante décadas –hasta 1987, cuando Packard adquirió los materiales de la John Hampton Collection– ésta fue la única copia que se creía había sobrevivido del largometraje y fue precisamente la posesión de esta copia la que permitió al historiador entablar contacto directo con Clarence Brown, quien se negaba a conocerle y finalmente accedió a ser entrevistado por él cuando supo de manera efectiva que Kevin Brownlow poseía una copia de *The Goose Woman*.¹⁹⁰ Esta copia se presenta en blanco y negro y con tintes de color en azul, azul intenso y rosa y posee una duración de 74' a 24 fps.

De acuerdo con Kevin Brownlow, estas copias en 16 mm. parecen constituir lo único que queda de la película a día de hoy, cuyo negativo original en 35 mm., tal y como sucede con los restantes films de Clarence Brown en Universal, no se conserva.¹⁹¹

Los orígenes de ambas copias son desconocidos y aunque en varios de sus textos publicados Kevin Brownlow describía su copia como generada por la Kodascope Library, a día de hoy el historiador se inclina por la Show-at-Home Movie Library,

¹⁸⁸ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/02/2011.

¹⁸⁹ La UCLA posee también otros dos fragmentos incompletos del film en 16 mm., oriundos ambos de la John Hampton Collection. Sobre soporte de acetato y en blanco en negro, sin los tintes de color, consisten en 1 rollo de 100 pies y en otra bobina suelta de 600 pies.

¹⁹⁰ Kevin Brownlow relató su descubrimiento de *The Goose Woman* en varios de sus artículos publicados sobre Clarence Brown. Remitimos al lector a: Kevin Brownlow, “The Master Returns”, *The Guardian*, 18 de abril de 2003; Kevin Brownlow, “Omaggio a Clarence Brown” / “Homage to Clarence Brown”, *Bologna–Il Cinema Ritrovato*, nº 32, 2003, p. 97. Una ampliación de este hallazgo que condujo al historiador a su primera entrevista con Clarence Brown puede encontrarse en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», pp. 168-169.

¹⁹¹ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/02/2011.

Inc.¹⁹² Lo cierto es que con *The Goose Woman* esto resulta más difícil de determinar que con las demás películas del director en Universal, ya que fue lanzada inicialmente por la Kodascope Library, la compañía pionera en el alquiler de películas para uso doméstico –desde 1925–, y más tarde a través de la Show-at-Home Movie Library, Inc. –que comenzó a funcionar a partir de 1927.

Existen divergencias entre las dos copias, que son básicamente las siguientes: 1.) Su duración a la misma velocidad de proyección de 24 fps.: 79' en el caso de la versión de la UCLA y 74' en el de la copia de Kevin Brownlow. 2.) Los tintes de color: azul, naranja y amarillo en la versión de la UCLA, frente al azul, azul intenso y rosa de la copia adquirida por el historiador en 1959. 3.) Y, según nos informó Kevin Brownlow, el mayor número de planos que posee la versión de la UCLA en los títulos de crédito (y probablemente también en los planos de imagen), lo que, asimismo, explicaría la duración algo mayor de la copia oriunda de la John Hampton Collection.¹⁹³

Pero, a pesar de estas diferencias, resulta imposible atribuir un origen determinado y/o distinto a cualquiera de ellas, Kodascope Library o Show-at-Home Movie Library, Inc. Ello no excluye, sin embargo, que estemos de acuerdo con Kevin Brownlow al considerar la posibilidad de que ambas copias, y no exclusivamente la suya, pudieron ser generadas por Universal, ya que en principio el hecho de que estén completas –con sus 8 bobinas originales, y superando los 5 rollos a los que solía reducir los films de 16 mm. la Kodascope Library–, así como la variada paleta cromática que las dos ostentan, apuntaría a esta opción. Paralelamente queremos indicar que la circunstancia de que la copia de Kevin Brownlow sufra la pérdida de determinados planos puede deberse al simple deterioro o a la poca pericia de los proyectonistas, quienes con frecuencia solían deteriorar los primeros rollos de los films, es decir, las credenciales técnicas.¹⁹⁴

¹⁹² Kevin Brownlow afirmó que se trataba de una copia Kodascope en: “The Master Returns”, *The Guardian*, 18 de abril de 2003. De otro lado, el historiador nos expresó que su copia posiblemente fuera originada por la Show-at-Home Movie Library, Inc., mediante correspondencia personal: 16/02/2010.

¹⁹³ El historiador tuvo la ocasión de visionar la versión restaurada del film por la UCLA y según nos participó halló planos en los títulos de crédito que no se contenían en su copia (correspondencia personal con Kevin Brownlow. 21/05/2011). Planos que sin lugar a dudas proceden de la copia de 16 mm. de la UCLA proveniente de la John Hampton Collection, ya que, como hemos dicho, tan solo se han utilizado estas dos copias para la preservación y restauración de la película.

¹⁹⁴ Con relación a *The Goose Woman*, film que fue distribuido en 16 mm. tanto por la Kodascope Library como por la Show-at-Home Movie Library, Inc., el caso es ciertamente complejo y de ahí que hayamos

Para su preservación y restauración, a partir de estas dos copias en 16 mm. la UCLA ha generado una nueva versión de *The Goose Woman* en 35 mm., con tintes de color y de 83' de duración, conforme a la información suministrada en las páginas *web* dedicadas a su presentación en el "UCLA Festival of Preservation 2011", hecho que tuvo lugar el 4 de marzo. No obstante, ni en estas páginas *web* ni en la base de datos de la UCLA se indica la velocidad de proyección o la tipología de los tintes de color.

A diferencia de las otras cuatro películas de Clarence Brown en Universal, *The Goose Woman* ha sido ampliamente comercializada en diversos formatos.

La versión de Kevin Brownlow fue distribuida en 8 mm. en las décadas de 1960 y 1970 por Milestone –firma diferente a la actual de DVDs–, pero en blanco y negro, sin las tinciones originales de color. Las restantes ediciones en VHS y DVD del film proceden todas de esta misma copia, aunque ninguna presenta los colores originales y algunas han sido transferidas a una velocidad de proyección totalmente incorrecta. Presentan, además, una calidad de imagen muy precaria. Aunque hemos consultado varias de estas ediciones en VHS y DVD disponibles en el mercado,¹⁹⁵ nuestro acceso a *The Goose Woman* se ha producido directamente a través de la copia de Kevin Brownlow, con su velocidad de proyección adecuada –a 24 fps. y 74' de duración–, los tintes originales de color y una más que aceptable calidad de visionado y nitidez. La obtención de esta copia se produjo de forma un tanto fortuita, ya que fue emitida en el año 2009 en el Canal 7, La Tv Pública, Argentina, en el espacio "Filmoteca, Temas de Cine".¹⁹⁶

expresado que resulta imposible mencionar una de las dos empresas en particular. Y es que, aunque la Kodascope Library terminó abreviando todas sus copias a 5 rollos y tintándolas uniformemente en ámbar, en sus inicios y durante un breve periodo de tiempo la empresa distribuyó sus copias de 16 mm. con su longitud original y tintadas en varias tonalidades (correspondencia personal con Kevin Brownlow. 19/02/2010). Así pues, que *The Goose Woman* sea un film de 1925, el mismo año que comenzó a funcionar la Kodascope Library, no descartaría que una de las dos copias hubiese sido producida con su longitud original y con varios tintes de color por esta compañía.

¹⁹⁵ Para una relación detallada de las distintas ediciones videográficas comercializadas y consultadas en esta investigación de *The Goose Woman*, ver «Fuentes audiovisuales», «Films de Clarence Brown visionados».

¹⁹⁶ Con su habitual generosidad Kevin Brownlow prestó una copia del film en VHS a un amigo personal de Argentina, quien, al tiempo que *The Goose Woman* estaba siendo restaurada por la UCLA a partir de las dos versiones de 16 mm. mencionadas, la cedió para su emisión en el mencionado espacio televisivo. Con posterioridad, alguien grabó el programa al completo, película incluida, y lo distribuyó en la *web*.

La adjudicación de Clarence Brown para dirigir el film se produjo a finales de 1924 y estuvo impulsada por una persona en particular: Frederica Sagor Maas, responsable del departamento de guiones de Universal en Nueva York. De acuerdo con su testimonio recogido en su libro de memorias *The Shocking Miss Pilgrim: A Writer in Early Hollywood* (1999) fue ella quien notificó personalmente a Carl Laemmle que Brown se había convertido en su director más importante y que para retenerlo debía proporcionarle material de primera categoría. A continuación Maas propuso a Laemmle entregarle a Brown *The Goose Woman*, un relato breve del prestigioso escritor Rex Beach que el estudio acababa de adquirir a petición suya por 20.000\$.¹⁹⁷ El presidente de la compañía no sólo aceptó, sino que para conseguir que el realizador renovase su contrato le otorgó un presupuesto considerablemente más holgado que en sus films anteriores y libertad absoluta en lo referente al *casting*, filmación y contratación del equipo técnico.¹⁹⁸ La película iba a ser una de las *Jewels* destacas de su año.

Que ésta era la copia del historiador era algo que se mencionaba en la presentación de la película, aunque más tarde el propio Brownlow nos confirmó que, efectivamente, se trataba de su copia (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 16/02/2010).

¹⁹⁷ El responsable de la exitosa venta fue Arthur Landau (Frederica Sagor Maas, *op. cit.*, 210, 214).

¹⁹⁸ En su testimonio Maas incurre, sin embargo, en numerosas erratas. Por ejemplo, relata que el contrato de Brown con Universal había finalizado, estaba pendiente de renovación, el director había solicitado un aumento de sueldo y éste se le había negado. Según Maas, por petición suya se le entregó *The Goose Woman* y se llegó al acuerdo de un nuevo contrato. También rememoraba que, para celebrarlo, ella, Brown, su esposa Ona Brown y Al Lichtman asistieron a un espectáculo del Ziegfeld Follies en Nueva York (*ibid.*, 43). Ahora bien, todos estos datos están confundidos. En primer lugar, el propio realizador siempre habló de un contrato unitario con Universal Pictures, para cinco films a 12.500\$ cada uno (Kevin Brownlow, 1968, 145). En segundo, en los *scrapbooks* que proporcionó el director a su antigua facultad y que hoy se encuentran reunidos en The Clarence Brown Collection no hay ningún indicio de un nuevo contrato y sí, en cambio, abundantes documentos publicados tras la realización de *The Goose Woman* que aluden directamente a la finalización de su asociación contractual con la compañía tras haber completado los cinco largometrajes acordados (Ver, por ejemplo, los siguientes documentos en The Clarence Brown Collection: “Brown Finishes Last Picture for Universal”, *Los Angeles Times*, 21 de mayo de 1925; “Brown Completes His Universal Contract”, *Illustrated Daily News*, [c. mayo 1925]). Finalmente, la información proporcionada por Maas acerca de un contrato aparte para *The Goose Woman* no aparece referenciada en ninguna otra fuente, ni coetánea ni posterior. De acuerdo con Kevin Brownlow, ésta no es la única equivocación que Maas incluyó en su recuento autobiográfico (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 26/11/2008.). Y con respecto a su remembranza de que los cuatro asistieron al Ziegfeld Follies, desde nuestro punto de vista es muy probable que los implicados estuviesen celebrando la asignación de Clarence Brown a la historia de Rex Beach, en lugar de la firma de un nuevo contrato.

The Goose Woman concernía a la triste realidad de la ex diva de la ópera Marie de Nardi. Y Clarence Brown, fiel a su determinación de estos años porque sus películas estuviesen conectadas con la vida real, escogió para el personaje principal de antigua *prima donna* a una auténtica artista vocal de Broadway: Louise Dresser, quien hasta entonces sólo había realizado pequeñas intervenciones en el cine. Pauline Frederick, protagonista de *Smouldering Fires* y colega de Dresser en los escenarios, fue quien la persuadió de que debía aceptar la arriesgada propuesta, pues como la “Mujer Ganso” ella debía aparecer durante gran parte del film sucia, desaliñada y vestida con harapos.



23. Caricatura de Louise Dresser como “The Goose Woman”, publicada en *Los Angeles Express*, 14 de septiembre de 1925. The Clarence Brown Collection.

En la cúspide de su fama y popularidad, Marie de Nardi perdió su maravillosa voz al dar a luz un hijo ilegítimo y terminó siendo olvidada por su público y sus admiradores. Ahora es Mary Holmes, la “Mujer Ganso”, una borracha marginada de la sociedad que vive recluida en una choza, donde se dedica a criar gansos, y cuyo único consuelo son sus antiguas fotografías, el recuerdo de su voz en el fonógrafo y la ginebra. Tan solo recibe las visitas ocasionales de su hijo, a quien odia y se dedica a insultar, ya que le considera el culpable de su desgracia. Cuando cerca de su casa se comete un asesinato, ella ve en el caso la oportunidad perfecta para volver a ser noticia. Inventa una historia que la sitúa como único testigo presencial de los hechos y ve cómo su nombre y su fotografía ascienden de nuevo a las portadas de los periódicos; todo ello sin advertir que con su relato ha señalado a su hijo como el autor material del crimen.

Como dice la Dra. Gwenda Young, para todos aquellos que consideran a Brown como el director del *glamour* y el *star system*, sin duda *The Goose Woman* puede suponer una impactante sorpresa.¹⁹⁹ La película, que llegó a ser considerada como sórdida por algunos críticos de la época, causó también la

¹⁹⁹ Gwenda Young, “Clarence Brown”, *National Film Theatre*, abril-mayo 2003, p. 20.

estupefacción de Kevin Brownlow cuando la descubrió en 1959, siendo la responsable, según sus declaraciones, de que abandonara su oficio de director para inclinarse a una nueva profesión como historiador de la cinematografía “silente”, al tiempo que iniciaba su búsqueda de las películas de Clarence Brown e intentaba conocerle personalmente para entrevistarle.²⁰⁰ Ciertamente, la cinta es muy expresiva en su descripción de la degradación física y moral en la que sobrevive la antigua diva de la ópera.

De las películas de Brown en Universal *The Goose Woman* es junto con *The Signal Tower* la que más se vincula con la estética de la productora. En esta ocasión el cámara no fue Ben Reynolds, pero el film presenta una indudable y fuerte conexión con la obra de Erich von Stroheim y especialmente con *Foolish Wives* (1922) por su naturalismo descarnado. Los planos iniciales de presentación de Mary Holmes como la “Mujer Ganso”, despeinada, alcoholizada y con los pies hundidos en el barro de su chabola, recuerdan enormemente a la escena de la cabaña con la vieja bruja del film de Stroheim, cuando el conde Karamzin lleva hasta allí a la joven esposa norteamericana con la intención de seducirla y la atmósfera del lugar se convierte en sofocante.

Como veremos, la completa autoridad de Clarence Brown sobre la producción es más ostensible en ésta que en cualquier otra de sus películas para el estudio. Ello queda demostrado por su capacidad de decisión sobre cuestiones tan diversas como la adjudicación de los guionistas, el director de fotografía y la totalidad del reparto. Aunque, como ya indicamos, no sabemos si él ejerció también las funciones de productor del film, las notas de prensa de *The Goose Woman* le citan con mucha frecuencia como el director-productor y paralelamente merece señalarse que durante la época de rodaje y exhibición de la cinta Brown fue designado de manera continuada por la prensa como el realizador estrella de Universal-Jewels.²⁰¹

²⁰⁰ Kevin Brownlow, “The Master Returns”, *The Guardian*, 18 de abril de 2003. A propósito de este tema, remitimos nuevamente al lector a la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», pp. 168-169.

²⁰¹ Ver, por ejemplo, los siguientes documentos en The Clarence Brown Collection: “The Goose Woman”, *Exhibitors Herald*, 10 de enero de 1925; “The Goose Woman”, *Hollywood Citizen News*, 23 de febrero de 1925; “Finds Ideal Lovers”, *Los Angeles Record*, 9 de marzo de 1925; “The California”, *Santa Barbara Press*, 16 de septiembre de 1925; “At the Capitol”, *Dallas Journal*, 26 de septiembre de 1925; “Louise Dresser’s Make-Up”, *Dallas Journal*, 29 de septiembre de 1925; “The Goose Woman’ Is Rialto Picture”, *Houston Dispatch*, 8 de octubre de 1925; “At Loew’s State”, *White Plains Reporter*, 25 de noviembre de 1925. Remitirse también a: “Police-Station Set For ‘Goose Woman’”, *Los Angeles Times*,

The Goose Woman entró en fase de preproducción a principios de enero de 1925 y, de acuerdo con el fondo periodístico del film, el cineasta encargó la elaboración del guión a dos ex periodistas, Melville Brown y Charles Furthman.²⁰² Brown acababa de trabajar con el primero en *Smouldering Fires* y sobre él recayó la escritura del libreto, mientras que Furthmann, anterior policía ayudante del fiscal del distrito de la ciudad de Chicago y ex reportero del *Chicago Daily News*, ejerció como consejero técnico y asesor de ambientes, función que ya había desempeñado en *The Acquittal*.

Rex Beach, el autor del relato original, también participó en el guión y concretó algunas cuestiones. El 9 de enero *Film Mercury* publicaba “Changes Original Story”,²⁰³ donde se exponía que tras una primera lectura del libreto el novelista había sugerido varios cambios al director. Y unos días más tarde con el titular de “Author Suggest Changes to Brown” *Hollywood News* ampliaba el informe.²⁰⁴ Ambos boletines coincidían al asegurar que Clarence Brown y sus ayudantes estaban incorporando ya las nuevas sugerencias del autor al guión y que, asimismo, Rex Beach también había aceptado algunas ideas del realizador y sus asociados.

El 16 de enero, con el guión casi concluido, Brown daba la noticia de su contratación de Milton Moore como director de fotografía del film, quien recientemente había sido aclamado por su trabajo en *He Who Gets Slapped (El que recibe el bofetón, 1924)*, dirigida por Victor Sjöström en MGM con Lon Chaney, John Gilbert y Norma Shearer.²⁰⁵ La elección del cámara, decía, era fundamental, y de ahí que fuese el primer aspecto a considerar después del desarrollo del guión.²⁰⁶ Como siempre, el ayudante de dirección fue Charles Dorian.

22 de marzo de 1925, p. D13; “Police Scenes Real In Brown’s Picture”, *Los Angeles Times*, 8 de mayo de 1925, p. A9; “The Goose Woman”, *Los Angeles Times*, 17 de septiembre de 1925, p. A11.

²⁰² “Cubs Minus Notebooks”, *Film Mercury*, 2 de enero de 1925; “Real Newspaper Men”, *Los Angeles Examiner*, 5 de enero de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection.

²⁰³ “Changes Original Story”, *Film Mercury*, 9 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection.

²⁰⁴ “Author Suggest Changes to Brown”, *Hollywood News*, 12 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection.

²⁰⁵ “Brown Engages Moore”, *Film Mercury*, 16 de enero de 1925; “Brown Engages Milt Moore”, *Hollywood News*, 17 de enero de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection; Véase sobre este tema el capítulo anterior «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)», pp. 459-460.

²⁰⁶ “Camera Important In Success of Film”, *Los Angeles Times*, 18 de enero de 1925, p. 25.

La filmación se inició el 9 de febrero, y unos días después Brown publicaba el reparto oficial. “C. Brown Announces 'Goose Woman' Cast”, aparecido en *Hollywood Filmograph* con fecha de 14 de febrero, decía así:

“Las producciones Universal de Clarence Brown están invariablemente marcadas por lo reducido de sus repartos y la excelencia de las interpretaciones de los actores en ellas. Por esta razón, este destacado director selecciona a sus intérpretes con extraordinario cuidado y un compromiso para una de sus películas está considerado como una señal de mérito en todos los círculos profesionales. Un particular interés se agrega, por consiguiente, ante su anuncio de los principales actores de su actual producción, 'The Goose Woman', adaptada de la novela corta de Rex Beach del mismo nombre”.²⁰⁷

Tras esto, la publicación daba cuenta de los principales miembros del reparto: Louise Dresser, en el papel del título; Jack Pickford, en el de su hijo Gerald Holmes; Constance Bennett, interpretando a su prometida Hazel Woods; George Nichols y Gustav von Seyffertitz, como jefe de detectives y fiscal del estado respectivamente; George Cooper, dando vida a uno de los periodistas; y James O. Barrows [*sic*], como el conserje del teatro.²⁰⁸ Por estas fechas Brown todavía no había determinado el papel del

²⁰⁷ “Clarence Brown’s Universal productions are invariably marked by the smallness of their casts and the excellence of the actors’ performances in them. For this reason, this noted director selects his players with extraordinary care and an engagement for one of his pictures is regarded as a mark of merit throughout professional circles. Particular interest attaches, therefore, to his announcement of the principal players for his current production, 'The Goose Woman,' adapted from Rex Beach’s novelette of the same name.” (“C. Brown Announces 'Goose Woman' Cast”, *Hollywood Filmograph*, 14 de febrero de 1925. También publicado como “Clarence Brown Announces Cast” en *Los Angeles Record*, 16 de febrero de 1925). Ver, asimismo: “'Goose Woman' Cast”, *Film Mercury*, 13 de febrero de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection.

²⁰⁸ James O. Barrows, quien había trabajado con el director en *The Signal Tower* interpretando a Tío Bill, se anunció inicialmente como el conserje del teatro, pero su papel finalmente fue interpretado por Spottiswoode Aitken. No obstante, estos primeros anuncios en la prensa de la época fueron la causa de que el error se mantuviera en la mayoría de publicaciones periodísticas contemporáneas a la película, como así lo señala *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*, (véase en AFI *The Goose Woman* [1925]), donde se indica que fuentes coetáneas al estreno citan indistintamente en el papel de conserje a James O. Barrows y a Spottiswoode Aitken. De otro lado, conviene señalar que la enumeración antes referida sigue el orden de la nota de prensa, el cual es distinto de las credenciales del film que hemos visionado, donde Jack Pickford antecede a Louise Dresser, y el resto del reparto se presenta como

asesinado Amos Ethridge, que a la postre sería otorgado a Marc MacDermott. George Cooper había encarnado a Mugsy en *Smouldering Fires* y repetía con el director.

A propósito de su reparto estelar, Brown comentaría en su segundo autobiográfico publicado en 1939 por *Picturegoer*:

“Fue en 1924 cuando hicimos la primera película 'multi-star', cuando emparejamos a Constance Bennett, Jack Pickford, y a Louise Dresser en *The Goose Woman*. George Nichols, uno de los primeros directores de películas, también estaba en el reparto. Era una historia dramática de una cantante de ópera destartada llevando una granja de gansos, de amores y un misterioso asesinato. (...) En años posteriores, en las películas habladas, cuando las películas con múltiples estrellas eran aclamadas como una novedad, la Srta. Bennett y yo a menudo hemos recordado nuestro primer intento de 'reparto triple’”.²⁰⁹

De acuerdo con sus lemas, antes mencionados, y su obsesión de que todo se asemejase a la vida real, Brown introdujo numerosos detalles de extremo naturalismo en el film. No sólo contrató a Louise Dresser para representar a una *prima donna*, sino que las fotografías que figuran al inicio, cuando la ex estrella de la ópera mira con deleite masoquista sus álbumes de recortes, eran retratos originales de la propia Dresser en los escenarios con sus ropas teatrales (*ver il. n. 24 y n. 25 en p. sig.*). El director, además, le impuso a su actriz principal una cruda caracterización que implicaba la total ausencia de maquillaje en las escenas donde debía aparecer como la “Mujer Ganso”, las cuales implican la mayor parte del metraje, ya que su posterior reconstrucción estética se reduce a un breve fragmento del final.²¹⁰

sigue: Constance Bennett, Marc MacDermott, George Nichols, Gustav von Seyffertitz, George Cooper y Kate Price.

²⁰⁹ “It was in 1924 that we made the first 'multi-star' picture, when we teamed Constance Bennett, Jack Pickford, and Louise Dresser in *The Goose Woman*. George Nichols, one of the first directors in pictures, was also in the cast. It was a dramatic story of a broken-down opera singer operating a goose farm, of sweethearts, and a murder mystery. (...) In later years, in talking pictures, when multi-star pictures were hailed as a novelty, Miss Bennett and myself have often recalled our first attempt at 'triple billing.’” (Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10).

²¹⁰ “The Goose Woman”, *Picture Play*, octubre 1925, p. 45.



24. *The Goose Woman*. Plano 4 (Brown, 1925).



25. *The Goose Woman*. Plano 5 (Brown, 1925).

Asimismo, Brown concedió gran atención a todas aquellas partes que se referían al mundo del periodismo –la cinta, de hecho, fue promocionada en cuantiosas notas de prensa anteriores al rodaje como concerniente al mundo editorial.²¹¹ Como hemos visto, encargó el guión a dos ex periodistas y él mismo pasó varios días en un rotativo local para asegurar la atmósfera adecuada.²¹² Ahora bien, empeñado en que sus reporteros pareciesen auténticos y se alejasen de las habituales representaciones que de éstos solía realizar la cinematografía, llegó a conseguir la participación de algunos periodistas de profesión como actores –la del conocido Herbert Moulton, por ejemplo– y cuando éstos se presentaron en el *set* típicamente caracterizados con lápices y cuadernos de notas, inmediatamente prohibió la utilización de tales accesorios.²¹³

Tal fue su obsesión porque el film tuviese una apariencia real que la cabaña de la “Mujer Ganso” era auténtica. “Transport Hovel 8 Miles For Picture”,²¹⁴ publicado en *Los Angeles Record*, explicaba que ésta era una cabaña de tres habitaciones que Brown y Charles Dorian habían seleccionado personalmente y cuya partición en dos, transporte

²¹¹ Ver, por ejemplo: “New Directors and Stars for 'U'”, *Exhibitor's Trade Review*, 3 de enero de 1925, p. 26; “Big Month At Universal City – 'The Goose Woman' and Other Features to Be Started in January ”, *Motion Picture News*, 10 de enero de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection.

²¹² “Real Newspaper Men”, *Los Angeles Examiner*, 5 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection.

²¹³ *Ibid.*; Remitirse también a: “The Goose Woman”, *Los Angeles Daily News*, 1 de enero de 1925; “Cubs Minus Notebooks”, *Film Mercury*, 2 de enero de 1925; “New Hounds Not Libeled In This Film”, *Los Angeles Express*, 12 de marzo de 1925; “Another Gone Wrong”, *Los Angeles Examiner*, 14 de marzo de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection.

²¹⁴ “Transport Hovel 8 Miles For Picture”, *Los Angeles Record*, 19 de febrero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection.

en enormes camiones a lo largo de los más de 12 Km. que la separaban de Universal City y nueva edificación en el exterior del estudio había sido cuidadosamente supervisada por el realizador y su ayudante.



26. *The Goose Woman* (1925). Fotografía publicitaria. Louise Dresser, Gustav von Seyffertitz (centro) y George Nichols (derecha) en el interior de la cabaña de la “Mujer Ganso”.

Clarence Brown también lo recordó muchos años después: “Compramos la cabaña de la Mujer Ganso fuera en algún lugar en el campo; habían vivido en ella y tenía buen aspecto. Lo trasladamos todo al plató trasero de Universal para nuestro decorado”.²¹⁵

Unos deseos de autenticidad y obstinación porque los escenarios no pareciesen simples decorados, sino lugares en los que había vivido gente, que conectan desde luego con la casa de la familia Taylor en *The Signal Tower* y las indicaciones que dio Brown a Winfrid Kay Thackrey para que se notara que se trataba de un lugar *donde se vivía*, habitado por personas reales. (Recuérdese que Brown mandó derribar el *set* anterior de

²¹⁵ “We bought the Goose Woman’s cottage off in the country somewhere; it had been lived in and it looked great. We moved the whole thing to the Universal backlot for our set.” (Kevin Brownlow, 1968, 145).

este film, sencillamente atiborrado de objetos sin más por los muchachos del departamento de *atrezzo* de Universal).²¹⁶

Clarence Brown también estaba entusiasmado con la historia de Rex Beach entre otras razones porque se basaba en un caso real, que el cineasta, transcurridas las décadas, recordaba perfectamente: “Rex Beach obtuvo su inspiración del asesinato Hall-Mills, uno de los juicios más famosos en New Jersey –la mujer implicada en aquél era una mujer puerco”.²¹⁷

La crítica del film de *Motion Picture Classic* de octubre de 1925 ampliaba un tanto el suceso:

“Nuestros tranquilos lectores que siguen los asesinatos actuales en los periódicos diariamente recordarán la matanza de un pastor en New Jersey y la subsecuente aparición de un testigo ocular que llegó a ser conocido en las publicaciones como la 'mujer mula' [*sic*]. Este extraño personaje, que vivía en una casucha cerca de la escena del asesinato, había sido, en su día, artista de circo, una jinete que montaba a pelo, de hecho. Si no me equivoco, el Sr. Beach obtuvo su idea de 'The Goose Woman' de este incidente”.²¹⁸

Lo cierto es que el caso Hall-Mills, acaecido tres años antes, el 14 de septiembre de 1922, en New Brunswick, New Jersey, fue un auténtico escándalo y tuvo una enorme repercusión entre la sociedad norteamericana de la época. Los hechos salieron a la luz dos días después, cuando fueron encontrados los cuerpos sin vida de un hombre y una mujer asesinados por varios disparos: el pastor episcopal Edward Wheeler Hall y Eleanor Reinhardt Mills, miembro del coro de su iglesia. Más tarde se descubrió que ambos tenían un romance. Cuando se rodó la película el asesinato todavía no se había resuelto.²¹⁹ No obstante, el relato de Brown continuaba, ya que a continuación señaló

²¹⁶ Sobre estos decorados de *The Signal Tower*, ver pp. 533-536.

²¹⁷ “Rex Beach got his inspiration from the Hall-Mills murder, one of the most famous trials in New Jersey –the woman implicated in that was a pig woman.” (*ibid.*).

²¹⁸ “Our gentle readers who follow the current murders in the daily newspapers will recall the killing of a minister in New Jersey and the subsequent appearance of an eye-witness who came to be known in the prints as the 'mule woman [*sic*].' This odd character, living in a shanty near the scene of the murder, had, in her day, been a circus artist, a bareback rider, in fact. If I am not mistaken, Mr. Beach got his idea of 'The Goose Woman' from this incident.” (“The Celluloid Critic”, *Motion Picture Classic*, octubre 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²¹⁹ El juicio comenzó el 3 de noviembre de 1926 y en él fueron acusados del crimen la mujer del pastor, Frances Noel Stevens, y sus dos hermanos, Henry Hewgill Stevens y William “Willie” Carpender

que “Un año después de que se estrenara *The Goose Woman*, se cometió un asesinato exactamente como el de la película, cuando Marc MacDermott moría de un disparo en su puerta principal. La única diferencia fue que a la víctima real le dispararon contra la puerta de su garaje”.²²⁰

Con fecha de estreno prevista inicialmente para el 22 de febrero de 1925, *The Goose Woman*, sin embargo, se vio sacudida por multitud de contratiempos y el rodaje llegó a paralizarse por completo durante más de seis semanas.²²¹ Muchas de estas complicaciones tuvieron que ver con los animales. Brown, para quien los gansos eran esenciales –además, estaba deseoso por filmar un largo *travelling* donde una bandada debía seguir a Louise Dresser por una carretera comarcal–, no pudo encontrar suficientes ejemplares en el sur de California, tan solo localizó 25, y tuvo que efectuar un llamamiento por radio requiriéndolos a cambio de una importante bonificación económica.²²² Finalmente, entre California y Nuevo Méjico consiguieron hasta 50 gansos blancos de pura raza, como el director los deseaba. Conseguidas las aves, cabras, cerdos y demás animales de granja que formaban parte de la ambientación de la cabaña de la “Mujer Ganso”, éstos comenzaron a reproducirse a un ritmo increíblemente acelerado, hasta el punto de colapsar el espacio disponible en las instalaciones de Universal. Después Jack Pickford cayó enfermo,²²³ la producción se interrumpió y para cuando regresó los gansos habían crecido tanto que eran absolutamente distintos a los de las escenas iniciales, por lo que tuvieron que buscar nuevos ejemplares.²²⁴ Problemas con los que el director tendría que volver a enfrentarse muchos años después en

Stevens. La “Pig Woman” real, llamada Jane Gibson, supuestamente el único testigo ocular de los hechos, difirió en su testimonio de 1922 y 1926, el jurado no la creyó y los acusados fueron absueltos.

²²⁰ “A year after *The Goose Woman* was released, a murder was committed exactly like the one in the picture, when Marc MacDermott was shot dead at his front gate. The only difference was that the real victim was shot against his garage door.” (Kevin Brownlow, 1968, 145).

²²¹ “Ducks Outgrew Their Roles in 'Goose Woman', *Los Angeles Times*, 13 de septiembre de 1925, p. 24.

²²² “The Goose Woman”, *Moving Picture Stories*, 24 de febrero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection; Kevin Brownlow, 1968, 145.

²²³ De acuerdo con *Motion Picture Classic* Jack Pickford sufrió una inflamación en los ojos (Klieg eyes) que casi le dejó ciego, resultado de la irritación producida por la intensa luz ultravioleta de las lámparas de arco de carbón (luces de Klieg) (“The Goose Woman”, *Motion Picture Classic*, julio 1925, p. 58).

²²⁴ “Ducks Outgrew Their Roles in 'Goose Woman', *Los Angeles Times*, 13 de septiembre de 1925, p. 24; Ver también en The Clarence Brown Collection: “Big Problem”, *Los Angeles Daily News*, 11 de marzo de 1925. También publicado como “Director Develops Regular Stock Farm” en *Los Angeles Times*, 18 de marzo de 1925.

Yearling (1946), otra película donde los animales eran un factor determinante y que le obligaron a poner en funcionamiento una auténtica cadena de reproducción de ciervos.

Según describió Clarence Brown todas las escenas al aire libre de Louise Dresser con los gansos fueron filmadas en exteriores reales fuera de Universal City, en un campo de Westwood Village, justo en el lugar donde a día de hoy se levanta The University of Southern California, Los Ángeles, California.²²⁵

Al fin, el rodaje concluyó la semana del 9 de mayo de 1925. Un largo proceso de producción, e inusual en las películas de Brown con Universal, que le dejó abundante tiempo disponible para recibir a la prensa.²²⁶

El 22 de febrero de 1925 *Los Angeles Times* publicaba “Color is Declared: Benefit to Films”, donde el realizador señalaba los excepcionales resultados psicológicos que podían conseguirse por medio de la utilización del color en determinadas secuencias y afirmaba que en *The Goose Woman* pensaba realizar una serie completa de episodios en Technicolor:

“Los efectos psicológicos y fisiológicos de la fotografía en color pueden ser empleados por el director como otro medio legítimo de incrementar su drama. En nuestra propia historia, demostrará de forma más efectiva el anterior *glamour* de la estrella de la ópera por contraste con la fotografía en blanco y negro de su ambiente monótono presente”.²²⁷

Secuencias en color que, aunque desconocemos si llegaron a filmarse, no se incluyeron en el montaje final, algo que sabemos por las recensiones coetáneas del film –las imágenes de Marie de Nardi como estrella de la ópera se reducen a las fotografías

²²⁵ Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10; Scott Eyman, 1978, 20.

²²⁶ Aparte de las entrevistas que relacionamos a continuación, véase también la siguiente efectuada durante el rodaje y proporcionada por The Clarence Brown Collection: “Perfect Lovers Discovered (Director Gives Their Specifications)”, *Los Angeles Times*, 21 de marzo de 1925.

²²⁷ The psychological and physiological effects of color photography can be employed by the director as another legitimate medium of heightening his drama. In our own story it will demonstrate most effective the former glamour of the opera star by contrast with the black-and-white photography of the present drab surroundings.” (“Color is Declared: Benefit to Films”, *Los Angeles Times*, 22 de febrero de 1925, p. D12. También publicado con el titular “Director Outlines Color Possibilities” en *Screen News*, [c. febrero 1925]; y con el título “Brown Strikes Happy Color Medium” en *Hollywood Filmograph*, 14 de marzo de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection).

de su álbum de recuerdos, ya comentadas, que aparecen en dos ocasiones en la película. Y a continuación, Brown seguía diciendo:

“El uso de un proceso de color en retrospectivas, visiones y secuencias de fantasía ofrece al director una gran oportunidad que puede serle útil con mucho beneficio para el conjunto de su película. Indudablemente utilizaremos el blanco y negro durante mucho tiempo todavía, en lo que atañe a la mayor parte de nuestras películas, pero la introducción del color donde su efecto psicológico constituye un contraste útil es un añadido importante a las posibilidades artísticas de la pantalla”.²²⁸

Y exactamente un mes más tarde, el 22 de marzo, la misma publicación sacaba a luz “Simplicity Is Best Art For Screen (Director Asserts Lavish and Bizarre Scenes Not Necessary for Success)”, texto que, aunque en teoría surgía de una entrevista, se trataba en realidad de un largo monólogo, donde el cineasta llevaba a cabo toda una declaración de intenciones acerca de su cine en general y de *The Goose Woman* en particular. Dada su importancia como fuente testimonial lo reproducimos íntegro a continuación:

“Complicados argumentos, con grandes repartos de actores principales, situaciones raras y entornos extravagantes no son necesarios para el cine; de hecho, excepto en aquellas raras ocasiones cuando lo uno o lo otro se exige por la misma naturaleza de la historia del foto-drama, su uso es un exceso injustificado. Como todo exceso, es insano e inartístico puesto que el más verdadero talento artístico siempre es simple.

En 'The Goose Woman', que estamos haciendo ahora en Universal, hay sólo tres personajes; la mujer del papel del título, su hijo y la chica a la que él ama. En las vidas en las que se ven envueltas estas tres personas, hay, en mi opinión, un drama tan grande como el genio humano jamás ha concebido y mi única esperanza es que seamos capaces de llevarlo a la pantalla con toda su pura intensidad. En 'Smouldering Fires' había sólo tres personajes de importancia: la mujer de mediana edad exitosa en los negocios que se enamoraba del hombre joven, el hombre joven y la hermana menor de la primera mujer. En 'Butterflye' [*sic*] el triángulo

²²⁸ “The use of a color process in retrospects, visions and sequences of phantasy gives de director a great opportunity of which he can avail himself with much benefit to his entire picture. We shall undoubtedly stick to black-and-white photography for a long time to come, as far as the main portions of our films are concerned, but the introduction of color where its psychological effect makes for helpful contrast is an important addition to the artistic possibilities of the screen.” (*ibid.*).

de edades estaba presente una vez más, con las dos hermanas enamoradas del mismo hombre; y en 'The Signal Tower' la trilogía consistía en la mujer, su marido y 'el otro hombre'.

Al centrar la historia de la película en sólo tres personajes, ayudamos al público a concentrarse y prevenir cualquier confusión indebida. El drama, que ha sido definido como conflicto o la existencia de una amenaza, encuentra suficiente oscilación en un trío de personajes importantes. Además, esta política permite de una concentración tanto de lo físico como de la atención mental, porque es posible interpretar las escenas importantes en esquinas de habitaciones y otros escenarios pequeños, anulando así la dispersión del interés que tiene como resultado el uso de gran cantidad de personas y los espacios necesariamente inmensos para ese tipo de acción.

Denme, por lo tanto, tres personajes fuertes, situaciones del día a día que el público pueda reconocer rápidamente, y eso es todo lo que yo pediría para una película”.²²⁹

Un contundente discurso a partir del cual Brown resumía sus lemas ideológicos del periodo: su preferencia por historias de pocos personajes, a ser posible tres (lo que le

²²⁹ “Involved plots, with large casts of principals, bizarre situations and extravagant investiture are unnecessary for the screen; in fact, except on those rare occasions when one or the other is demanded by the very nature of the photodrama’s story, their use is an unwarranted excess. Like every excess, it is unhealthy and inartistic since the truest artistry is always simple. In 'The Goose Woman,' which we are now making at Universal, there are just three characters; the woman of the title role, her son and the girl he loves. In the enmeshed lives of these three people, there is, to my mind, as great a drama as human genius has ever conceived and my only hope is that we shall be able to bring it to the screen in all its stark intensity. In 'Smouldering Fires' there were just three characters of importance: the middle aged woman, successful in business, who had fallen in love with the young man, the young man himself and the first woman’s younger sister. In 'Butterflye,' [sic] the age-old triangle was present once more, with the two sisters in love with the same man; and in 'The Signal Tower,' the trilogy consisted of the woman, her husband and 'the other man.' By centering the story of the film on just three characters, we help the audience to concentrate and prevent any undue confusion. Drama, which has been defined as conflict or the existence of a menace, finds ample sway in a trio of important characters. In addition, this policy permits of a concentration of physical as well as mental attention, because it is possible to play the major scenes in corners of rooms and other small sets, thereby doing away with the dissipation of interest resulting from the use of large numbers of people and the necessary vast spaces needed for their action. Give me, then, three strong characters, every-day situations which the audience can readily grasp, and that is all I would ask for any picture.” (“Simplicity Is Best Art For Screen [Director Asserts Lavish and Bizarre Scenes Not Necessary for Success]”, *Los Angeles Times*, 22 de marzo de 1925, p. 18. También publicado con el titular “Fewer Characters the Better” en *Popular Scenario Writer*, mayo 1925; y con el título “Director Asserts Lavish and Bizarre Scenes Not Necessary for Success” en *The Knoxville News*, 16 de mayo de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection).

condujo, como hemos avanzado anteriormente, a uno de los recursos estilísticos más propios de su cine: el “plano de tres”); argumentos que implicasen situaciones cotidianas; su rechazo a las escenas multitudinarias o de masas; y su firme creencia de que lo artístico se correspondía con la simplicidad. No obstante, el cineasta distorsionaba ligeramente algunos hechos para adecuarlos a sus teorías, pues aunque en *The Goose Woman* había sólo tres personajes relevantes y en *Smouldering Fires* las relaciones amorosas se establecían alrededor de un triángulo, en *The Signal Tower* y *Butterfly* la trama romántica estaba formada en ambos casos por un cuarteto.

Ahora bien, no cabe duda que *The Goose Woman* es la más ambiciosa de todas las obras realizadas por Brown en Universal y, pese a sus repetidas manifestaciones de la época, la más deliberadamente artística.

La reducción de los rótulos expositivos –sólo 4 a lo largo de todo el film– está en virtud de expresar las ideas visualmente, y aunque la película posee abundantes intertítulos de diálogo –un total de 135–, los conceptos emanan de las imágenes, a través de la inserción de planos de detalle de determinados objetos de contenido simbólico que transmiten el significado que el director pretende hacer llegar a la audiencia. Asimismo, la cinta está llena de metáforas visuales –casi siempre contenidas en esos planos de detalle–, que demuestran cómo Brown confiaba plenamente en la capacidad de su público para captar esos matices, en ocasiones de lo más sutiles. Son muchas las secuencias que destacan en este sentido: la primera visita de Gerald a su madre en la secuencia 1; su subsiguiente visita a su prometida en la 2; el *flashback* de la 5 donde Hazel relata al fiscal y al jefe de detectives la última vez que vio al asesinado Amos Ethridge; el interrogatorio a Mary Holmes en la 6; la confesión de Gerald a su prometida sobre su ilegitimidad en la 8; y la presión policial que se ejerce sobre Gerald en la jefatura de policía en la 10.²³⁰

Y, por supuesto, *The Goose Woman* es una película insólita desde muchos puntos de vista. No sólo contiene el tema de la maternidad no deseada e ilegítima, sino que Mary Holmes es la antítesis de la representación tradicional de la figura materna en el cine clásico de Hollywood. Nos encontramos ante una mujer que detesta a su propio

²³⁰ Un estudio en profundidad de la tendencia a la representación simbólica y metafórica en *The Goose Woman* a través de estos objetos encuadrados mayoritariamente en planos de detalle puede encontrarse en la Tercera Parte, cap. II, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1562-1569.

hijo y ha acumulado un profundo rencor hacia él –le considera el responsable de su mala suerte, del fin de su carrera artística y celebridad y, según sus palabras exactas, de haberse convertido en una rana. Esto se hace evidente desde la secuencia de apertura, cuando Gerald entra en la cabaña y sin querer rompe –hace caer al suelo– el último recuerdo que a ella le quedaba de su voz. Y la escena finaliza con la madre insultándole, diciéndole claramente que le odia, dándole una bofetada y echándole a empujones de su casa. Aun así, Gerald regresa posteriormente en la secuencia 7, donde Mary, con el fin de arruinarle la vida, le cuenta que es ilegítimo. “Cuando naciste lo perdí todo – – ahora estamos en paz – tu felicidad por la mía” (When you were born I lost everything – – now we’re even – your happiness for mine), le dice ella después de haberle revelado las circunstancias deshonrosas de su nacimiento. “Me has quitado algo más que la felicidad – – ¡me has quitado la esperanza!” (You’ve taken more than happiness – – you’ve taken hope!), contesta él, y añade: “Y me has enseñado algo que no pensé que Dios jamás pudiera hacer – – una mujer sin amor de Madre” (And you’ve shown me something I didn’t believe God ever made – – a woman without Mother-love). Segmento que se clausura con Mary riendo a carcajadas en su mecedora. Y aunque la película termina con Mary arrepentida y restablecida en su papel de madre cariñosa, durante todo el metraje asistimos a continuas vejaciones e insultos malintencionados de ella hacia su hijo, con el solo fin de hacerle daño y amargarle la vida, tal y como él hizo con la suya.

Paralelamente, *The Goose Woman* recupera y desarrolla numerosas materias frecuentes de la cinematografía de Clarence Brown, tales como la incompatibilidad de la mujer trabajadora y a su vez madre o esposa –cuestión que ya había aparecido en *The Foolish Matrons*, *Butterfly* y *Smouldering Fires* y continuó estando presente en otros de sus films posteriores– y el alcoholismo, a través de su personaje principal –la degradación que la bebida supone para el individuo es una auténtica constante en toda la obra cinematográfica de Brown. Ello al margen de que la conexión con su película inmediatamente anterior, *Smouldering Fires*, sea muy acusada, ya que ambas presentan a mujeres de mediana edad como protagonistas y se centran en las inseguridades de la mujer llegada la cuarentena y en los problemas derivados de la pérdida de la juventud y la belleza.²³¹

²³¹ Todas estas cuestiones serán objeto de un amplio desarrollo en la Tercera Parte, cap. II, de acuerdo con el análisis de *Smouldering Fires*. Ver el apartado indicado en la nota al pie anterior a propósito de la

Si *Smouldering Fires* convirtió a Clarence Brown en el director más importante de Universal, *The Goose Woman* fue el film que le catapultó definitivamente a los laureles de la crítica, situándole como un director de reconocido prestigio inclusive a escala internacional.²³² En este sentido, el largometraje tuvo una acogida sin precedentes en su carrera, recibió alabanzas masivas por parte de los críticos y convirtió a Louise Dresser una auténtica estrella. Los escritores cinematográficos de la época se mostraron unánimes con respecto a *The Goose Woman*, pero no sólo en sus enaltecimientos, sino también en sus defectos –la debilidad la historia en su final– y al mismo tiempo al considerar que esto último en absoluto desmerecía la calidad de la producción en general.

El 19 de julio de 1925, tras un preestreno anterior a su *premiere* en Nueva York, la crítica de cine Delight Evans escribía en el *New York Morning Telegraph*: “En 'The Goose Woman' Universal tiene una auténtica Jewel. Es uno de los especiales más absorbentes jamás producidos por ésta o por cualquier otra compañía. Es ese 'algo diferente' que los públicos han estado reclamando. Un gran reparto –una excelente película –un auténtico 'especial'”.²³³ La apreciación de *The Goose Woman* como respuesta a ese “algo diferente” demandado por los espectadores, como veremos, se repetirá. Evans proseguía en sus alabanzas hacia el film diciendo: “The Goose Woman' es un entretenimiento único. Tiene ocho bobinas, pero hay tanto drama contenido en ella que parece que tenga cinco. ¿Qué más puede decirse de las cualidades de entretenimiento de una película? (...) si Universal hubiera escogido ser económica podrían haberse hecho al menos dos películas, en lugar de una. Pero ésta tiene realmente una estructura de super-

concatenación de elementos temáticos que Brown traspasó de unos films a otros durante su periodo en Universal, pp. 1621-1644.

²³² Fue en esta época cuando Jean Renoir nombró a Clarence Brown como uno de los tres maestros del cine clásico norteamericano, junto con Chaplin y Lubitsch (Marcel Zahar y Daniel Burret, *op. cit.*, 14; para acceder a estas declaraciones de Renoir remitimos al lector al apartado indicado en las notas al pie anteriores, p. 1634). De otro lado, el reputado crítico e historiador cinematográfico británico Paul Rotha se sintió extasiado con la primera parte de *The Goose Woman*, a la que calificó de magnífica y provista de una excelente dirección (Paul Rotha, 1964 [1930], 145; un mayor desarrollo de este tema puede encontrarse en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», p. 140).

²³³ “In 'The Goose Woman' Universal has a real Jewel. It is one of the most absorbing specials ever turned out by this or any other company. It's that 'something different' audiences have been crying for. A great cast –a fine picture –a real 'special'.” (Delight Evans, 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

largometraje...”²³⁴ Y concluía con el siguiente veredicto: “Clarence Brown la ha dirigido diestramente. El podría haber brindado el patetismo con un fuerte zarpazo. Resistió la tentación, demostrando que es un hombre decidido así como un artesano maestro. Saca al frente los mejores talentos de sus tres intérpretes protagonistas. Pickford nunca ha hecho un trabajo mejor. Nada más que decir excepto –verla”²³⁵.



27. Window card de *The Goose Woman* (1925), 36 x 56 cm.

El film recibió su *premiere* en Nueva York el 3 de agosto de 1925, en el Colony Theatre. Y con fecha de 5 de agosto era reseñado por *Variety* a través de “Skig”, donde, de forma casi halagadora a propósito de su desenlace, podía leerse: “Clarence Brown ha

²³⁴ “The Goose Woman' is a [*sic*] unique entertainment. It's in eight reels, but there is so much drama packed in that it seems likes [*sic*] five. What more can be said for the entertainment qualities of any film? (...) if Universal had chosen to be economical 'The Goose Woman' might have made at least two pictures, instead of one. But this one is really of super-feature structure...” (*ibid.*).

²³⁵ “Clarence Brown has directed it deftly. He might have laid on the pathos with a heavy paw. He resisted the temptation, proving he is a strong-minded man as well as a master craftsman. He brings the best talents of his three leading players to the fore. Pickford has never done any better work. Nothing more to say except –see it.” (*ibid.*).

dirigido sin recurrir a heroicidades dramáticas. Además de lo cual ha terminado la película con una risa, un giro fenomenal en lugar de la tensión precedente. También debería presentarse reconocimiento a la continuidad, ya que la película fluye con suavidad y no pierde su sentido de la proporción”.²³⁶ La cinta, aseguraba, sería conocida principalmente por la actuación de Louise Dresser como la “Mujer Ganso” y sobre su potencial de *box-office* pronosticaba: “En esta película Universal tiene un estreno capaz de representarse en cualquier programa regular del país. Puede ciertamente permanecer una semana en los teatros principales, y también gustará donde las tarifas de *box-office* no son tan altas. Entre la historia y la Srta. Dresser no puede fallar...”²³⁷

Tales dictámenes relativos a la continuidad narrativa, al rechazo de Clarence Brown de heroicidades dramáticas y a la actuación de la actriz principal eran suscritos por el crítico británico L.H.C. en *The Cinema* donde, con fecha de 13 de agosto de 1925 (y aunque el estreno del film en el Reino Unido estaba previsto para el 15 de marzo de 1926), decía refiriéndose a su director: “Su lectura de la historia de 'The Goose Woman' fluye uniformemente –no hay ningún exceso para el efecto– ningún intento de cultivar la simpatía por un personaje más que por otro –la felicidad o la agonía que forman parte de la vida se revela o se esconde por los personajes en sí mismos sin recurrir a teatralidades”.²³⁸ Juzgaba la actuación de Louise Dresser memorable y comparable a las más excelentes interpretaciones jamás vistas en el celuloide. Y en cuanto al largometraje en general, su opinión era que *The Goose Woman* contribuía a la consideración de las películas como arte: “Se puede escribir una página y no hay espacio para comentar la destreza del detalle, el realismo atmosférico de la puesta en escena, el alto nivel técnico y la calidad de la fotografía. Cada uno cumple su función, y el conjunto ha sido unificado por una mano maestra. (...) Es un verdadero triunfo para todos los implicados –un paso hacia delante al establecer el lugar de la pantalla en el mundo de arte”.²³⁹

²³⁶ “Clarence Brown has directed without resorting to dramatic heroics. Besides which he has terminated the picture with a laugh, a corking twist in lieu of the preceding tension. Recognition should also be tendered the department of continuity, for the picture flows by smoothly and does not lost its sense of proportion.” (“*Skig*”, 1925, 31).

²³⁷ “Universal in this picture has a release capable of playing any regular program house in the country. It can certainly stand up for a week in the major theatres, and they’ll like it where the box office tariff isn’t so heavy. Between the story and Miss Dresser it can’t miss...” (*ibid.*).

²³⁸ “His reading of the story of 'The Goose Woman' flows evenly on –there is no straining for effect– no attempt to cultivate sympathy for any one character more than another –the happiness and the agony that is a part of every life is revealed or hidden by the characters themselves without recourse to theatricalities.” (L.H.C., 1925, 12. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

²³⁹ “One could write a page and not exhaust comment on the cleverness of the detail, the atmospheric realism of the staging, the high technical standard, and the quality of the photography. Each has its part,

El 22 de agosto de 1925, Arthur James en *Motion Pictures Today*, bajo el emblema de “Here’s A Real One”, subrayaba: “En 'The Goose Woman', Universal ha presentado a los teatros del público una película de primera categoría de *box-office*. Louise Dresser en el papel del título ofrece una extraordinaria actuación que por su sutileza en detalles y efectividad en el resultado es una de las caracterizaciones más notables de la historia del cine”.²⁴⁰ Y sobre la dirección de Clarence Brown indicaba: “... la manufactura al completo está hilada con espléndida habilidad por el Sr. Brown en una película que deleitará a las audiencias y les llevará a hacer esa cosa necesaria –desprenderse de su dinero en las taquillas”.²⁴¹

Con el título de “‘The Goose Woman’ – 90%”, el 5 de septiembre en *Movie Weekly* Tommie Gene Browne manifestaba que aunque se trataba de una película sórdida esto quedaba disculpado porque estaba totalmente en virtud del arte: “Clarence Brown, al dirigir 'The Goose Woman', ha creado una película perfectamente equilibrada. Todas excepto unas pocas escenas son sórdidas, pero eso se olvida cuando la entrega es artística, como la de 'The Goose Woman'. (...) La mujer de los gansos, el personaje principal, es una mujer desaliñada y tosca cuyo carácter sale al exterior más por toques reveladores que por los subtítulos o incluso por la acción”.²⁴² La actuación de Dresser era también aclamada como de una calidad inusual: “Louise Dresser nos ofrece una interpretación rara vez vista. Su retrato de cuidadora de gansos es perfecto”.²⁴³

The Goose Woman recibió su *western premiere* el 12 de septiembre de 1925 en el Forum Theatre de Los Ángeles, y los comentarios encomiásticos hacia el film, su director y su estrella se sucedieron, si bien los cronistas locales fueron algo más críticos con relación a su conclusión.

and the whole has been welded together by a master hand. (...) It is a veritable triumph for all concerned –a further step in establishing the place of the screen in the world of art.” (*ibid.*).

²⁴⁰ “In 'The Goose Woman,' Universal has presented to the theatres of the public a first grade box office picture. Louise Dresser in the title role gives an extraordinary performance which for finesse in detail and for effectiveness in result is one of the most remarkable characterizations in the history of motion pictures.” (Arthur James, 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁴¹ “... the whole fabric is woven with splendid skill by Mr. Brown into a picture which will satisfy audiences and cause them to do that necessary thing –part with their money at the box office.” (*ibid.*).

²⁴² “Clarence Brown, in directing 'The Goose Woman,' has created a perfectly balanced picture. All but a few scenes are sordid, but one forgets that when the rendition is an artistic one, as that of 'The Goose Woman.' (...) The goose woman, the central character, is a slovenly, uncouth woman whose character is brought out more by revealing touches than by subtitles or even by action.” (Tommie Gene Browne, 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁴³ “Louise Dresser gives us an interpretation seldom seen. Her portrayal of the tender of geese is perfect.” (*ibid.*).

El 14 de septiembre Leonard Boyd publicaba “‘Goose Woman' Scores At Forum” en *Los Angeles Examiner*, donde comenzaba ponderando la actuación de la Srta. Dresser: “Otra gran caracterización se ha añadido a la historia del cine en el trabajo de Louise Dresser interpretando el papel de una *ex prima donna* que ha caído hasta el bajo estado de bebedora de ginebra y cuidadora de gansos. Ninguna actuación en mucho tiempo ha dominado una historia tan completamente como la de esta actriz”.²⁴⁴ Aunque, después, sobre la resolución del film censuraba: “Pero simplemente antes del desenlace, autor, director y personaje principal de repente abandonan las líneas del realismo y se rinden a las fuerzas opuestas del sentimiento y el azúcar que cubren los finales –sin que haya una motivación lógica”.²⁴⁵ Pero, aun así, parecía disculpar esta falta del final cuando decía: “Clarence Brown –reconocido como uno de los directores más capaces de hoy en día era el encargado del rodaje de esta película. (...) Sin embargo, exceptuando este compromiso de la historia, la película transcurre suavemente y no pierde su sentido de la proporción. Las complicaciones son lógicas y Brown ha dirigido diestramente sin recurrir a heroicidades dramáticas”.²⁴⁶ Asimismo, mencionaba Boyd que *The Goose Woman* respondía parcialmente al deseo de algo completamente diferente en el entretenimiento cinematográfico, algo que los espectadores más exigentes llevaban tiempo reclamando.

K.E.A. en *Los Angeles Daily News*, “Brown’s *Goose Woman* Heralded As Great Film”, de la misma fecha, también razonaba que el acto del culpabilidad no estaba bien motivado ni era lo suficientemente convincente, pero, con todo, calificaba *The Goose Woman* de triunfo artístico, especialmente durante su primera mitad, y dirigía excelentes comentarios hacia su estrella: “Durante las primeras secuencias Louise Dresser hace un trabajo

²⁴⁴ “Another great characterization has been added to the cinema history in the work of Louise Dresser playing the part of an *ex-prima donna* who has fallen to the low estate of gin drinker and herder of geese. No performance in many moons so completely dominates a story as that of this actress.” (Leonard Boyd, 14 de septiembre de 1925. También publicado como “‘Goose Woman' New Feature In The Film World” en *Culver City News*, 18 de septiembre de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection).

²⁴⁵ “But just before the denouement, author, director and principal character suddenly forsake the ranks of realism and give up to the opposing forces of sentiment and sugar coated endings –without the support of logical motivation.” (*ibid.*).

²⁴⁶ “Clarence Brown –recognized as one of the most able directors of the day was in charge of the filming of this picture. (...) However, excepting this story compromise, the picture moves smoothly and does not lose its sense of proportion. Complications are logical and Brown has deftly directed without resort to dramatic heroics.” (*ibid.*).

que no puede ser descrito con otra palabra que el consagrado adjetivo de consumado. No hay absolutamente nada que falte en su caracterización”.²⁴⁷

El mismo 14 de septiembre una extensa crítica del film aparecía en *Los Angeles Express*, a cargo de “*Monroe*”, con el título de “La Dresser Moves Into Front Rank”. Y, al igual que Delight Evans en el *New York Morning Telegraph* y Leonard Boyd en *Los Angeles Examiner*, el autor sostenía con mayor rotundidad todavía que *The Goose Woman* pertenecía a un nuevo tipo de cine norteamericano que se elevaba por encima de las estereotipadas historias de amor realizadas para el público adolescente, razón por la que comparaba a su director, Clarence Brown, con Ernst Lubitsch, pues estimaba que ambos eran los únicos cineastas que ofrecían ese tipo de producciones adultas al público del país:

“Los clientes maduros del cine han estado pidiendo algo mejor de lo que por costumbre se les ofrece en la pantalla en los cuentos trillados de amor de jóvenes. Lubitsch se lo da, y durante el pasado año Clarence Brown se ha presentado como el director americano por excelencia de quien puede depender ascender por encima del plano adolescente. Él lo ha hecho otra vez en 'The Goose Woman' ahora exhibida por primera vez en el Forum Theater. La novela de Rex Beach es trasladada a la pantalla con la misma fuerza acumulativa y la misma confianza en la percepción adulta que hizo de 'Smouldering Fires' de Brown una de las producciones más destacadas de los tiempos recientes”.²⁴⁸

Más tarde reiteraba: “¡Admirable máxima! –un misterioso asesinato sin un juicio en los tribunales, situaciones con la destilada esencia de lo penetrante sin estar embadurnadas con el patetismo para el gusto obvio; una madre que puede odiar a su vástago así como amarle; una película que no hace del romance de una pareja de jóvenes su principal preocupación. Así se atreve el Sr. Brown en 'The

²⁴⁷ “During the first few sequences Louise Dresser does work which can be described with no other word than the time-honored adjective, consummate. There is absolutely nothing lacking in her characterization.” (K.E.A., *op. cit.* También publicado en *Illustrated Daily News*, [c. septiembre 1925], p. 16. Documentos en The Clarence Brown Collection).

²⁴⁸ “Mature patrons of motion pictures have been demanding something better than is customarily given on the screen in the hackneyed tales of puppy love. Lubitsch gives it to them, and in the past year Clarence Brown has come forward as the American director par excellence who can be depended upon to rise the adolescent plane. He has done it again in 'The Goose Woman,' now first shown at the Forum Theater. Rex Beach's novel is translated to the screen with the same cumulative force and the same reliance upon adult perception in the spectator that made Brown's 'Smouldering Fires' one of the foremost productions of recent times.” (“*Monroe*”, 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

Goose Woman' convirtiéndola en poco ortodoxa, pero cercana a la vida".²⁴⁹ Hablaba también del talento de su director para construir el suspense y de la introducción de detalles relámpago que en el momento parecían poco importantes, pero que, a la postre, cobraban sentido y contribuían a construir el relato, con irónicos giros y un humor inusual que se revelaban como verdaderamente genuinos. Para "*Monroe*" ésta era la película que creaba a Louise Dresser en el medio: "La represión es la nota predominante de su retrato, pero es severamente fiel y contenida en sus maneras, y se hablará de ella como un antes y un después en las películas".²⁵⁰ Tan solo un defecto podía atribuírsele a la obra en su conjunto: la debilidad de la historia en su conclusión, aunque juzgaba que ello podía deberse a la novela de Rex Beach. Y decía así: "Aunque parezca extraño, la Srta. Dresser no está mejor cuando es ella misma. El Sr. Beach perdió algo de su habilidad al trabajar en el funcionamiento de la regeneración. Aquí hacia el final el drama se convierte en trivial y predecible. Habría sido completamente grande si hubiera mantenido a la mujer indeleblemente marcada por sus años de desperdicio".²⁵¹

El crítico no identificado de *Los Angeles Herald*, el 14 de septiembre, advertía a los espectadores que se iban a encontrar con "Una combinación de actuación, dirección e historia que gustará al 99,44 por ciento de la gente".²⁵² Y posteriormente aseveraba: "Si hay cualquier duda en la mente del lector sobre la calidad de la película después de leer estas líneas, permítanme decir que 'The Goose Woman', adaptada de la novela de Rex Beach, es una de las mejores películas que se han estrenado este año".²⁵³ Sobre las capacidades de su estrella, Louise Dresser, coincidía con los cronistas anteriores al señalar su interpretación como de una calidad

²⁴⁹ "Mirable dictu! –a murder mystery without a court trial, situations with the distilled essence of poignancy without a smearing on of pathos for obvious appeal; a mother who can hate her offspring as well as love him; a movie that doesn't make the romance of a pair of youths its primary concern. Mr. Brown thus dares in 'The Goose Woman' to be unorthodox, but true to life." (*ibid.*).

²⁵⁰ "Repression is the keynote of her portrayal, but it is grimly faithful and sustained in mood, and will be talked of as a milepost in pictures." (*ibid.*).

²⁵¹ "Strangely enough, Miss Dresser is not her best when she is most herself. Mr. Beach lost some of his cunning in working out the regeneration. Here at the end the drama becomes trite and stencilled. It would have been wholly great if it had kept the woman ineffacably [*sic*] scarred by her years of dissipation." (*ibid.*).

²⁵² "A combination of acting, direction and story that will please 99,44-100 per cent of the people." ("The Goose Woman", *Los Angeles Herald*, 14 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁵³ "If there be any doubt in the reader's mind as to the quality of the film after perusing these lines, let it be said that 'The Goose Woman,' adapted from Rex Beach's novel, is one of the best pictures that has been released this year." (*ibid.*).

extraordinaria: “Los críticos, profesionales y no profesionales, estoy seguro de que estarán de acuerdo con este comentarista en que es el mejor esfuerzo de la Srta. Dresser en lo cinematográfico. Aunque el papel difícilmente puede ser llamado 'dual', es requerida a interpretar dos tipos distintos. (...) Sus toques ágiles la consagran como alguien cuya habilidad es indiscutible. Su manejo diestro del difícil papel la sitúa entre las grandes actrices de la pantalla. No estoy solo al predecir que llegará muy lejos en la escala de la fama cinematográfica”.²⁵⁴ Y era igualmente pródigo acerca de las habilidades de su director: “Clarence Brown ha capturado el espíritu de la historia con un estilo excelente. Ha mantenido el tempo en un punto agradable, sacando partido de las heroicidades dramáticas que se presentan por sí solas mientras las complicaciones se refuerzan y después gradualmente se despliegan”.²⁵⁵

Y al respecto de su potencial de *box-office*, *Los Angeles Times*, con fecha de 17 de septiembre, explicaba que la recepción entusiasta que había recibido el film en las grandes ciudades del Este estaba siendo duplicada y superada en la ciudad de Los Ángeles durante su *western premiere* en el Forum Theatre. Tras lo cual, se deshacía en elogios hacia su estrella: “Todos están de acuerdo en que Louise Dresser se ha colocado al frente de las grandes actrices de la pantalla a través de su retrato excepcionalmente inteligente del personaje central”.²⁵⁶

El 21 de septiembre *Seattle Star* hacía constar que buena parte del enorme crédito que estaba otorgándosele a la producción debía dirigirse hacia su realizador, Clarence Brown, y mencionaba que “El talento del joven americano está causando comentarios en la industria”.²⁵⁷

Y en la misma fecha, el comentarista anónimo de *Cleveland Plaindealer* volvía a situar *The Goose Woman* como respuesta incuestionable a la solicitud de algo diferente

²⁵⁴ “Critics, professional and otherwise, will, I am sure, agree with this reviewer that it is Miss Dresser’s best effort in things cinematic. While the role can hardly be characterized as 'dual,' she is called upon to portray two distinct types. (...) Her deft touches stamp her as one whose ability is undisputed. Her adroit handling of the difficult role places her among the great actresses of the screen. I am not alone in predicting she will go very far up the ladder of film fame.” (*ibid.*).

²⁵⁵ “Clarence Brown has caught the spirit of the tale in fine style. He has kept the tempo as a pleasing pitch, taking advantage of the dramatics heroics that present themselves as the complications thicken and then gradually unfold.” (*ibid.*).

²⁵⁶ “All agree that Louise Dresser has stepped to the front among screen actresses through her exceptionally intelligent portrayal of the central character.” (“The Goose Woman”, *Los Angeles Times*, 17 de septiembre de 1925, p. A11).

²⁵⁷ “The talent of the young American is causing comment in the industry.” (“Demure Constance”, *Seattle Star*, 21 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

en el terreno cinematográfico, al tiempo que la vinculaba directamente con el arte: “Para aquellos que han estado demandando algo al margen del camino trillado y con razón, 'The Goose Woman' debería demostrarse como caída del cielo. Es realmente un estudio de la naturaleza humana, mostrando lo sórdido de la vida de una manera que se aproxima al arte genuino”.²⁵⁸ Para este crítico, el film contenía, además, todos los ingredientes necesarios para un entretenimiento de primer orden: argumento absorbente, un tema de amor, suspense, momentos dramáticos y un más que adecuado reparto, donde despuntaban Louise Dresser y Jack Pickford, ofreciendo este último una caracterización sorprendentemente sincera.

Por su parte, *Peoria Journal Star*, el 5 de octubre, profesaba que con *The Goose Woman* Clarence Brown había demostrado que era uno de los directores más importantes de la Industria y, avanzado el texto, volvía a señalar: “La forma bien definida en la que traduce las emociones en este vehículo que crea suspense, demuestra más allá de la duda que Brown es uno de los técnicos dramáticos más grandes en activo. Ni una sola vez sugiere su secreto suficientemente como para destruir el estado de emoción al que ha elevado a sus espectadores”.²⁵⁹

Opinión, ésta, que era compartida unos pocos días más tarde, el 11 de octubre, por el encargado de la calificación del film en *Spokesman-Review*, cuando afirmaba: “El Sr. Brown es una de las nuevas promesas en las películas. Una película ostentando su nombre significa dirección de la mayor inteligencia y más alto sentido artístico. Su película es prácticamente impecable”.²⁶⁰

Hacia finales de 1925 *The Goose Woman* se estrenaba de forma generalizada en los Estados Unidos y las publicaciones más prestigiosas del país, como *Photoplay* y *Motion Picture Classic*, siguieron exactamente la misma línea que sus predecesoras neoyorquinas y locales.

²⁵⁸ “For those who have been crying for something off the beaten path and yet within reason, Rex Beach’s 'The Goose Woman' should prove a godsend. It is really a study in human nature, showing the sordidness of life in a manner that approaches genuine art.” (“The Goose Woman”, *Cleveland Plaindealer*, 21 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁵⁹ “The clear-cut way in which he unravels the thrills in this suspense creating vehicle, proves beyond a doubt that Brown is one of the greatest dramatic technicians living [sic]. Not once does he hint at his secret sufficiently to destroy the state of excitement to which he has elevated his spectators.” (“Capitol Theater”, *Peoria Journal Star*, 5 de octubre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁶⁰ “Mr. Brown is one of the new white hopes in the movies. A picture bearing his name means direction of the greatest intelligence and highest artistic sense. His picture is practically flawless.” (“Goose Woman' Hits Bullseye”, *Spokesman-Review*, 11 de octubre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

En su número de septiembre de 1925 *Photoplay* la definía en su espacio de críticas “The Shadow Stage” como “Una historia de misterio impresionante y original –una de las mejores de su tipo jamás filmadas”.²⁶¹ El análisis psicológico en profundidad del personaje central sobresalía por encima de cualquier otro elemento de la película, decía el crítico que firmaba el escrito bajo las siglas A.S., y concluía con el siguiente dictamen: “Este fantástico estudio del temperamento de la *prima donna* está extraordinariamente interpretado por Louise Dresser y maravillosamente dirigido por Clarence Brown”.²⁶²

Y en su sección “The Celluloid Critic” *Motion Picture Classic*, en su entrega del mes de octubre de 1925, decía: “Me alegro de otorgar el primer premio del mes a la enormemente interesante filmación de Clarence Brown 'The Goose Woman' de Rex Beach (Universal). He aquí un absorbente melodrama –junto con un soberbio estudio de personaje”.²⁶³ Juzgaba que se trataba de una historia excelente, que dependía en gran medida de la actuación de la “Mujer Ganso”: “Aquí me permitió dar una corona del laurel a Louise Dresser. Ofrece una soberbia caracterización, un ejemplo de fuerza austera, tenaz”.²⁶⁴ Mientras que sobre la realización, sentenciaba: “La dirección de Sr. Brown es admirable. Este Brown es un tipo de notable promesa, particularmente en el melodrama”.²⁶⁵

Ahora bien, para cuando se produjeron todas estas excelentes reseñas Clarence Brown ya no formaba parte de Universal, pues llevaba trabajando de manera efectiva con Joseph M. Schenck desde el 15 de mayo de 1925, en la preproducción del film que más tarde adoptaría el título de *The Eagle*.²⁶⁶

²⁶¹ “An impressive and original mystery story –one of the best things of its kind ever filmed.” (A.S., 1925, 50).

²⁶² “This weird study in the prima donna temperament is superbly acted by Louise Dresser and wonderfully directed by Clarence Brown.” (*ibid.*).

²⁶³ “I am glad to award the first prize of the month to Clarence Brown’s highly interesting filming of Rex Beach’s 'The Goose Woman' (Universal). Here is an absorbing melodrama –along with a superb character study.” (“The Celluloid Critic”, *Motion Picture Classic*, octubre 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

²⁶⁴ “Here let me hand a laurel wreath to Louise Dresser. She gives a superb characterization, a thing of grim, unrelenting force.” (*ibid.*).

²⁶⁵ “The direction of Mr. Brown is admirable. This Brown is a fellow of striking promise, particularly in melodrama.” (*ibid.*).

²⁶⁶ Remitirse a los siguientes documentos en The Clarence Brown Collection: “Dorian Goes With Brown To Schenck”, *Hollywood News*, 13 de mayo de 1925; “Two Go To Schenck”, (c. mayo 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado.

Un contrato que, como indicábamos en páginas anteriores, se habría formalizado entre comienzos de enero y mediados de febrero de 1925 y que, no obstante, se filtró a la prensa el 25 de abril de ese mismo año, cuando el director todavía estaba filmando *The Goose Woman*.²⁶⁷

El deseo de Brown por abandonar las filas de Universal Pictures era incuestionable y fue expresado por el cineasta en años posteriores: “De ahí la emoción cuando, en 1924 [sic], dejé Universal para dirigir al reinante ídolo de la pantalla del momento, Rudolph Valentino. La película fue *The Eagle*, el estudio, United Artists donde trabajaban Mary Pickford, Douglas Fairbanks, y otros de los ilustres de aquellos días”.²⁶⁸

Así pues, *The Goose Woman* fue la última película de moderado presupuesto de la filmografía de Clarence Brown, ya que su pacto con Schenck (y más tarde con Metro-Goldwyn-Mayer) le introdujo de lleno en el *star system*, las producciones de envergadura y las grandes estrellas de Hollywood.

The Goose Woman fue rehecha en 1933 por RKO Radio Pictures, Inc., como *The Past of Mary Holmes*, dirigida por Harlan Thompson, con Helen MacKellar como Mary Holmes, Eric Linden en el papel de su hijo, esta vez llamado Geoffrey Holmes, y Jean Arthur en el de su prometida, rebautizada como Joan Hoyt.

²⁶⁷ “U.A. Sign Valentino”, *Exhibitor’s Trade Review*, 25 de abril de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection.

²⁶⁸ “Hence the thrill when, in 1924 [sic], I left Universal to direct the reigning screen idol of the day, Rudolph Valentino. The picture was *The Eagle*, the studio, United Artists where Mary Pickford, Douglas Fairbanks, and other of the illustrious ones of the day worked.” (Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10-11); Véanse también las declaraciones del director contenidas en este mismo artículo autobiográfico y adjuntadas anteriormente en p. 573.

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
PROGRAMA DE DOCTORADO: 230 B HISTORIA DEL ARTE



FUNDAMENTOS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE
CLARENCE BROWN: INICIOS Y CONSOLIDACIÓN ESTILÍSTICA
EN EL CONTEXTO DEL CINE CLÁSICO NORTEAMERICANO
ENTRE LOS AÑOS 1915-1925

VOLUMEN II

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

CARMEN GUIRALT GOMAR

DIRIGIDA POR:

DR. CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

VALENCIA, 2012

TERCERA PARTE:
Análisis de los films

The Light in the Dark (1922)

(Hope Hampton Productions, Inc. / Associated First National Pictures)



Capítulo I

INICIOS:

LA HERENCIA ESTÉTICA DE TOURNEUR Y LOS PRIMEROS PASOS EN SOLITARIO (1915-1923)

Ejemplo fílmico analizado: *The Light in the Dark* (1922)

I.1. Ficha técnica y artística.

Título	<i>The Light in the Dark</i>
Año de producción	1921-1922
Dirección	Clarence L. Brown, Jack Hyland (no acreditado)
Productor	Jules Brulatour (no acreditado)
Producción	Hope Hampton Productions, Inc.
Guión	<i>The Light in the Dark</i> , por William Dudley Pelley y Clarence L. Brown
Historia original	<i>White Faith</i> , por William Dudley Pelley
Director de fotografía	Alfred Ortlieb
Dirección artística	Ben Carré
Ayudante de dirección	Jack Hyland (no acreditado)
Fotografía	Blanco y negro con tintes de color y una bobina de color (1.100 pies aprox.) filmada con el proceso Two-Color Kodachrome combinado con pintura coloreada a mano por G.R. Silvera
Formato	35 mm.
Rodaje	Paragon Studio, Fort Lee, New Jersey Exteriores en la ciudad de Nueva York
Títulos de rodaje	<i>White Faith; Holy Grail</i>
Fechas de rodaje	diciembre de 1921 – marzo de 1922

Copyright	Hope Hampton Productions, 28 de agosto de 1922
Número de copyright	LP18176
Distribución	Associated First National Pictures
Estreno	<i>World premiere</i> el 26 de agosto de 1922 en el Strand Theatre, Niagara Falls, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 3 de septiembre de 1922
Duración (en rollos)	6 rollos (Originariamente: 8 rollos)
Duración (en pies)	5.600 pies (Originariamente: 7.500 pies)
Duración (en min.)	68' (Duración de una copia de seguridad de 5.933 pies destinada al mercado británico. En formato VHS, desde 35 mm. a 24 fps.)

Intérpretes:

Hope Hampton	Bessie MacGregor
E.K. Lincoln	J. Warburton Ashe
Lon Chaney	Tony Pantelli
Theresa Maxwell Conover	Sra. Templeton Orrin
Dorothy Walters	Sra. Callerty
Charles Mussett (como Chas. Mussett)	Detective Braenders
Edgar Norton	Peters
Dore Davidson	Jerusalem Mike

Otros intérpretes (no acreditados):

Sr. McClune	Socrates S. Stickle
Walter McEwen	

I.2. Historia del film.

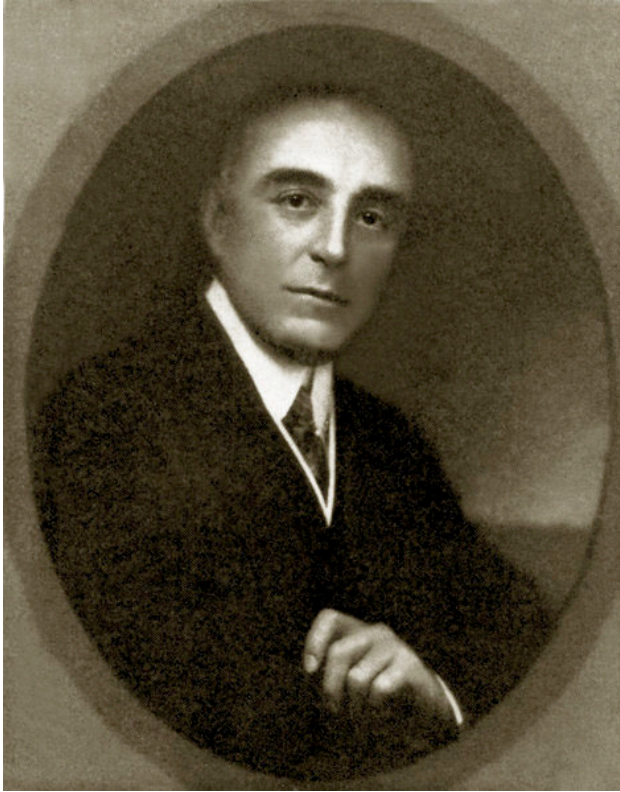
The Light in the Dark fue la primera película dirigida en solitario por Clarence Brown –sin supervisión– y el primer encargo que recibió como director único y exclusivo de un film.

Sus trabajos anteriores habían conocido éxito –*The Great Redeemer* (1920), *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921)–, pero todos habían sido producidos por Maurice Tourneur y ejecutados bajo su tutela o co-realizados con él. En consecuencia, pese a los triunfos alcanzados, siempre se consideraron logros del director francés, y en 1921 Brown continuaba siendo un auténtico desconocido dentro de la industria cinematográfica estadounidense.

La posibilidad de llevar a cabo y asumir en solitario la dirección de una película sólo podía proceder, evidentemente, de alguien que le conociese muy de cerca. Y así sucedió, ya que fue Jules Brulatour, el antiguo socio de Tourneur, quien le brindó la oportunidad de dirigir su primer largometraje. Productor de *The Light in the Dark*, Brulatour, sin embargo, no consta en las credenciales del film, por causas que a continuación trataremos de explicar.

Pierre Ernest Jules Brulatour (*ver il. n. 1 en p. sig.*) –también conocido como Jules E. Brulatour– fue un pionero de la industria cinematográfica norteamericana. Nació en Nueva Orleans, Louisiana, en 1870, pero era originario de Burdeos y hablaba francés y español perfectamente, algo que le facilitó enormemente sus contactos en el futuro. Se trasladó a Nueva York en 1898 donde empezó a trabajar para Manhattan Optical Co., de Cresskill, New Jersey, como representante de cámaras, lentes y papel fotográfico. Posteriormente, en 1907, pasó a ser representante de Lumière en Norteamérica suministrando película importada francesa a los independientes de la Motion Picture Patents Company (MPPC), quienes estaban siendo abastecidos de forma monopolista por Eastman Kodak.

En 1909 se unió a Carl Laemmle para formar Motion Picture Distribution Sales Co., mediante la cual las compañías ajenas al *trust* de la Patents Company obtuvieron película Lumière con la que filmar sus producciones. Sus actividades le llevaron a la presidencia de Motion Picture Distribution Sales Co., ocasionaron graves pérdidas a Eastman Kodak y debilitaron enormemente a los miembros del *Trust*.



1. Jules Brulatour en 1911.

En 1911 tuvo lugar su golpe maestro en el negocio cuando se aproximó a George Eastman para persuadirle de que comenzase a vender a los independientes a través de él como intermediario –el contrato de George Eastman con la Patents Company implicaba que Eastman no podía procurar material a ninguna empresa no adscrita al *Trust*, pero Brulatour no estaba involucrado en la producción. De modo que Eastman aceptó gustoso y desde ese momento Jules Brulatour se convirtió en el proveedor exclusivo de película virgen Eastman Kodak para la

Industria.¹ A los pocos años Brulatour era un magnate poderoso y multimillonario –en 1914 sus ingresos anuales eran de 700.000\$– y aunque tenía una filial en Los Ángeles utilizó esencialmente Fort Lee como principal centro de distribución. En realidad, estuvo vinculado con la mayoría de compañías de Fort Lee: Universal Film Co., Eclair Film Company, Peerless Feature Producing Co., etc. En 1911 financió a Eclair para la edificación de su factoría en Linwood Avenue y él mismo fue el responsable de la construcción de dos grandes estudios: los Peerless Studios, establecidos en 1914 en Lewis Avenue, y el Paragon Studio, edificado en John Street a finales de 1915. Ello pese a que su acuerdo con George Eastman le impedía tomar partido o pertenecer a alguna corporación cinematográfica en particular.² No obstante, bajo los términos ambiguos de “asesor”, “consejero financiero” y similares, Brulatour consiguió participar de lleno en la producción de las décadas de 1910 y 1920. Permaneció durante todo ese tiempo como un poder en la sombra, un productor del que todos sabían que ejercía

¹ Finalmente bajo la Ley Sherman (1890) antimonopolio el *Trust* sería disuelto por el Tribunal Supremo de los Estados Unidos en 1917.

² Cuando en 1912 Brulatour intervino en la creación de Universal Film Manufacturing Company, la única vez que su vinculación estuvo reconocida, inmediatamente George Eastman le acusó de conflicto de intereses y se vio obligado a dimitir.

como tal, pero cuyo nombre no figuraba en los créditos. Del mismo modo, tampoco podía ostentar cargo alguno en las entidades que él mismo establecía y cuyas presidencias y puestos ejecutivos eran exteriorizados por sus asociados –Charles Jourjon en Peerless Pictures; William A. Brady y Maurice Tourneur a la cabeza de Paragon Films, Inc.; y finalmente su amante y posteriormente esposa Hope Hampton como responsable de Hope Hampton Productions, Inc., firma bajo la cual acabaría financiando *The Light in the Dark*.

Por supuesto, como decíamos, Brulatour no engañó a nadie y aunque teóricamente se encontraba dentro de la legalidad de su pacto con Eastman Kodak, al respecto del film que nos ocupa una nota de prensa del *New York Times* de 25 de junio de 1922, por ejemplo, decía así: “‘The Light in the Dark’, con Hope Hampton en el papel principal... Un distintivo de la película será un inserto de 1.000 pies en colores, realizado con el proceso Eastman, en el que la leyenda de Sir Galahad será fotografiada. J. E. Brulatour es el productor”.³

El proyecto de filmación de *The Light in the Dark* y la contratación de Clarence Brown para el largometraje se originaron a raíz de la creación de Hope Hampton Productions, Inc. Y el arranque de la situación comenzó durante el rodaje de *The Bait* (1921 [prod. 1920]), film al servicio de Hope Hampton que se acreditó a Maurice Tourneur, pero que éste abandonó a mitad y fue finalizado por sus ayudantes, Jack Gilbert y Clarence Brown. De hecho, el verdadero conflicto de Brulatour con todos sus asociados fue Hope Hampton (*ver il. n. 2 en p. sig.*), una aspirante a actriz de la que se enamoró y a la que intentó convertir en estrella a toda costa, pese a la oposición de la crítica y la indiferencia del público por ella.

De verdadero nombre Bridget Kennedy,⁴ Hope Hampton nació en Houston, Texas, en 1897. Su biografía oficial publicada por Ruth Wing en la edición de 1923 de

³ “‘The Light in the Dark,’ with Hope Hampton in the leading role... A feature of the photoplay will be a 1,000-foot insert in colors, made by the Eastman process, in which the legend of Sir Galahad will be pictured. J. E. Brulatour is the producer.” (“Picture Plays and People”, *New York Times*, 25 de junio de 1922, p. X3).

⁴ La mayoría de biografías profesionales sobre Hope Hampton citan como su verdadero nombre Mae Elizabeth Hampton, no obstante el director de fotografía Charles J. van Enger proporcionó a Kevin Brownlow el de Bird (o Byrd) Kennedy (Correspondencia. A Kevin Brownlow de Charles J. van Enger. 08/10/1971. Documento original en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Ver en Anexo IV copia de esta carta). Nombre, éste, que más tarde el historiador transcribió como Bridget Kennedy (Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 15. Biografía inédita inacabada para The

The Blue Book of the Screen mencionaba que tras finalizar la escuela secundaria se trasladó con su madre a Nueva York e ingresó en la Sargent Dramatic Academy, donde trabajó en obras con resultados tan satisfactorios que pronto recibió ofertas tanto del mundo teatral como del cinematográfico, decantándose por una carrera en la pantalla, aunque poseía una maravillosa voz como cantante.⁵



2. Fotografía de Hope Hampton publicada en *The Blue Book of the Screen*, 1923.

Las fuentes difieren al respecto de cómo llegó a relacionarse con Jules Brulatour,⁶ pero parece ser que fue en la Sargent Dramatic Academy donde él la conoció, lanzándola al poco tiempo a una carrera cinematográfica. Por supuesto, nada se decía en *The Blue Book of the Screen* acerca de su asociación con el magnate de Eastman Kodak. La publicación, sin embargo, se veía obligada a admitir que ella tan solo había realizado una breve aparición como extra en *Woman* (1918), de

American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Parcialmente publicada en: Kevin Brownlow, 1988, 238). Con posterioridad, Charles J. van Enger volvió a mencionar el nombre de Bird Kennedy como el verdadero nombre de Hope Hampton a Richard Koszarski, en la entrevista que éste le realizó el 29 de julio de 1973 (véase: Richard Koszarski, 1989, 277).

⁵ Ruth Wing (ed.), 1923, 113.

⁶ Según Charles J. van Enger, ella conoció a Brulatour en el set de *The Blue Bird* (Correspondencia. A Kevin Brownlow de Charles J. van Enger. 08/10/1971. Documento original en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Ver en Anexo IV copia de esta carta). Si bien es posible que van Enger confundiera esta producción con *Woman*, ambas de Tourneur y estrenadas en 1918.

Tourneur, antes de protagonizar su primera película: *A Modern Salome* (1920).⁷ Y ésta era la realidad.⁸

Lo cierto es que sin tener ningún tipo de experiencia previa en la pantalla, en 1920 Jules Brulatour constituyó para ella una nueva compañía cinematográfica que llevaba su nombre: Hope Hampton Productions, Inc. Regresó al Paragon Studio, que había arrendado a Lewis J. Selznick, pero con quien convino su establecimiento en un pequeño sector, y rápidamente puso en funcionamiento *A Modern Salome*, el primer vehículo estelar de su protegida.

El empeño de Brulatour por convertir en estrella a Hope Hampton fracasó estrepitosamente desde el primer momento y tanto la película, como la debutante y su director, el también francés Léonce Perret, fueron ridiculizados y boicoteados por la prensa. La reseña anónima de *A Modern Salome* en *Photoplay*, con fecha de 20 de abril, esgrimía: “Como la Srta. Hampton nunca ha hecho una aparición anteriormente, en escena o en pantalla, esto es interesante... Manifiestamente una amateur, su voluntad de prepararse para llegar a los climaxes –en los que esta película abunda– es evidente. Léonce Perret que, de acuerdo con el subtítulo, es el 'adapteur et directeur' (Oh, ¡Dios!) simplemente exageró los fastuosos escenarios y tomó tantos primeros planos de la estrella que ésta ocupa casi todo el metraje; lo que evidentemente era el objetivo deseado. La Srta. Hampton lucha valientemente; alguien debería decirle que no jadeé”.⁹

⁷ Ruth Wing (ed.), *op. cit.*, 113.

⁸ Aunque tanto Ben Carré como Charles J. van Enger confirmarían la participación de Hope Hampton como extra en las películas de Tourneur, empleando el plural (ver: “Jules Brulatour” por Ben Carré [de una carta fechada en 15 de septiembre de 1971], en: Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 13. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Carta parcialmente publicada en: Kevin Brownlow, 1988, 238; Ver también: Richard Koszarski, 1989, 277), la propia Hampton confesaría en 1920 a *Photoplay* una breve intervención como extra en un único film de Tourneur (Bland Johaneson, “Who and What Is Hope Hampton?”, *Photoplay*, noviembre 1923, pp. 56-58, reimpreso en: Richard Koszarski, 2004, 247; Ver pp. 666-667).

⁹ “As Miss Hampton has never made an appearance before, on stage or screen, this is interesting... Manifestly an amateur, her willingness to work herself up to the climaxes –in which this picture abounds– is apparent. Léonce Perret who, according to the caption, is the 'adapteur et directeur' (Oh, Lord!) simply piled on the lavish settings and took so many close-ups of the star that she occupies most of the footage; which was evidently the desired objective. Miss Hampton strives valiantly; someone should be tell her not to pant.” (“A Modern Salome”, *Photoplay*, 20 de abril de 1920, p. 108, en: Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 15. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento reimpreso en: Kevin Brownlow, 1988, 238).

En el mismo número de *Photoplay* de forma absolutamente irónica se ofrecía un premio de 3.000\$ en metálico para aquellos que respondiesen a las siguientes preguntas: “¿Por qué creen que Hope Hampton se convertirá en una de las verdaderas grandes estrellas de la pantalla? ¿Cuál es el momento dramático más excelente de Hope Hampton en *A Modern Salome*? ¿Cómo describiría el tipo de belleza de Hope Hampton? ¿Cuál de los vestidos de la Srta. Hampton admiró más? ¿Cuál es la lección que proporciona *A Modern Salome*?”¹⁰

Para la siguiente película de Hope Hampton, *Brulatour* no estaba dispuesto a cometer el mismo error. Necesitaba de un director de prestigio que pudiera lanzar definitivamente la carrera de su *protégée* y al mismo tiempo asegurarse el respeto de la crítica, por lo que se aproximó a su antiguo socio Maurice Tourneur. Pero éste no estaba en absoluto interesado, tan solo aceptó porque, en compensación, Brulatour acordó rescindir su contrato con Famous Players-Lasky Co. Pero, en realidad, Tourneur estaba impaciente por iniciar su trabajo en la nueva Associated Producers, Inc., con la que ya se había comprometido.¹¹

De modo que Tourneur inició *The Bait*, como se llamó el film, de mala gana y deseando que aquello acabase cuanto antes. Nunca partidario de soportar las excentricidades de las estrellas, y ahora que pensaba abandonar a Brulatour para irse con la compañía distribuidora promovida por Thomas H. Ince menos que nunca, el fuerte temperamento de Tourneur chocó de inmediato con de las exigencias de la poco dotada Hampton. El colapso se produjo en seguida, Tourneur insultó a la Srta. Hampton y abandonó la filmación. El propio Brown relató lo sucedido: “Tourneur llegó a estar tan harto de la situación que le dijo a Brulatour, directamente a la cara 'Ya no voy a dirigir nunca más a esa fulana'. Eso fue lo que pasó. Brulatour acabó con Tourneur en el negocio del cine en América en ese momento”¹².

¹⁰ “Why do you think Hope Hampton will become one of the really great screen stars? What is Hope Hampton’s finest dramatic moment in *A Modern Salome*? How would you describe Miss Hampton’s type of beauty? Which of Miss Hampton’s gowns did you admire the most? What is the lesson taught by *A Modern Salome*? (*Photoplay*, 20 de abril de 1920, en: *ibid.*, 15-16. Fragmento reimpresso en la referencia antes proporcionada).

¹¹ Este tema ya ha sido tratado en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.1. Segunda época de aprendizaje y debut en la dirección (1919-1920)», pp. 416-417, y sec. «II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)», pp. 418-420.

¹² “... Tourneur got so fed up with this situation that he told Brulatour, right to his face 'I'm not going to direct that whore any more.' That was it. Brulatour finished Tourneur in the picture business in America at that time.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en

La película, inacabada, parece ser que fue concluida por los dos ayudantes de Tourneur, Jack Gilbert y Clarence Brown, aunque el primero en su autobiografía publicada en entregas por *Photoplay* se la atribuyó por completo: “Yo escribí el guión y dirigí la película. Se llamó *The Bait*. La actuación de la Srta. Hampton era algo que tenía que mejorar; ella era consciente de sí misma y no tenía idea de sincronización, pero mis esfuerzos fueron tales que después de dos semanas Brulatour estaba tratando de conseguir mis servicios futuros”.¹³

The Bait puso de relieve la deferencia de los críticos para con los realizadores consagrados, ya que, si bien Tourneur había abandonado tempranamente la película, Brulatour mantuvo su nombre como único responsable de la dirección y las publicaciones cinematográficas se deshicieron en elogios. Burns Mantle desde *Photoplay* la llamó “La prueba de una buena dirección”,¹⁴ considerando que Hope Hampton se redimía a sí misma con su interpretación en el film. Mantle, sin embargo, recordaba a los lectores su película inaugural y que Hampton era una estrella impuesta a la fuerza:

“La Srta. Hampton está trabajando con la desventaja de ser estrella por medios violentos en lugar de permitirle que se desarrolle por la experiencia. *Salome*, su primera aventura, era bastante mala, principalmente por la inexcusable pobre dirección de Léonce Perret, que forzó a la estrella a actuar por toda la pantalla e hizo de ella una 'película' del primer periodo Kalem. El Sr. Tourneur invirtió este proceso, añadiendo verdadera inteligencia a la dirección y el resultado es un entretenimiento muy bueno y una excelente actuación de la Srta. Hampton. Cualquier debilidad de la historia se compensa por la habitual excelencia del director en composición, iluminación y fotografía”.¹⁵

The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 9. Estas declaraciones se encuentran recogidas en el siguiente artículo: Kevin Brownlow, 1988, 240. Asimismo, una versión notablemente suavizada de las mismas puede encontrarse en *The Parade's Gone by...: Kevin Brownlow*, 1968, 144).

¹³ “I wrote the scenario and directed the picture. It was called *The Bait*. Miss Hampton's acting was something to be improved upon; she was self-conscious and had no knowledge of timing, but such were my efforts that after two weeks had gone by Brulatour was bidding for my future services.” (John Gilbert, “Jack Gilbert Writes His Own Story”, *Photoplay*, septiembre 1928, en Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 18. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento reimpresso en: Kevin Brownlow, 1988, 239).

¹⁴ “The Proof of Good Direction” (Burns Mantle, “The Bait”, *Photoplay*, 1921, en: *ibid.*, 16. Fragmento reimpresso en la referencia antes dada, p. 238).

¹⁵ “Miss Hampton is labouring under the handicap of being starred by violent means rather than permitting her to develop by experience. *Salome*, her first venture, was pretty bad, mainly because of the

Variety, a través de “*Jolo*”, en su reseña de 7 de enero de 1921, sustentaba esta última opinión y argumentaba que “La dirección es metódica y artística, la fotografía es excepcionalmente clara, y el competente apoyo de la Srta. Hampton al borde de la lucidez”.¹⁶ Para *Variety*, Hampton daba un paso hacia delante en su carrera con esta producción en la que se le habían ofrecido muchas más oportunidades de demostrar sus dotes como actriz.

Como reseñaba Gilbert en su autobiografía, tras el éxito de *The Bait* Jules Brulatour intentó obtenerle como director del próximo film de Hope Hampton. No obstante, según Clarence Brown, no sólo el triunfo de *The Bait* le determinó a ello, sino que se trataba de un plan preconcebido por Brulatour con el objetivo de arruinar la trayectoria cinematográfica de Tourneur, comenzando por la destrucción de su equipo técnico: el director de fotografía Alfred Ortlieb, John Gilbert y Clarence Brown invariablemente serían tentados por Brulatour y acabarían marchando con él. Y lo mismo ocurrió con Ben Carré, aunque éste había abandonado la unidad de producción de Tourneur con anterioridad.

“Me reí de sus ofertas. Nada podía persuadirme para dejar a Tourneur”,¹⁷ sostuvo al principio Gilbert, pero el dinero de Brulatour lo hizo posible con todos ellos. Primero Brulatour desposeyó a Tourneur de su director de fotografía Alfred Ortlieb y lo empleó en numerosos títulos de Hope Hampton;¹⁸ después hizo lo propio con su ayudante de dirección, guionista y protagonista masculino Jack Gilbert, a quien contrató para el film

inexcusably poor direction of Léonce Perret, who forced the star to act all over the screen, and made of it a 'movie' of the early Kalem period. Mr. Tourneur reversed this process, adding real intelligence to the direction, and the result is a very good entertainment and a fine performance by Miss Hampton. Any weakness the story may have is compensated for by the director's usual excellence of setting, lighting and photography.” (*ibid.*).

¹⁶ “The direction is painstaking and artistic, the photography is exceptional clarity clear, and Miss Hampton's support competent to the verge of brilliancy.” (“*Jolo*”, 1921).

¹⁷ “I laughed at his offers. Nothing could persuade me to leave Tourneur.” (John Gilbert, “Jack Gilbert Writes His Own Story”, *Photoplay*, septiembre 1928, en Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 18. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento reimpresso en: Kevin Brownlow, 1988, 239).

¹⁸ Tras la marcha de René Guissart, Ortlieb se había convertido en el cámara principal de Tourneur, tomando a su cargo la fotografía de *The White Circle* (1920), junto a Charles Rosher, *Deep Waters* (1920), junto a Homer Scott, y *The Bait*. Con anterioridad Brulatour lo había empleado en *A Modern Salome* (1920), pero después de *The Bait* se lo usurpó a Tourneur definitivamente y éste realizó para él: *Love's Penalty* (1921), *Stardust* (1922 [prod. 1921]), dirigida por Hobart Henley, y *The Light in the Dark*.

de Hope Hampton *Love's Penalty* (1921); y finalmente le arrebató a su otro ayudante y co-realizador desde 1920, Clarence Brown para la filmación del siguiente vehículo de Hope Hampton *The Light in the Dark*. Brulatour llegó incluso a tantear a Ben Carré proponiéndole su debut en la realización con un film de Hope Hampton. Y aunque Carré se negó, alegando que “Sabía que ella necesitaba a alguien con más experiencia que yo si querían buenos resultados”,¹⁹ también acabó ingresando en las filas de Brulatour acometiendo sus funciones habituales de director artístico en el film que nos ocupa.

“Él [Brulatour] nos contrató a Gilbert y a mí. Yo estuve con él un año. Él estaba haciendo todo lo posible por destrozar a Tourneur”,²⁰ explicó Clarence Brown a Kevin Brownlow. Y con cierto arrepentimiento, relató la paulatina desintegración intencionada del equipo de Tourneur por parte del magnate de Eastman Kodak tras la disputa de *The Bait*. De acuerdo con Brown, a partir de ese momento Tourneur “Tuvo que salir y arreglárselas por su cuenta. Brulatour se llevó a Jack Gilbert a Nueva York para dirigir –y yo fui también”.²¹

La siguiente película de Hope Hampton, *Love's Penalty*, dirigida por el inexperto Gilbert, resultó ser un fracaso absoluto. Sobre ella escribió Gilbert en su autobiografía de *Photoplay*: “¡Qué película hice! Era increíblemente horrible. La historia era horrorosa. ¡Yo la escribí! Yo era responsable de la dirección. ¡Era espantosa! El montaje era incalculablemente confuso. ¡Yo lo hice! Es inconcebible que hubiera salido tan mal. Había muchas razones. (...) Con Tourneur a quien iba a pedir consejo yo era un director completamente capacitado. Solo, era un desastre”.²²

Gilbert, desesperado por regresar a Hollywood y deshacerse de su atadura con Brulatour, que le vinculaba por siete años, acabó incumpliendo su contrato y

¹⁹ “I need she needed someone more experienced than I if any good results were to come of it.” (*ibid.*, 21. Fragmento reimpresso en la referencia antes dada, p. 240).

²⁰ “He hired Gilbert & me. I had a year with him. He was doing everything to murder Tourneur.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 9).

²¹ “He had to get out and fend for himself. Brulatour took Jack Gilbert to New York to direct –and I went too.” (Kevin Brownlow, 1968, 144).

²² “What a picture I made! It was unbelievably horrible. The story was awful. I wrote it! I was responsible for the direction. It was ghastly! The cutting was incalculably bewildering. I did it! It is inconceivable that the thing could have been so bad. There were many reasons. (...) With Tourneur to run to for advice I was a thoroughly capable director. Alone, I was a mess.” (John Gilbert, “Jack Gilbert Writes His Own Story”, *Photoplay*, septiembre 1928, en Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 19-20. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento reimpresso en: Kevin Brownlow, 1988, 240).

rompiéndolo en mil pedazos. Nunca más volvió a dirigir un film. Leatrice Gilbert Fountain, la hija de Gilbert, preguntó a Clarence Brown si creía que Brulatour le había colocado desde ese momento en una especie de lista negra y el director, de forma un tanto incongruente con respecto a sus declaraciones anteriores sobre la destrucción deliberada de Brulatour del equipo técnico de Tourneur, le respondió:

“No lo creo. Al menos no directamente. Jules Brulatour no era un hombre vengativo. Es posible, sin embargo, que la gente evitara contratar a Jack simplemente ante la posibilidad de que haciéndolo eso pudiera ofender a Brulatour. Como distribuidor de Eastman Film, Jules era un tipo muy importante. Él podía dar a un productor de cine mucho servicio o poco. Podía vender película a crédito o pedir efectivo. Jack era un buen director prometedor, pero quizá simplemente no era lo bastante importante como para que mereciera la pena que saliera el lado malo de Brulatour. Diciendo a todo el mundo lo mala que era la película de Hope Hampton que había hecho, tampoco ayudaba nada”.²³

Y el siguiente en ceder ante las sumamente atractivas oportunidades que ofrecía Jules Brulatour –elevado salario, prestigiosa producción y, como en el caso de Gilbert, debut en solitario en la dirección– fue Clarence Brown.

Los hechos ocurrieron bien adentrado el año 1921 y, como suele ser habitual, existen dos versiones en cierto modo contradictorias de cómo se originó el traslado del director al Paragon Studio, en Fort Lee, New Jersey, para trabajar en otra producción de Hope Hampton que acabaría adoptando el título definitivo de *The Light in the Dark*.²⁴

El antiguo cámara de Brown y director de fotografía Charles J. van Enger en una carta a Kevin Brownlow fechada el 8 de octubre de 1971 situó los acontecimientos tras

²³ “ I don’t think so. At least not directly. Jules Brulatour wasn’t a vindictive man. It’s possible, though, that people avoided hiring Jack purely on the chance that doing so might offend Brulatour. As distributor for Eastman Film, Jules was a pretty important guy. He could give a movie producer a lot service or a little. He could sell film on credit or demand cash. Jack was a good up-and-coming director, but maybe he simply wasn’t important enough to be worth the chance of getting on Brulatour’s bad side. Telling everyone what a lousy Hope Hampton movie he made didn’t help either.” (Leatrice Gilbert Fountain y John R. Maxim, *op. cit.*, 67).

²⁴ Entre la película de Gilbert y la de Brown, Hope Hampton realizó *Stardust* (1922 [prod. 1921]), de Hobart Henley, un film que se estrenaría algunos meses después (el 5 de febrero de 1922) sin pena ni gloria.

las disputas acaecidas en el *set* de *The Bait* que produjeron el fin de la larga asociación profesional entre Tourneur y Brulatour, y escribió al historiador:

“Después de la separación la compañía cerró y todos nosotros nos quedamos sin trabajo. Brown y yo estábamos almorzando y le pregunté si le gustaría ir a Nueva York para [trabajar] con Brulatour y él accedió. Pedí prestados dos dólares y envié un cable a J.B. [Jules Brulatour]. Él contestó que sí. Nosotros cogimos el dinero para los gastos de la oficina de Brulatour. Entonces a Brown le entró miedo y se echó atrás y la mujer de Brown y yo mismo casi tuvimos que llevarle y meterle en el tren”.²⁵

Ahora bien, el testimonio de van Enger incurre en varios errores (entre ellos de índole cronológica, ya que *The Bait* se filmó en 1920) y al mismo tiempo se contradice con las propias manifestaciones de Clarence Brown al respecto de su situación laboral cuando dejó a Tourneur para trabajar con Brulatour.

En primer lugar, no hubo ninguna interrupción ni periodo de inactividad profesional tras la ruptura con Brulatour, sino que tanto Tourneur como sus asociados –Charles J. van Enger y Clarence Brown incluidos– realizaron inmediatamente *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921) para Associated Producers, Inc., la distribuidora impulsada por Thomas H. Ince a la que el director francés se había unido junto con Allan Dwan, Mack Sennett, Marshall Neilan, George Loane Tucker y J. Parker Read, Jr. Y tras estos dos films, e inicialmente bajo las mismas circunstancias, comenzaron *Lorna Doone* (1922),²⁶ una película en la que van Enger ciertamente no participó.

En segundo, Clarence Brown, en su entrevista inédita filmada en 1969 por Kevin Brownlow y Donald Knox, manifestó que su separación de Tourneur se produjo iniciada la preproducción de este último film. A la pregunta de cuándo deshicieron la

²⁵ Correspondencia. A Kevin Brownlow de Charles J. van Enger. 08/10/1971. Documento original en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

²⁶ A mitad de producción de este film, como veremos, se produjo el hundimiento de Associated Producers, Inc.

compañía él y Tourneur, contestó: “Fue a mitad de *Lorna Doone*, yo había empezado en esa película con él y estaba escogiendo exteriores”.²⁷

Así pues, con toda probabilidad el único que se encontraba atravesando una etapa de desempleo era Charles J. van Enger. No obstante, y pese a los errores anotados, su testimonio resulta importante esencialmente porque revela que la contratación de Clarence Brown para otro vehículo de Hope Hampton no se produjo, como en el caso de John Gilbert, por medio de una oferta de Jules Brulatour, sino que fue el propio Brown quien, impulsado por van Enger, se puso en contacto con el productor de forma espontánea ofreciéndose como director. Los hechos resultan completamente acordes con respecto a sus deseos de dar el salto profesionalmente y efectuar su debut en solitario. Y, desde luego, cabría preguntarse si pudo haber influido en él la circunstancia de que John Gilbert, el otro ayudante de Tourneur, ya hubiera realizado una película por su cuenta como director independiente y completamente autónomo del maestro –es lícito suponer que sí. Al igual que seguramente Brown pensó que él triunfaría donde había errado Gilbert, debido a su mayor experiencia en la realización cinematográfica –llevaba trabajando con Tourneur desde 1915. Se equivocó.

Trabajar con Jules Brulatour y Hope Hampton resultó un auténtico calvario. Desde el inicio la filmación se vio sacudida por multitud de inconvenientes, avatares y cambios, entre ellos las pruebas a mitad de producción de un nuevo proceso experimental Two-Color Kodachrome que decidió incorporarse en la cinta después de que el rodaje real hubiera finalizado y supuso el inicio de una nueva etapa de toma de imágenes en color. Tras esto se llegó a un complicado proceso de postproducción motivado en parte por los problemas de duplicar la pintura coloreada a mano que Jules Brulatour había concebido para una parte del film. Y a la postre se llegó a la supresión de buena parte del metraje y a un nuevo montaje, todo ello impuesto por el productor con objeto de realzar el protagonismo de Hope Hampton. De ahí que, aunque el rodaje real comenzó en diciembre de 1921, la película no vio la luz hasta agosto de 1922 –cuando tuvo lugar su *world premiere*– y no se estrenó de forma generalizada en los Estados Unidos hasta el 3 de septiembre de 1922.

²⁷ “It was in the middle of *Lorna Doone*, I had er [*sic*] started on that picture with him and was picking out locations.” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow, p. 33).

En numerosas de sus entrevistas con Kevin Brownlow, el director manifestó que él estuvo con Brulatour un año completo.²⁸ Y, efectivamente, como en seguida veremos, prácticamente así fue: Brown estuvo en el Paragon Studio desde antes de septiembre de 1921 hasta (probablemente) el momento de la *world premiere*, que tuvo lugar el 26 de agosto de 1922.

Las fechas de su contratación por parte de Jules Brulatour y su desplazamiento desde Hollywood hasta Nueva York se presentan bastante claras debido al colapso financiero de Associated Producers, Inc., que aconteció a mitad del rodaje de *Lorna Doone*, cuando Brown ya se había marchado al Paragon. Y la noticia de la bancarrota de la distribuidora y su subsiguiente integración en First National Pictures, Inc. –que desde ese momento pasó a llamarse Associated First National Pictures, Inc.– se publicó en prensa a comienzos de septiembre de 1921.²⁹ La partida de Clarence Brown, por lo tanto, debe situarse con anterioridad a esa fecha.

Nada más llegar a Nueva York, Brulatour colocó a Brown al frente de la producción de Hope Hampton que estaba preparando. Con vistas a seguir impulsando la carrera de su protegida, el productor desde el inicio concibió el film con al menos una parte considerable en color, mediante un proceso de coloreado a mano que acabaría realizando G.R. Silvera, experto colorista de Nueva York que había desempeñado esa misma tarea en *Foolish Wives* (*Esposas frívolas*, 1922), de Erich von Stroheim.³⁰

Pero, para ello, Brulatour necesitaba un tema apropiado y que al mismo tiempo justificase la presencia de los colores en tan solo una porción de la película. Y la historia *White Faith* del escritor William Dudley Pelley, entonces poco conocido en el terreno cinematográfico, se adecuaba a la perfección a sus propósitos, pues trataba sobre el Santo Grial y su repentina aparición con sus asombrosos poderes curativos en la

²⁸ *Ibid.*; Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 9; Ver también p. 624.

²⁹ “\$50,000,000 Movie Meger – Ince, Sennet and Tourneur in Plan to Eliminate Distributor,” *New York Times*, 3 de septiembre de 1921, p. 12.

³⁰ Aunque en la actualidad ninguna fuente bibliográfica consultada atribuye a G.R. Silvera el proceso de coloreado a mano de *Foolish Wives*, un anuncio a toda página del artista anunciando sus habilidades en *The Light in the Dark* publicado en *Film Yearbook 1922-23* menciona como otro de sus trabajos destacados *Foolish Wives*: “Hand Coloring of Motion Pictures”, *Film Year Book 1922-1923*, Nueva York, p. 80.

Norteamérica contemporánea y contenía también un pasaje artúrico inspirado en la obra de Lord Alfred Tennyson *Idylls of the King* (1859-1885), con especial énfasis en la recuperación del Grial por parte del caballero Sir Galahad. De modo que Brulatour mandó adquirir los derechos cinematográficos sobre la historia al agente Larry Giffen y éste ofreció 5.000\$ a Pelley por *White Faith*, a la par que contrató también sus servicios como guionista.³¹

La figura histórica de William Dudley Pelley (1890-1965), quien acabaría convirtiéndose en el principal líder del nazismo en Norteamérica, se revela como de vital importancia para proceder al análisis y comprensión completa de *The Light in the Dark*, ya que el film es todo un despliegue ideológico de sus puntos de vista radicales sustentados en un antisemitismo y anticomunismo extremos y en una combinación de dispositivos místicos, espirituales y religiosos.

The Light in the Dark supuso a su vez la verdadera inmersión de Pelley en la industria cinematográfica estadounidense, pues aunque varios de sus relatos e historias cortas ya se habían llevado a la pantalla era la primera vez que se le contrataba como guionista, ejercicio que realizó junto a Clarence Brown, como más hacia delante veremos.

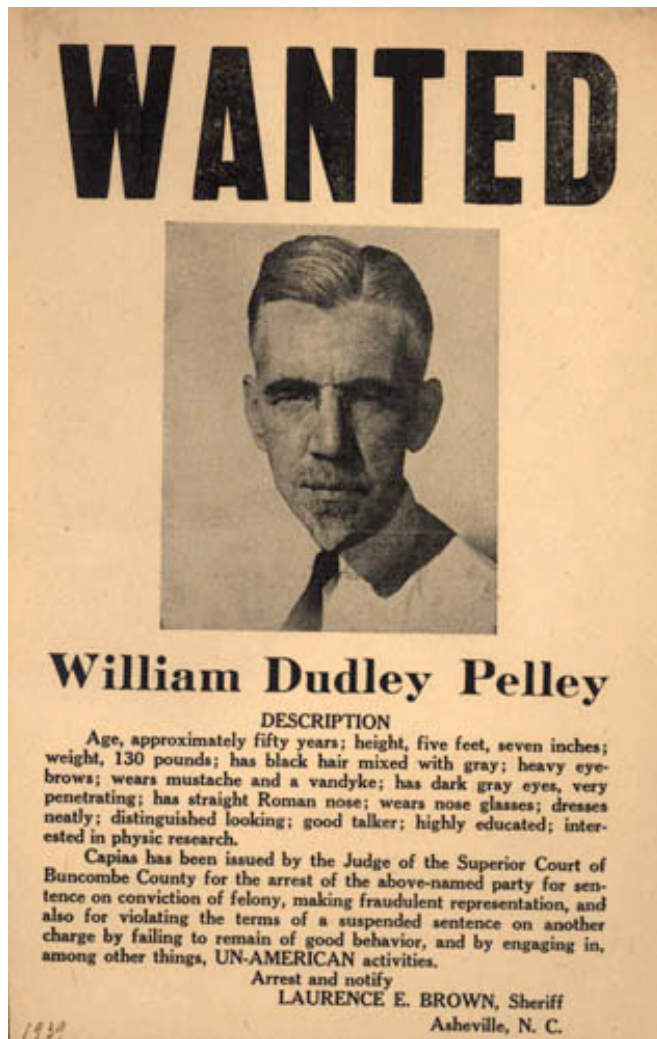
William Dudley Pelley se inició como periodista de artículos y relatos de éxito en diversos periódicos y revistas de tirada nacional –*Red Book*, *Collier's*, *The Saturday Evening Post*, etc.– y comenzó a vender los derechos de sus historias cortas para el cine en 1917 –*A Case at Law* (1917), dirigida por Arthur Rosson, y *One-Thing-at-A-Time O'Day* (1919), de Bert Lytell, se basaron ambas en narraciones de Pelley. A finales de la I Guerra Mundial viajó a Rusia como corresponsal y fue entonces cuando desarrolló su fuerte odio hacia bolcheviques y judíos. Como en breve haría el partido nacionalsocialista en Alemania, él asimiló ambos conceptos y quedó absolutamente convencido de que existía una conspiración judío-comunista para conquistar el mundo.

³¹ Las fuentes bibliográficas consultadas difieren al respecto de la cantidad exacta que se pagó a Pelley por el relato. Scott Beekman, el biógrafo de Pelley, señala 7.500\$ (2005, 37). Mientras que Andrew E. Mathis en *The King Arthur Myth in Modern American Literature* (2001, 73) menciona 5.000\$ y extrae la cifra directamente de la autobiografía de William Dudley Pelley –*The Door to Revelation: An Intimate Biography* (Asheville, The Foundation Fellowship, 1936)–, de ahí que hayamos indicado esta última cantidad. Asimismo, conviene hacer constar que el libro de Beekman incurre en numerosos errores de datos y fechas con respecto a *The Light in the Dark*.

Regresó a los Estados Unidos en 1920, continuó vendiendo sus relatos para el cine –*What Women Love* (1920), de Nate C. Watt– y a partir de 1921, con la producción que nos ocupa, se estrenó como guionista. Su amistad con Lon Chaney, surgida durante el rodaje de *The Light in the Dark*, le proporcionó su pasaporte a la industria cinematográfica de Hollywood, paradójicamente establecida y dominada por judíos, ya que tras finalizar el film Chaney se llevó consigo a California su guión *The Shock*, que finalmente sería filmado en 1923 por Universal Pictures, con Chaney como protagonista y bajo la dirección de Lambert Hillyer. Desde ese momento, y hasta 1927, Pelley trabajó en Hollywood como guionista, asesor o desempeñando ambos cometidos en las numerosas películas que se filmaron a partir de sus narraciones y novelas: *Back Fire* (1922), de Alan James; *As a Man Lives / Hearts and Faces* (1923), de J. Searle Dawley; *Her Fatal Millions* (1923), de William Beaudine; *The Fog* (1923), de Paul Powell; *Torment* (1924), de Maurice Tourneur; *Sawdust Trail* (1924), de Edward Sedgwick; *Ladies to Board* (1924), de J. G. Blystone; *The Ladybird* (1927), de Walter Lang; *The Sunset Derby* (1927), de Albert Rogell, etc. Fue también en esta época cuando se gestó su fama como novelista y autor de numerosos *best-sellers*, siendo a menudo favorablemente comparado con F. Scott Fitzgerald y Sinclair Lewis.

A comienzos de la década de 1930 se incrementó su interés por el cristianismo y las experiencias sobrenaturales y místicas. Más tarde, en 1933, coincidiendo con la toma del poder de Adolph Hitler en Alemania, Pelley, ardiente seguidor suyo y estudioso del *Mein Kampf* (*Mi lucha*, 1925-1927), fundó en los Estados Unidos la *Silver Legion* (Legión Plateada), el primer partido nazi que se creó en los Estados Unidos, una organización fascista y paramilitar cuyos miembros recibían el nombre de *Silver Shirts* (Camisas Plateadas), en una clara alusión a las siglas de las SS nazis y como imitación directa de las *Sturmabteilung* ó SA (Camisas Pardas) de Hitler y el *Squadre d'Azione* o Camicie Nere (Camisas Negras) de Benito Mussolini. Al igual que los nazis alemanes y los fascistas italianos, los *Silver Shirts* iban uniformados, de color plateado y con una “L” escarlata estampada, emblema que también ostentaban sus banderas, y tenían su propia propaganda en la revista de Pelley *Liberation*. Su ideología era básicamente un combinado de antisemitismo, anticomunismo, aislacionismo y cristiandad, y al poco tiempo comenzó a difundirse en muchos otros rotativos como *Pelley's Silvershirt Weekly*, *The Galilean* y *The New Liberator*. Hacia 1934 unos 15.000 jóvenes del país estaban afiliados como *Silver Shirts* y alrededor de 50.000 se habían suscrito a sus boletines. Entre 1939 y 1940 el gobierno de los Estados Unidos levantó cargos contra

los *Silver Shirts*. Su unidad central en Asheville, North Carolina, fue atacada por tropas federales, sus seguidores arrestados y sus propiedades confiscadas (*ver il. n. 3*).



3. Cartel de búsqueda y captura de William Dudley Pelley, Asheville, North Carolina, 1939. The William Dudley Pelley Collection, D. H. Ramsey Library, Special Collections, University of North Carolina.

El mismo Pelley fue llamado a testificar ante la House Un-American Activities Committee (HUAC) (Comisión del Congreso sobre Actividades Antiamericanas) y se le acusó de evasión fiscal. Continuó, sin embargo, como un firme oponente del presidente Franklin D. Roosevelt. La situación llegó al límite con la entrada de los Estados Unidos en la II Guerra Mundial. En 1942, desde su nueva revista *Roll Call*, Pelley acusó al Presidente de haber mentido a la nación acerca del alcance de los daños en el ataque japonés de Pearl Harbor. Inmediatamente fue arrestado en su nueva base de operaciones en Noblesville, Indiana, acusado de alta traición. Juzgado por ocho cargos de falsedad y sedición y tres cargos

adicionales por tentativas de insurrección en el establecimiento militar, obstrucción a los reclutamientos y conspiración, Pelley fue hallado culpable bajo el Acta Smith anti-sedición (1917) e ingresó en la penitenciaría federal de Terre Haute, Indiana, sentenciado a 15 años de cárcel. Permaneció en prisión durante diez años, hasta que en 1952 familiares y seguidores reunieron el dinero necesario para que el Tribunal Supremo revisara su caso. Ese mismo año recibió la libertad bajo palabra de que jamás volvería a comprometerse en actividades políticas de ningún tipo. Regresó a Noblesville y, haciendo caso omiso a las advertencias, fundó una nueva compañía editorial,

Soulcraft Press, a través de la cual siguió publicando libros y revistas antisemitas y señalando las consecuencias desastrosas de la administración Roosevelt. Murió en Noblesville, el 30 de junio de 1965.

Aunque Pelley instituyó la *Silver Legion* con posterioridad a la escritura de *White Faith* y *The Light in the Dark*, el largometraje prácticamente coincide en cronología con la creación del partido nazi en Alemania –*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei*, (N.S.D.A.P.), 1920– y demuestra la propagación precoz y encubierta de las ideas nazis en Norteamérica, instaurándose, por ello, como una desconocida y temprana evidencia de la presencia de postulados nacionalsocialistas fuera del ámbito germánico y en el cine norteamericano.

El film, de hecho, únicamente se halla desprovisto del posicionamiento aislacionista del escritor, que Pelley desarrollaría a raíz de la II Guerra Mundial. Y, por lo demás, contiene ya el *grosso* de su pensamiento: concepciones antisemitas y anticomunistas y obsesión por la cristiandad y el Santo Grial.

Es más, su fobia hacia el comunismo y lo semítico confluyen en el film en un mismo personaje que reúne ambas condiciones y recibe el nombre, hartamente significativo, de Jerusalem Mike. A excepción de su apelativo y del de su tienda, que es el mismo, en la película nunca se alude explícitamente a su religión ni origen, pero tanto su caracterización –semblante, vestimenta, forma de hablar– como la puesta en escena tienden constantemente a subrayarlo. Aparece retratado con todos los rasgos negativos que suelen asociarse a la raza judía: da vida a un prestamista, profesión, de por sí, considerada con connotaciones usureras y de estafa; trafica con objetos robados a sabiendas y sin reparo; y no en vano es el responsable de todo el engaño ocasionado en el argumento con la copa (¿el Santo Grial?) –en las elecciones presidenciales de 1936, como candidato del *Christian Party*, Pelley propondría, de hecho, la segregación de los judíos en Norteamérica y su confinación en guetos.

La obsesión de William Dudley Pelley por la cristiandad, desde luego, también figura de forma dominante en *The Light in the Dark*. Y al igual que el régimen nazi buscaría a la postre el Santo Grial por sus propiedades maravillosas y esotéricas (Hitler estaba convencido de que si lo encontraba dominaría el mundo), también Pelley se sintió fascinado desde muy pronto por este objeto legendario. Su interés por el Grial se encontraba estrechamente ligado a Sir Galahad, generalmente considerado su restaurador, y tal fue su fascinación por este personaje del ciclo artúrico que en 1932

estableció en Asheville, el Galahad College, donde se impartían clases de economía cristiana y metafísica social, y el Galahad Press, con publicaciones que alcanzaron cotas de ventas extraordinarias. En consecuencia, *The Light in the Dark* está provista de un fuerte sentimiento religioso que se remonta a los tiempos de Jesucristo, las Sagradas Escrituras y las cruzadas medievales. No sólo el Santo Grial y sus propiedades curativas se constituyen como una parte importante del argumento, sino que hasta el caballero Sir Galahad hace su aparición en el film, con un pasaje que rememora su búsqueda de la Copa Sagrada.

Como se ha comentado en numerosas ocasiones a lo largo de esta Tesis Doctoral, Clarence Brown –entonces todavía llamado Clarence L. Brown– recibió el reconocimiento en las credenciales del film como co-artífice del guión, que se llamó *The Light in the Dark*, título que finalmente también adoptaría el largometraje –durante el rodaje el film ostentó alternativamente las denominaciones provisionales de *White Faith* y *Holy Grail*.

Ahora bien, nada sabemos de la colaboración ni de la relación de Clarence Brown con el controvertido personaje que en esta época ya era sin duda William Dudley Pelley. Sin embargo, trascurridas las décadas, en una de sus entrevistas inéditas con Kevin Brownlow, el cineasta lo recordaba perfectamente: “Y William Dudley Pelley escribió el guión; él se convirtió en un Nazi –un Blackshirt [sic], fue a prisión. Murió no hace mucho”.³² Adviértase, asimismo, como en esta entrevista (realizada, efectivamente, tan solo meses después de la muerte de Pelley) Brown atribuía sólo a éste la escritura del guión. En cualquier caso, es lícito suponer que su asistencia a Pelley debió ser significativa, hasta el punto de figurar en los títulos de créditos como co-autor, y más aún si tenemos en cuenta que éste era el primer trabajo de Pelley como guionista.

Sabemos que Clarence Brown no era hombre religioso, ni mucho menos antisemita y, desde el punto de vista argumental, resulta lógico preguntarse cómo pudo encajar esta historia, impregnada de misticismo, ideas religiosas y cristiandad.³³ El

³² “And William Dudley Pelley wrote the script; he turned out to be a Nazi –a Blackshirt [sic], went to prison. Died not too long ago.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 9).

³³ Brown realizó a lo largo de su filmografía otras obras de temática religiosa: *The Great Redeemer* (1920), su primera película, y las muy posteriores *Angels in the Outfield* (1951) y *When in Rome* (1952).

director, sin embargo, comulgaba con Pelley en su feroz rechazo al comunismo. Ahora bien, en lo que atañe al ámbito plástico y compositivo, lo sobrenatural del relato se prestaba a la perfección al desarrollo del elemento fantástico y brindó al realizador la oportunidad de plasmar todo tipo de efectos de iluminación en la pantalla –siluetas a contraluz, brillos incandescentes en la oscuridad, halos de luz, etc. Aspectos ya manifiestos en *The Great Redeemer*, a juzgar por las reseñas críticas que nos han llegado de la producción, pero, en verdad, ejercitados durante gran parte de su periodo de formación junto a Maurice Tourneur.

Conforme a lo expuesto anteriormente, el director se trasladó al Paragon Studio, en Fort Lee, New Jersey, antes de septiembre de 1921. A finales de noviembre, concretamente el día 25, *Variety* en su sección “News of the Films” daba la noticia de la contratación de Lon Chaney por parte de Clarence L. Brown para un papel destacado en la nueva producción de Hope Hampton *White Faith*, que contaba ya con la participación de E.K. Lincoln como protagonista masculino.³⁴

En realidad, al igual que el productor y su estrella –Jules Brulatour y Hope Hampton–, gran parte del equipo técnico del film era una derivación de la unidad de producción de Maurice Tourneur: el director artístico Ben Carré, el director de fotografía Alfred Ortlieb, y también Lon Chaney. Todos habían trabajado anteriormente con Clarence Brown en las películas de Tourneur.³⁵

Pero es precisamente la guionista de estos dos últimos films, Dorothy Kingsley, quien explica que fue pura coincidencia, puesto que el director no era en absoluto un hombre religioso. (Entrevista a Dorothy Kingsley: Patrick McGilligan, 2000 [1991], 109). Por otro lado, no hay duda de que no tenía ningún tipo de sentimiento antisemita –su íntima amistad con Louis B. Mayer, Nicholas Schenck y muchos miembros de la comunidad judía de Hollywood lo demuestra.

³⁴ “News of the Films”, *Variety*, 25 de noviembre de 1921, p. 42.

³⁵ Nada sabemos en esta ocasión de la participación en la producción del ayudante de dirección habitual de Clarence Brown, Charles Dorian. Ciertamente el cineasta manifestó a Kevin Brownlow que Dorian siempre formó parte de sus contratos y que le llevó consigo a cualquiera de los estudios donde trabajó (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en *The Kevin Brownlow Collection*, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 11). Ahora bien, la forma inusual en que el director consiguió su contrato con Brulatour para el film, sumado al hecho de nunca haya existido mención alguna a Charles Dorian con relación a *The Light in the Dark* y a la existencia de una nota de prensa (“Shooting Final Scenes”, *Moving Picture World*, Vol. LIV nº 7, 18 de febrero de 1922, p. 747) que alude a la enfermedad de Clarence



4. *The Light in the Dark* (1922). Fotografía publicitaria de Lon Chaney y Hope Hampton correspondiente a la secuencia 16.

Lon Chaney, quien se había creado un nombre propio dentro de la industria cinematográfica desde su participación en *The Miracle Man* (*El milagro*, 1919), de George Loane Tucker, había intervenido con importantes papeles secundarios en las siguientes producciones de Tourneur: *Victory* (1919), *Treasure Island* (1920) y *While Paris Sleeps* (1923 [prod. 1920]). En 1921, desde luego, todavía no había alcanzado el estrellato que lograría posteriormente con *The Hunchback of Notre Dame* (*El jorobado de nuestra señora de París*, 1923), de Wallace Worsley, y *The Phantom of the Opera* (*El fantasma de la ópera*, 1925), de Rupert Julian, pero en esta época era ya un reputado y conocido secundario. Su personaje de Tony Pantelli en *The Light in the Dark* está perfectamente integrado en su filmografía y en conexión directa con sus usuales del periodo, aquí en la vertiente de bandido de los bajos fondos. Y, conforme a su condición habitual de marginado y perdedor, Chaney tampoco esta vez consigue a la chica, pues como de costumbre ella se enamora de otro –el papel interpretado por E.K. Lincoln, quien dio vida a J. Warburton Ashe.

Brown hacia el final de rodaje y a su sustitución temporal por parte de otro ayudante de dirección que no es Charles Dorian nos hacen dudar de su intervención en el film.



5. *The Light in the Dark* (1922). Fotografía publicitaria de E.K. Lincoln y Hope Hampton correspondiente a la secuencia 3.

Actor y director cinematográfico muy popular en la época, E.K. Lincoln (*ver il. n. 5*) había participado en importantes producciones de Broadway antes de pasarse a la pantalla en 1912 bajo contrato con Vitagraph Co. of America.³⁶ Al poco tiempo era ya una estrella del celuloide, siendo una de sus películas más famosas *The Littlest Rebel* (1914), dirigida por Edgar Lewis. A finales de 1915 se unió a Lubin Film Manufacturing Company y a mediados de 1916 se cambió a World Film Corporation. Con anterioridad, a mediados de 1915, E.K. Lincoln había construido su propio estudio y laboratorio en Grantwood, New Jersey.³⁷ Y aunque en principio anunció que

³⁶ E. K. Lincoln –de nombre completo Edward Klink Lincoln (o Edward Kline Lincoln)– a menudo es confundido por las fuentes bibliográficas con el contemporáneo suyo y también actor Elmo Lincoln, famoso sobre todo por haber dado vida en la pantalla al primer Tarzán en *Tarzan of the Apes* (1918), de Scott Sydney. El anteriormente citado libro de Scott Beekman sobre William Dudley Pelley, por ejemplo, incurre en este error (Scott Beekman, *op. cit.*, 38).

³⁷ Véase: “Lincoln Builds Studio (in Grantwood, NJ)”, *Moving Picture World*, 17 de abril de 1915, p. 403; “Lincoln Studio at Grantwood”, *New York Dramatic Mirror*, 2 de junio de 1915, p. 21:2; Ver

produciría sus films, mayoritariamente arrendó la propiedad a diversas compañías cinematográficas. En 1916-1917 operó en ella Fox Film Co. y en 1920 Unites States Photoplay Corporation. A comienzos de la década de 1930 la factoría siguió utilizándose como lugar de rodaje de versiones extranjeras de películas de habla inglesa. En el momento en que se filmó *The Light in the Dark* Lincoln continuaba siendo un protagonista masculino muy solicitado.

Otros conocidos secundarios que intervinieron en el film fueron Dore Davidson, dando vida a Jerusalem Mike, y Edgar Norton, como Peters, el asistente personal de J. Warburton Ashe. Este último tendría una larga carrera como extra que se extendió a la época “sonora” y figuró en las credenciales de numerosos films célebres, tales como *The Love Parade* (*El desfile del amor*, 1929) y *Monte Carlo* (*Montecarlo*, 1930), ambos dirigidos por Ernst Lubitsch, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El hombre y el monstruo*, 1931), de Rouben Mamoulian, *Red-Headed Woman* (*La pelirroja*, 1932), de Jack Conway, *Top Hat* (*Sombrero de copa*, 1935), de Mark Sandrich, *Stage Door* (*Damas del teatro*, 1937), de Gregory La Cava, etc. Clarence Brown volvería a trabajar con él en *Letty Lynton* (1932) y *Looking Forward* (1933).

La filmación en el Paragon Studio y con exteriores reales en la ciudad de Nueva York se inició en diciembre de 1921 y comprendió varias fases, la primera de las cuales se extendió hasta mediados-finales de febrero de 1922. En este primer periodo se filmó la película completa en blanco y negro, todavía sin la toma de imágenes en Two-Color Kodachrome. Aunque las primeras pruebas con el nuevo sistema de color se realizaron de forma simultánea al rodaje de la película en blanco y negro, algo que más hacia delante veremos.

Para Clarence Brown *The Light in the Dark* fue una experiencia sumamente desgraciada. Tal y como le había sucedido anteriormente a Maurice Tourneur, el trabajo con Hope Hampton no fue tarea fácil y el rodaje se llevó a cabo en un ambiente embarazoso a consecuencia de los caprichos de la estrella. Como recordaba Ben Carré, las complicaciones de Brown con la Srta. Hampton no tardaron en aparecer:

también: “Lincoln Studio at Grantwood”, *Moving Picture World*, 19 de junio de 1915, p. 1922, reimpresso en: Richard Koszarski, 2004, 99.

“Los problemas empezaron inmediatamente. Clarence estaba ensayando una escena con ella cuando le interrumpió de repente para discutir su vestuario. Clarence se enfadó mucho y le dijo 'Si no quiere prestar atención a lo que estoy diciendo, no hace falta que sigamos'. Hope Hampton se volvió y caminó hacia fuera del escenario para telefonar a Brulatour. Todos en el escenario permanecían quietos, violentos e incómodos con la situación. Brulatour llegó inmediatamente y suplicó a Clarence Brown y a Hope Hampton que continuasen la película. Finalmente fue finalizada, pero en una atmósfera glacial”.³⁸

Los recuerdos del propio Brown iban mucho más allá de la consideración de atmósfera glacial que aseguraba Carré. Según participó el director a William K. Everson, el film fue realizado bajo condiciones de gran estrés personal y financiero, con al menos una interrupción en el rodaje y continuos desacuerdos entre él, el productor y la estrella.³⁹ Para colmo, y según relató él mismo en otra entrevista, durante todo el tiempo que estuvo allí Brulatour y Hope Hampton estuvieron diciéndole cuánto echaban de menos a Jack Gilbert.⁴⁰

Además, de acuerdo con una nota de prensa de *Moving Picture World*, “Shooting Final Scenes”, publicada el 18 de febrero de 1922, el director cayó enfermo hacia el final del rodaje, víctima de una fuerte gripe. Quedó confinado en su apartamento del Commodore Hotel y tuvo que ser brevemente sustituido por el ayudante de dirección Jack Hyland.⁴¹

Por su parte Charles J. van Enger, que era quien le había sugerido que fuese a trabajar con Jules Brulatour y en cierto modo proporcionado su asignación a la película, en 1971 escribió a Kevin Brownlow sobre la estancia de Clarence Brown en Nueva York para *The Light in the Dark*: “No sé lo que sucedió pero Brown nunca me dio un trabajo

³⁸ “Trouble started immediately. Clarence was rehearsing a scene with her when she suddenly interrupted him to discuss her costumes. Clarence became very angry and told her 'If you don't want to pay attention to what I am saying, there is no use going on.' Hope Hampton turned round and walked off the stage to phone Brulatour. Everyone on the stage stood still, embarrassed and uncomfortable with the situation. Brulatour came immediately and pleaded with both Clarence Brown and Hope Hampton to continue the picture. It was eventually completed, but in a glacial atmosphere.” (Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 15. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1988, 240).

³⁹ William K. Everson, 1972, 1.

⁴⁰ Leatrice Gilbert Fountain y John R. Maxim, *op. cit.*, 66.

⁴¹ “Shooting Final Scenes”, *Moving Picture World*, Vol. LIV n° 7, 18 de febrero de 1922, p. 747.

después de eso”.⁴² Y, ciertamente, así fue –van Enger había sido su cámara desde 1916, cuando ambos trabajaban para Maurice Tourneur.

En años posteriores Brown aludió muy pocas veces a la película y siempre de forma negativa. En una de sus entrevistas inéditas con Kevin Brownlow llegó a calificarla de “malísima” y en hasta en dos ocasiones más de “bodrio”: “... fui a NY [Nueva York] y yo hice una película para Brulatour. Esto fue después de que Tourneur se hubiera ido y fue malísima. *The Light in the Dark*. Con Lon Chaney y E. K. Lincoln y Hope Hampton. Fue un bodrio”.⁴³ Avanzada esta misma entrevista volvió a referirse a ella como un desastre e insistió al historiador en que *su* producción para Brulatour fue incluso peor que la de John Gilbert.⁴⁴ Y, comparándola de nuevo con esta última, le dijo a la hija de éste, Leatrice Gilbert Fountain: “Cualquiera puede hacer una mala película. Yo ciertamente la hice y tenía seis años más de experiencia que Jack. La diferencia es que yo pude pasar página y continuar con mi siguiente cometido, mientras que él no pudo aceptar lo que pensaba que era un fiasco”.⁴⁵

William K. Everson contó que Brown se negaba por completo a volver a visionar la cinta. Resultaba imposible convencerle.⁴⁶

Como hemos avanzado, desde un primer momento Jules Brulatour concibió el film con un fragmento en colores naturales –el pasaje medieval, establecido en la época artúrica–, el cual tenía pensado fuese pintado a mano. No obstante, desde principios de enero de 1922, cuando *The Light in the Dark* se encontraba en plena fase de rodaje, comenzó a tantear a George Eastman sobre la posibilidad de filmar algunas imágenes de la película con el proceso Two-Color Kodachrome que John G. Capstaff, de los Kodak Research Laboratories, llevaba desarrollando para su aplicación a la cinematografía

⁴² Correspondencia. A Kevin Brownlow de Charles J. van Enger. 08/10/1971. Documento original en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁴³ “... I went to NY and I made a picture for Brulatour. This is after Tourneur was gone and it was awful. *The Light in the Dark*. With Lon Chaney, E. K. Lincoln and Hope Hampton. It was a dog.” (Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 9).

⁴⁴ *Ibid.*, 9-10.

⁴⁵ “Anyone can make a bad movie. I certainly did and I had six years’ experience on Jack. The difference is I was able to write it off and go on to my next assignment, while he couldn’t accept what he thought was a failure.” (Leatrice Gilbert Fountain y John R. Maxim, *op. cit.*, 66).

⁴⁶ William K. Everson, 1972, 1.

desde finales de 1914. La intervención de los Estados Unidos en la I Guerra Mundial puso fin a los experimentos, ya que Eastman Kodak Company centró sus esfuerzos en mejorar y crear nuevas cámaras y soporte de película virgen para el ejército, sobre todo en lo que se refería a la fotografía aérea. Así pues, las pruebas con el proceso Two-Color Kodachrome no se retomaron hasta 1920.

La intención de Brulatour era filmar algunas imágenes del segmento medieval con este sistema y posteriormente editarlas en una misma bobina junto con los fotogramas coloreados a mano. El porqué de esta combinación de imágenes, en lugar de la filmación de la bobina completa en Two-Color Kodachrome, residía en las propias limitaciones del procedimiento de color, el cual sólo era apto para primeros planos o planos medios, ya que la imagen perdía definición en encuadres a mayor distancia debido a la cámara provista de dos lentes con la que se realizaba la toma de imágenes.

La correspondencia entre Jules Brulatour y George Eastman conservada en George Eastman Legacy Collection, George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York, ilustra con detalle las diferentes pruebas Two-Color Kodachrome que se realizaron durante la primera mitad de 1922, entre las cuales tuvo lugar el rodaje de los fragmentos medievales de *The Light in the Dark*.

Damos las gracias a James Layton, graduado de la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, GEH / IMP, por habernos suministrado copia de estas cartas, así como cuantiosa asistencia con relación al sistema de color, algunas de las imágenes Two-Color Kodachrome que incluimos en las páginas siguientes y su proyecto de investigación inédito del “Certificate Program” de la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation: *Two-Color Kodachrome at George Eastman House – History of Two-Color Kodachrome* (2009),⁴⁷ trabajo por el que obtuvo la beca de investigación “The Pordenone Silent Film Festival Fellowship” en 2009. Nuestro agradecimiento también a Kevin Brownlow, que fue quien nos puso en contacto con Layton.

Enterado Brulatour de que George Eastman quería filmar en Kodachrome una bobina de demostración para la industria cinematográfica, inmediatamente le brindó su ayuda y las instalaciones del Paragon Studio, al tiempo que le planteaba la posibilidad

⁴⁷ James Layton, *Two-Color Kodachrome at George Eastman House – History of Two-Color Kodachrome*, Proyecto final no publicado del “L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation Certificate Program”, George Eastman House, dirigido por Deborah Stoiber, Rochester, NY, (USA), 2009, 23 pp.

de filmar la parte artúrica de *The Light in the Dark* con el nuevo proceso. Y el 4 de enero de 1922 Brulatour escribía a George Eastman:

“Una película que estoy financiando tendrá aproximadamente mil pies de una secuencia de la Búsqueda del Santo Grial, recuerda el episodio de Sir Galahad y Elaine. Es mi intención tener esta secuencia entera coloreada a mano cuando la película se estrene, y pensé que sería un momento sumamente oportuno para una prueba de película coloreada Kodak. A los expertos se les brindarán todos los servicios y ayuda.

El Sr. Blair habló sobre hacerles ir a los Griffith Studios pero Griffith no está rodando en la actualidad, y él tendría que proporcionar un tema especial. En resumidas cuentas, yo estaré más que encantado de prestar el servicio”.⁴⁸

La contestación de George Eastman no se hizo esperar. Llegó al día siguiente y suponía una negativa inicial a la utilización del Kodachrome para escenas concretas de cualquier película:

“PELÍCULAS EN COLOR. Puede que usted tenga una impresión errónea sobre estas películas. No es nuestra intención intentar nada excepto trabajo de retrato en primer plano y lo que queremos hacer es fotografiar a algunas actrices muy atractivas que estén en una película prominente que vaya a ser estrenada muy pronto. No requerirá el procedimiento de ninguna escena especial ni nada de eso. Todo lo que queremos es hacer los primeros planos introductorios para una película”.⁴⁹

Brulatour, sin embargo, se mostró persistente y en su respuesta, fechada al día siguiente, el 6 de enero de 1922, insistía a George Eastman y lo hacía basándose en una conversación anterior que él había sostenido con George Blair, director de ventas de la sección cinematográfica de Eastman Kodak Company:

⁴⁸ Correspondencia. A George Eastman de Jules E. Brulatour. 04/01/1922. Documento original en George Eastman Legacy Collection, GEH / IMP, Rochester, Nueva York. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁴⁹ Correspondencia. A Jules E. Brulatour de George Eastman. 05/01/1922. Documento original en George Eastman Legacy Collection, GEH / IMP, Rochester, Nueva York. Transcripción proporcionada por James Layton. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta transcripción.

“Con relación a las Películas Coloreadas. Me acordaba perfectamente de que usted me dijo que las películas coloreadas no iban a utilizarse excepto para primeros planos, pero desde mi conversación con Blair concluí que se haría una prueba de escenas tomadas en acción”.⁵⁰

Tras esto, Brulatour se ofrecía a conseguir la participación para las pruebas de varias estrellas de cine y de teatro establecidas en Nueva York. Mencionaba a Mae Murray, Constance Binney, a las dos hermanas Gish y, por supuesto, a Hope Hampton, de la que destacaba repetidamente su belleza, así como su absoluta disponibilidad. Y continuaba diciendo: “[¿]No sería estupendo que los expertos fotografiasen a dos o tres de estas estrellas[?], a las rubias claro. La Srta. Hampton puede proporcionarles todo el tiempo que necesiten la próxima semana, y por supuesto ellos pueden utilizar el estudio Paragon que, como usted sabe, tiene cubierta de cristal”.⁵¹ La preferencia por actrices rubias (aunque Hope Hampton era pelirroja) no era un capricho del productor, sino que se basaba, de nuevo, en las restricciones del sistema Two-Color Kodachrome, el cual se ceñía a la toma de primeros planos fotografiados sobre un fondo negro. (La filmación con cámara de doble lente causaba problemas espaciales de paralaje cuanto mayor era la distancia y la profundidad de campo del plano. Inconvenientes que en cierto modo eran minimizados al focalizar en un punto y eliminar el escenario de detrás. De ahí la colocación del fondo negro y la preferencia de actrices rubias para contrastar con el fondo). Brulatour concluía su misiva recordándole a George Eastman que Hope Hampton tenía una película a punto de ser estrenada y de este modo le recalca su idoneidad para las pruebas, de acuerdo con su intención declarada en su carta anterior de fotografiar a actrices que estuviesen a punto de estrenar una producción.⁵²

Brulatour logró vencer más o menos rápidamente la reticencia inicial de George Eastman. El 12 de enero de 1922 se realizaron las primeras pruebas Kodachrome, cuando *The Light in the Dark* todavía estaba filmándose como una película estándar en blanco y negro, y es muy posible que ello interrumpiera momentáneamente el rodaje.⁵³

⁵⁰ Correspondencia. A George Eastman de Jules E. Brulatour. 06/01/1922. Documento original en George Eastman Legacy Collection, GEH / IMP, Rochester, Nueva York. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Se refería a *Stardust* (1922 [prod. 1921]), dirigida por Hobart Henley, que finalmente se estrenó el 5 de febrero de ese mismo año.

⁵³ Ésta fue quizá una de las pausas en el rodaje que Clarence Brown mencionó a William K. Everson (William K. Everson, 1972, 1); Ver p. 38.

Presagiando excelentes resultados, el 8 de febrero George Eastman dio permiso al productor para filmar partes de la secuencia del Santo Grial de *The Light in the Dark* con el proceso de color:

“Me propongo estar en Nueva York el próximo miércoles y jueves y espero que las películas de color estén listas para mostrarlas en ese momento. Le escribiré más tarde con respecto a ellas. Si son satisfactorias no veo objeción para que las use en su producción”.⁵⁴

De este modo, *The Light in the Dark* constituyó el primer uso comercial del Two-Color Kodachrome en una película de largometraje.

A lo largo de los siguientes meses de 1922, continuaron realizándose pruebas en Kodachrome, algunas de ellas con las actrices arriba mencionadas y todas, al parecer, con la participación de Hope Hampton. Las pruebas de color de las que tenemos constancia en el Paragon Studio son las siguientes:

1ª Sesión de pruebas Two-Color Kodachrome: tuvo lugar el 12 de enero de 1922. Las pruebas fueron realizadas por el experto en color e inventor del proceso John G. Capstaff, quien filmó alrededor de 1.200 pies consistentes en primeros planos y planos medios de Hope Hampton. En la actualidad se desconoce si se conservan.⁵⁵

2ª Sesión de pruebas Two-Color Kodachrome: aconteció a principios de marzo de 1922. Nuevamente las pruebas fueron filmadas por John G. Capstaff, con la ayuda del cámara Joseph Di Nuncio. Eran primeros planos y planos medios en movimiento de Hope Hampton, Mary Eaton (del Ziegfeld Follies) y Mae Murray. Se desconoce la longitud aproximada del metraje que se filmó en esta sesión. Una bobina de 450 pies perteneciente a esta segunda fase se preservó y proyectó en 2009 en la edición número XXVIII de “Le Giornate Del Cinema Muto” de Pordenone con el título de *Two-Color Kodachrome Test Shots No. III* (1922).⁵⁶ La filmación en Kodachrome se prolongó a lo largo del mes de marzo.

⁵⁴ Correspondencia. A Jules E. Brulatour de George Eastman. 08/02/1922. Documento original en George Eastman Legacy Collection, GEH / IMP, Rochester, Nueva York. Transcripción proporcionada por James Layton. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta transcripción.

⁵⁵ Más información sobre este tema en pp. 644-647.

⁵⁶ Para más información sobre el metraje conservado y restaurado, así como para acceder a diferentes instantáneas del mismo, ver pp. 649-650.

3ª Sesión de pruebas Two-Color Kodachrome: se realizó en algún momento indeterminado entre el 20 de mayo y el 26 de junio de 1922. En esta ocasión se tomaron imágenes con modelos anónimas de Nueva York, aunque con toda probabilidad Hope Hampton se encontraba entre ellas.⁵⁷

De la primera sesión de pruebas Two-Color Kodachrome, realizada el 12 de enero de 1922, conocemos la fecha exacta a través de una carta de Jules Brulatour a George Eastman del día siguiente:

“He de comunicarle que ayer por la tarde el Sr. Capstaff hizo su primera prueba en el Paragon Studio con la Srta. Hope Hampton posando para él. Fotografió alrededor de 1200 pies de película. Hoy habría continuado sus pruebas con la Srta. Mae Murray como tema principal, pero desgraciadamente la cámara se volvió muy inestable y la película se quedó enganchada en muchísimas ocasiones, de modo que el Sr. Capstaff decidió que sería preferible regresar a Rochester y tener la cámara perfeccionada antes de hacer cualquier otro intento. Él dejará sus focos y demás parafernalia aquí y espera regresar después de la próxima semana. Yo estaré pendiente de su llamada y haré todo lo que pueda para serle útil”.⁵⁸

De los 1.200 pies filmados en esta sesión Jules Brulatour exhibió unos 500 a un público invitado en una sala de proyección privada de Nueva York, el miércoles 15 y el jueves 16 de febrero de 1922.⁵⁹ Al evento asistieron George Eastman y el Dr. Charles Edward Kenneth Mees, director de los Kodak Research Laboratories.⁶⁰ Con posterioridad, Brulatour proyectó el mismo metraje el 11 de marzo en la ciudad de

⁵⁷ Correspondencia personal con James Layton. 04/05/2009.

⁵⁸ Correspondencia. A George Eastman de Jules E. Brulatour. 13/01/1922. Documento original en George Eastman Legacy Collection, GEH / IMP, Rochester, Nueva York. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta carta.

⁵⁹ “Screen Here and There: New Color Pictures”,: “New Color Pictures”, *New York Times*, 26 de febrero de 1922, p. 74; “Eastman Demonstrates New Color Process”, *Moving Picture World*, Vol. LV nº 1, 4 de marzo de 1922, p. 44.

⁶⁰ La mención antes adjuntada de George Eastman a Jules Brulatour en su carta de 08/02/1922 donde le manifestaba que tenía intención de desplazarse a Nueva York para ver las películas de color el próximo miércoles y jueves concernía a estos dos pases privados.

Chicago, en el Chicago Theater.⁶¹ La respuesta del público y la crítica fue entusiasta en ambas proyecciones.

Como hemos indicado, a día de hoy no se ha determinado si el material se conserva.⁶² No obstante, desde nuestro punto de vista y tras nuestras conversaciones con James Layton, creemos posible que un pequeño fragmento de 50 pies de esta primera sesión con tomas exclusivamente de Hope Hampton (*ver il. n. 6 en p. sig.*), haya sobrevivido y esté integrado dentro de una bobina más larga que contiene pruebas anteriores de niños de 1920 y primeros planos de demostración de 1922 de estrellas importantes de Hollywood como Gloria Swanson, Claire Windsor, May McAvoy, Louis Wilson, etc.⁶³ Nuestra creencia se sustenta en que, a diferencia del metraje que nos ha llegado de la segunda sesión de marzo, el cual exhibe el código del borde del soporte de nitrato con fecha de 1922, este pequeño fragmento de 50 pies tiene inscrito en la cinta la fecha de 1921 y se presenta a continuación de las imágenes de niños de 1920.⁶⁴ Así pues, resultaría más que factible que se correspondiese con las primeras pruebas Kodachrome del 12 de enero de 1922, las cuales habrían sido realizadas con película manufacturada del año anterior. La bobina al completo fue preservada en 2003 bajo el título de *Two-Color Kodachrome Subtractive Process Test Reel* (1922) y se proyectó en la edición número XXII de “Le Giornate Del Cinema Muto” de Pordenone (11-8 de octubre de 2003).⁶⁵

La ilustración n. 6 (*ver p. sig.*) muestra un fragmento de este metraje de 50 pies de Hope Hampton con el código del borde del soporte de nitrato de 1921 que se halla empalmado en *Two-Color Kodachrome Subtractive Process Test Reel* (1922) y creemos

⁶¹ “Two Color Stock”, *Film Daily*, Vol. XIX nº 64, 8 de marzo de 1922, p. 1.

⁶² Caroline Yeager y James Layton, 2009, 132.

⁶³ Aunque están empalmadas en la misma bobina, estas imágenes de estrellas cinematográficas se realizaron en Hollywood, en julio de 1922, y fueron filmadas por John G. Capstaff (James Layton, 2009, 7).

⁶⁴ Información suministrada por Kevin Brownlow (correspondencia personal con el autor. 26/01/2009), procedente de James Layton; Correspondencia personal con James Layton. 14/05/2009.

⁶⁵ *Two-Color Kodachrome Subtractive Process Test Reel* (Eastman Kodak Company, US, c. 1922). Dir.: John G. Capstaff & ?. Con: Gloria Swanson, Claire Windsor, Shirley Mason, Lois Wilson, Billie Dove, Guy Bates Post, May McAvoy, Wanda Hawley; 35 mm., 600 pies, 10' (16 fps), George Eastman House. El metraje fue preservado en 2003 por Ember Lundgren, graduado por la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, George Eastman House / IMP, Rochester, Nueva York, como resultado de la beca de investigación “The Technicolor - Selznick School Fellowship”, de la que resultó co-beneficiario en 2003.

filmado el 12 de enero de 1922. De ser así, lo realmente sorprendente de estas imágenes es que en ellas Hope Hampton aparece ya ataviada con el vestuario del pasaje medieval de *The Light in the Dark* e interpretando escenas de la película, antes de que George Eastman hubiera dado realmente el visto bueno a Brulatour para poder utilizar el proceso en la producción. Esto pondría de relieve la confianza del productor tanto en el éxito del sistema de color en sí mismo como en que George Eastman acabaría dándole permiso para usarlo en la película.



6. Imagen de Hope Hampton incluida en *Two-Color Kodachrome Subtractive Process Test Reel* (1922) (¿Primeras pruebas de Two-Color Kodachrome, realizadas el 12 de enero de 1922?)

Sin embargo, ni estas tomas ni las pertenecientes a la segunda sesión de marzo (que más hacia delante adjuntaremos y donde de nuevo Hope Hampton aparece con el vestuario de *The Light in the Dark*) son las definitivas que se incorporaron en la película, sino pruebas, pero que nos permiten hacernos una idea bastante clara de cómo debieron ser las verdaderas imágenes en color que se incluyeron en el pasaje artúrico del film; tomas definitivas que se ensamblaron en el negativo principal norteamericano y que junto con éste se han perdido para siempre.

Todas las pruebas, incluyendo la presente, forman parte de la colección donada por los Kodak Research Laboratories en la década de 1950 a George Eastman House / IMP, Rochester, Nueva York.

Por la correspondencia conservada entre Jules Brulatour y George Eastman sabemos que tanto las pruebas de la primera sesión como las de la segunda fueron filmadas por John G. Capstaff, experto fotográfico de los Kodak Research Laboratories y creador del proceso, quien llevaba perfeccionándolo para su aplicación al celuloide desde finales de 1914 (y desde 1912 en fotografía fija).

No obstante, y aunque no se ha determinado cuál fue la contribución exacta de Clarence Brown en estas sesiones, se conoce su participación activa en ellas por sus declaraciones detalladas sobre el tema, las cuales continúan constituyéndose a día de hoy como un testimonio excepcional, si no del funcionamiento del sistema Two-Color Kodachrome en sí mismo, sí con relación a los preparativos requeridos en el escenario para la filmación de tales imágenes en color. Es más, en su entrevista con Kevin Brownlow en París en septiembre 1965, Brown se refirió particularmente al rodaje de estas pruebas, en lugar de a la filmación en color de *The Light in the Dark* propiamente dicha:

“Mientras yo estaba con Brulatour, hice pruebas con el sistema de color Kodak. Esto fue por 1922. Construimos lo que yo denominaría una cámara oscura, para conseguir algo mejor. Era una habitación forrada con cartulina vidriada, blanca para reflejar la luz. En un lado había una hilera de luces incandescentes. Con la luz viniendo desde un punto, la luz reflejada nos daba los medios tonos. Hope Hampton quedó preciosa en color”.⁶⁶

La cámara oscura de la que habla Brown en la entrevista es el fondo negro, al que ya hemos aludido anteriormente, que es común a todas las películas Kodachrome y una de sus principales limitaciones. Su otra gran deficiencia era la imposibilidad de

⁶⁶ “While I was with Brulatour, I did tests on Kodak’s color system. This was around 1922. We built what I’ll term a camera obscura, for want of something better. It was a room lined with glazed cardboard paper, white to reflect light. On one side was a bank of incandescent lights. With the light coming from one point, the reflected light gave us the halftones. Hope Hampton made a beautiful color subject.” (Kevin Brownlow, 1968, 144).

filmar planos que superasen en escala el plano medio. De hecho, el proceso se recomendaba especialmente y/o exclusivamente para el uso de primeros planos.⁶⁷

Hasta 2003, cuando tuvo lugar la preservación de *Two-Color Kodachrome Subtractive Process Test Reel* (1922), muy poco se conocía del proceso, ni siquiera su nombre, que aparecía referido de las formas más distintas en las fuentes de la época –Two-Color Process for Closeups; Kodak Process for Color Motion Pictures; Eastman Color Process, etc. A día de hoy sabemos que sus problemas espaciales, de contorno y de definición, que impedían la realización de planos generales o en un contexto determinado que no fuese el fondo negro, eran ocasionados por la cámara de doble lente, que provocaba la distorsión.

El Two-Color Kodachrome era un método fotoquímico basado en un sistema de color sustractivo. Se realizaba con una cámara provista de dos lentes (situadas una arriba de la otra), ajustadas cada una de ellas con filtros verdes y rojos. El proceso grababa simultáneamente las imágenes filtradas sobre dos negativos fotográficos en blanco y negro. Después se hacían las separaciones positivas. Los colores latentes de cada par de rollos se imprimían entonces en las caras opuestas de una película fotográfica (negativo, transformado en positivo) con dos emulsiones, con una tinción azul-verde por un lado y otra de rojo-naranja por el otro. Así, aunque se requería una cámara especial para la toma de imágenes inicial, los resultados podían exhibirse a través de cualquier equipo de proyección.⁶⁸ Sin embargo, tanto la complejidad del proceso en sí mismo, como su incapacidad para filmar imágenes a larga distancia y en escenarios realistas (sin el fondo negro), así como su elevado coste, lo convirtieron en totalmente inadecuado para la producción masiva y, como es sabido, fue otra compañía la que terminó por triunfar e imponer su método en el campo del color: Technicolor.⁶⁹

⁶⁷ “Screen Here and There: New Color Pictures”, *New York Times*, 26 de febrero de 1922, p. 74; “Eastman Announces Two-Color Process for Closeups”, *Exhibitors Herald*, 25 de marzo de 1922, p. 38.

⁶⁸ Para más información sobre el proceso de color en publicaciones de la época, ver los documentos referidos en la nota al pie anterior. De la bibliografía posterior, remitirse a: James Layton, *op. cit.*, 2-3; Caroline Yeager y James Layton, *op. cit.*, 131-133.

⁶⁹ Ello pese a que la experimentación del Two-Color Kodachrome se prolongó hasta 1930. De hecho, Fox Film Co. licenció el proceso en 1929 con la intención de combatir el monopolio del Technicolor. Pero ni los laboratorios ni las cámaras Kodachrome adquiridas llegaron a ser utilizadas para tales fines.

Al respecto de lo extremadamente caro del proceso, un informe de Detroit relativo a *The Light in the Dark* publicado por *Variety* el 29 de septiembre de 1922 señaló que el sistema de color había costado 2\$ por pie de impresión.⁷⁰

Las ilustraciones n. 7 y n. 8 (*ver p. sig.*) se corresponden con la segunda sesión de pruebas Kodachrome, la de principios de marzo de 1922, y suponen sin duda una mejora sustancial con respecto a las primeras, en cuanto a definición, textura y tonalidades del color.

Con el código del borde del soporte de nitrato con fecha de 1922, las imágenes están empalmadas en una bobina de 450 pies que fue restaurada en 2009 con el título de *Two-Color Kodachrome Test Shots No. III* (1922) y se proyectó en la edición número XXVIII de “Le Giornate Del Cinema Muto” de Pordenone (3-10 de octubre de 2009).⁷¹



7. Imagen de Hope Hampton perteneciente a la segunda sesión de pruebas Two-Color Kodachrome, realizada a principios de marzo 1922. (*Two-Color Kodachrome Test Shots No. III* [1922]).

⁷⁰ “Hope Hampton Pulls Record in Detroit”, *Variety*, 29 de septiembre de 1922, p. 44.

⁷¹ *Two-Color Kodachrome Test Shots No. III* (Eastman Kodak Company, US, 1922). Dir.: John G. Capstaff. Con: Mae Murray, Hope Hampton y Mary Eaton; 35 mm., 450 pies, 7'30'' (16 fps), George Eastman House. El metraje fue preservado en 2009 por Sabrina Negri, graduada por la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, George Eastman House / IMP, Rochester, Nueva York, como resultado de la beca de investigación “The Haghefilm Foundation Fellowship”, de la que resultó beneficiaria en 2009.



8. Imagen de Hope Hampton perteneciente a la segunda sesión de pruebas Two-Color Kodachrome, realizada a principios de marzo de 1922. (*Two-Color Kodachrome Test Shots No. III* [1922]).

Las imágenes de la bobina consisten en primeros planos y planos medios en acción de Hope Hampton (unos 30 pies), vestida de forma contemporánea (*ver il. n. 7 en p. ant.*) y con el vestuario medieval de *The Light in the Dark* (*ver il. n. 8*), una mujer no identificada y un niño (se desconoce quiénes son y cuándo se filmaron), Mary Eaton y Mae Murray. Después aparecen escenas panorámicas de casas del área de Los Ángeles que no se corresponden con esta sesión y fueron filmadas por John G. Capstaff en julio de 1922.⁷²

Los planos en Kodachrome que se incluyeron en el segmento medieval de *The Light in the Dark* se realizaron siguiendo a esta segunda sesión, a lo largo del mes de marzo de 1922. Paralelamente conviene señalar que aparte de las pruebas incluidas en las dos bobinas restauradas, son numerosos los fragmentos sueltos en Kodachrome que nos han llegado de Hope Hampton interpretando escenas concretas de la película (*ver il. n. 9 en p. sig.*).⁷³ Y la similitud de éstos con las imágenes conservadas en las versiones

⁷² En realidad estas vistas panorámicas se corresponden con el viaje que realizó John G. Capstaff a Hollywood en julio de 1922, cuando filmó los planos de Gloria Swanson, Claire Windsor, May McAvoy, Louis Wilson, etc., que a día de hoy están empalmados en *Two-Color Kodachrome Subtractive Process Test Reel* (1922).

⁷³ Ver también ilustración n. 17 en p. 676.

existentes de *The Light in the Dark* (ver il. n. 10) es tal que cabría la posibilidad de que no fuesen pruebas, sino segundas tomas en Kodachrome finalmente descartadas y no incluidas en la bobina de color, pero correspondientes ya a su filmación. James Layton, por su parte, va más allá y cree que incluso podrían ser imágenes definitivas, pertenecientes a la bobina de color original, que se han conservado de forma aislada y fortuita.⁷⁴ Desde luego, resulta imposible saberlo.⁷⁵



9. Fragmento de celuloide filmado en Two-Color Kodachrome con Hope Hampton interpretando una escena de *The Light in the Dark* (George Eastman House / IMP, Rochester, Nueva York).



10. Plano 352 / 129 (DVD *The Light of Faith*).

Con respecto a la cronología y a la imposibilidad de que los planos en Kodachrome de *The Light in the Dark* fuesen realizados en la tercera sesión de pruebas –la efectuada entre el 20 de mayo y el 26 de junio de 1922–, un artículo publicado en

⁷⁴ Correspondencia personal con James Layton. 08/09/2009.

⁷⁵ Referente a esta cuestión, nosotros albergamos serias dudas con relación a la porción de celuloide filmado en Two-Color Kodachrome que incluimos en la p. 676, ilustración n. 17, pues adviértase que, a diferencia de las restantes pruebas realizadas con el sistema de color, ésta no lleva impreso el nombre de Kodak en la esquina inferior derecha. Podría tratarse, por lo tanto, de un fragmento perteneciente a la película original.

Motion Picture News con fecha de 4 de marzo de 1922, “Hope Hampton Company”,⁷⁶ informa de que la estrella y productora estaba trabajando en esos momentos en su estudio de Nueva York en *The Light in the Dark*. Y dado que el rodaje de la película completa en blanco y negro concluyó a mediados-finales de febrero, la nota de prensa, por tanto, sólo puede referirse a las partes filmadas en Kodachrome.

Pero, aparte de esta crónica, los informes más concluyentes sobre la bobina de color como filmada y concluida a lo largo del mes de marzo de 1922 se localizan en la correspondencia entre Jules Brulatour y George Eastman conservada en George Eastman Legacy Collection. A través de ésta sabemos que antes del 7 de abril la bobina de color ya estaba editada y Brulatour se la había mostrado a George Eastman y también que el 20 de mayo el productor envió una copia del rollo de color a Europa, a los laboratorios franceses de Pathè Frères Film Co., para que le hiciesen duplicados.

El 7 de abril Eastman escribía a Brulatour y lo hacía con relación a la prestigiosa actriz teatral, entonces retirada, Maude Adams:

“Le he sugerido que la primera vez que esté en Nueva York debería ver la cinta de película coloreada a mano tomada de la producción de 'Elaine' que usted me mostró. Si ella se comunica con usted con respecto a esto sepa que apreciaré mucho cualquier cortesía que le brinde”.⁷⁷

Cierto que en su carta George Eastman habla del fragmento tomado de la producción de “Elaine” (*The Light in the Dark*) aludiendo a él exclusivamente como película coloreada a mano. Sin embargo, estamos de acuerdo con James Layton al interpretar que se refería a la bobina completa y terminada, con imágenes en Kodachrome intercaladas con otras pintadas mano, ya que a comienzos de 1922 George Eastman estuvo en negociaciones con Maude Adams para otorgarle el proceso Kodachrome para su uso personal y, de lo contrario, el interés en que viese el fragmento de “Elaine” carecería fundamento. Y a este respecto, Layton nos escribió:

⁷⁶ “Hope Hampton Company”, *Motion Picture News*, Vol. XXV nº 11, 4 de marzo de 1922, p. 1393.

⁷⁷ Correspondencia. A Jules E. Brulatour de George Eastman. 07/04/1922. Documento original en George Eastman Legacy Collection, GEH / IMP, Rochester, Nueva York. Transcripción proporcionada por James Layton. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta transcripción.

“Creo que la sugerencia a JB [Jules Brulatour] para que le mostrase la bobina coloreada a mano del 'flashback de Elaine' era porque era un ejemplo de Kodachrome y coloración a mano en combinación (editados juntos) en una bobina y eso le daría una idea a ella de cómo podía utilizar el Kodachrome de forma creativa”.⁷⁸

Además, téngase en cuenta que tanto George Eastman como Jules Brulatour se refieren muchas veces al Kodachrome en su correspondencia como película coloreada, en lugar de hacerlo por su nombre específico.⁷⁹

Así pues, podemos concluir que la bobina de color –integrada por unos 1.100 pies de planos filmados en Kodachrome combinados con otros de pintura coloreada a mano– estuvo filmada y editada antes del 7 de abril de 1922. Y, por consiguiente, que el proceso de coloreado a mano de G.R. Silvera corrió paralelo al de la filmación de la bobina de color en Kodachrome.

Se inició entonces el largo y complicado proceso de postproducción del film, cuya primera dificultad residió en la imposibilidad de duplicar la bobina de color, aunque no precisamente por las partes filmadas en Kodachrome, sino por causa de los planos coloreados a mano.

El 20 de mayo de 1922 Jules Brulatour comunicaba a George Eastman que acababa de enviar a Europa la secuencia del Santo Grial de su película para que se la duplicasen y el 9 de junio volvía a escribir a Eastman informándole de la respuesta evasiva, negativa en realidad, que había recibido de los laboratorios de Pathè Frères Film Co.:

“Le incluyo adjunta una porción de película duplicada Pathe. La gente de Pathe ha estado utilizando mucho este proceso de duplicado sobre sus películas últimamente, y probablemente por esta razón, no están dispuestos a duplicar la secuencia del Santo Grial de mi película. He enviado la película al extranjero para que lo hiciesen, y recibí un cable que decía

⁷⁸ “I believe the suggestion to JB to show her the hand coloured reel of the 'Elaine flashback' was because it was an example of Kodachrome and hand colouring in combination (cut together) on one reel and it would give her an idea of how she could use Kodachrome creatively.” (Correspondencia personal con James Layton. 14/05/2009).

⁷⁹ Ver a este respecto los extractos citados de la correspondencia de ambos en pp. 641-642. Ver, asimismo, en Anexo IV copia de estas cartas y transcripciones.

que no podrían hacerme el duplicado de color antes del próximo marzo. Es bastante evidente que no quieren hacerlo”.⁸⁰

Tras esto, Brulatour sugería a George Eastman la conveniencia de tener alguien en Norteamérica que pudiera realizar el trabajo de duplicado, sobre todo para sacarle un mayor provecho a la película de colores de Kodak. Y hacia el final de la carta le proponía: “Quizás el Research Laboratory podría elaborar un método satisfactorio, o quizás sería posible conseguir que el francés que ha desarrollado las máquinas francesas viniera aquí”.⁸¹

Ante la negativa de Eastman, de 26 de junio, de encomendar a alguien de los Kodak Research Laboratories a esa labor –un asunto que según Eastman no podría ponerse en funcionamiento hasta transcurridos seis meses–, Brulatour volvía a escribirle al día siguiente. Y es esta misiva, fechada en 27 de junio, la que verdaderamente revela que el problema de duplicado residía en los fotogramas coloreados a mano:

“Por supuesto, lamento profundamente que el Dr. Mees no pueda copiar mis películas coloreadas a mano en este momento. Ésta habría sido una solución muy afortunada a la dificultad, y también habría abierto un campo para la película de color Kodak”.⁸²

Efectivamente, si el Kodachrome tan solo podía conseguir imágenes satisfactorias en primeros planos y, a lo sumo, en planos medios y, por lo tanto, su inserción en cualquier film dependía de su combinación con película pintada a mano y ésta no podía duplicarse, el proceso Two-Color Kodachrome estaba enormemente restringido. De esta forma encubierta Jules Brulatour alertaba a Eastman de que a la larga se encontraría con el mismo problema que él tenía ahora con la secuencia del Santo Grial, especialmente si quería dar una salida comercial al Kodachrome para su uso en largometrajes, como pretendía.

⁸⁰ Correspondencia. A George Eastman de Jules E. Brulatour. 09/06/1922. Documento original en George Eastman Legacy Collection, GEH / IMP, Rochester, Nueva York. Transcripción proporcionada por James Layton. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta transcripción.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Correspondencia. A George Eastman de Jules E. Brulatour. 27/06/1922. Documento original en George Eastman Legacy Collection, GEH / IMP, Rochester, Nueva York. Transcripción proporcionada por James Layton. Para el texto original en inglés ver en Anexo IV copia de esta transcripción.

De los intentos de Jules Brulatour por duplicar el rollo de color del Santo Grial se desprende, empero, un hecho más importante. Y es que el productor pretendía lanzar todas las copias de *The Light in the Dark* con duplicados de la bobina de color. Algo que ante la negativa de Pathè y de George Eastman no pudo ser. Así pues, sólo existió una copia del film que incluyó la bobina con colores naturales.

Esta información aparece confirmada por un telegrama de Jules Brulatour que apareció transcrito posteriormente en la prensa local de Niagara Falls, Nueva York, donde tuvo lugar la *world premiere*. Publicado por *Niagara Falls Gazette*, en él el productor –erróneamente citado como J. C. Braulator– a martes 29 de agosto de 1922 se dirigía a A. C. Hayman, propietario del Strand Theatre, y solicitaba le remitiesen *The Light in the Dark* para el jueves, ya que el establecimiento tenía la única copia que existía del largometraje.⁸³ Efectivamente, ellos tenían la única copia que existía del largometraje con la bobina en colores naturales. Ésta era la original, con las tomas e interpretaciones definitivas, que no se ha conservado. Las restantes copias del film, editadas como era costumbre en la época con tomas secundarias y materiales de reserva, se vieron todas privadas del Kodachrome. Adelantamos que de éstas, en blanco y negro y con tintes, únicamente han sobrevivido dos y una de ellas drásticamente mutilada y alterada en el montaje y su significación.

De otro lado, se desconoce cuando comenzó la fase de edición del film, pero es de suponer que ésta se inició a partir del momento en que Jules Brulatour supo por parte de Pathè y más tarde por George Eastman que no tendría duplicados en colores naturales de la secuencia del Santo Grial. Es decir, en el periodo comprendido entre el 9 y el 26 de junio de 1922. Con toda probabilidad, entonces comenzaron a montarse las distintas copias del largometraje. Dicho proceso fue más que complicado.

Un primer montaje dio como resultado un film de 8 rollos y 7.500 pies. Sin embargo, Brulatour quedó profundamente descontento con los resultados por causa del escaso protagonismo que tenía Hope Hampton y mandó efectuar un nuevo montaje con el fin de otorgarle una mayor relevancia. La película se redujo entonces a 6 rollos y 5.600 pies. En años posteriores, William Dudley Pelley clamaría que los problemas de la película se debieron a esta nueva reedición impuesta por el productor que convertía a

⁸³ “Last Times Today”, *Niagara Falls Gazette*, 29 de agosto de 1922, p. 11.

la historia en sumamente confusa, aunque en el momento de su estreno el autor y coguionista no tuvo excepto alabanzas para la producción.⁸⁴

Sin embargo, la información preliminar de *The Light in the Dark* como un film de 8 rollos y 7.500 pies se transmitió a la prensa y ésta es la causa de que la película aparezca indistintamente referida en las publicaciones especializadas de la época con esas dos longitudes: 8 rollos y 7.500 pies; 6 rollos y 5.600 pies.⁸⁵ Tales errores se han traspasado a la bibliografía posterior, siendo numerosas las fuentes que citan de forma aleatoria una duración u otra. Y, peor aún, ante la duda, algunos libros y manuales le asignan la longitud intermedia de 7 rollos, un metraje que nunca tuvo en realidad.

Paralelamente, y dado que la bobina de color estaba filmada y editada desde antes del 7 de abril, Jules Brulatour organizó una exhibición de la única copia que tenía de ella el 20 de junio de 1922 en una sala de proyección privada del Edificio Candler de Nueva York. Algunos días después *Motion Picture News*⁸⁶ y *Moving Picture World*⁸⁷ recogían la noticia y la primera de estas publicaciones señalaba:

“Aunque el nuevo proceso de color Eastman se ha mostrado previamente el inserto de Sir Galahad en 'The Light in the Dark' es la primera vez que se ha utilizado en la filmación de una historia. Ahora ha sido perfeccionado para proporcionar de la misma forma un registro preciso en planos a distancia y primeros planos y para reproducir tintes naturales y colores”.⁸⁸

⁸⁴ Scott Beekman, *op. cit.*, 39.

⁸⁵ Entre las reseñas críticas de la época que citan erróneamente *The Light in the Dark* como un film de 8 rollos y 7.500 pies están: *Moving Picture World* (Mary Kelly, 1922, 128. Documento en The Clarence Brown Collection); y “Hope Hampton in 'Light in the Dark'”, (c. 1922). Recorte sin fechar y de origen no identificado proporcionado por The Clarence Brown Collection. Todas las demás fuentes consultadas, o no indican longitudes, o las indican de forma correcta. Ante la duda, *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) señala ambas duraciones (véase en AFI *The Light in the Dark* [1922]).

⁸⁶ “Hope Hampton’s Latest Has Colored Reel”, *Motion Picture News*, 24 de junio de 1922, p. 3338.

⁸⁷ “One Colored Reel in Hampton Film”, *Moving Picture World*, Vol. LVI nº 8, 24 de junio de 1922, p. 706.

⁸⁸ “Although the new Eastman color process has been previously shown the Sir Galahad insert in 'The Light in the Dark' is the first time that it has been used in the filming of a story. It has now been perfected to give equally accurate registry of distance shots and close-ups and to reproduce natural tints and hues.” (“Hope Hampton’s Latest Has Colored Reel”, *Motion Picture News*, 24 de junio de 1922, p. 3338).

Como acertadamente señala James Layton en su estudio *Two-Color Kodachrome at George Eastman House – History of Two-Color Kodachrome* (2009), ni en este informe ni en los que siguieron tras la *world premiere* y estreno generalizado del film hubo apenas distinciones por parte de los críticos entre las partes pintadas a mano y las filmadas en Kodachrome.⁸⁹

The Light in the Dark tuvo al fin su *world premiere* coincidiendo con la inauguración del nuevo Strand Theatre, en Niagara Falls, Nueva York, el sábado 26 de agosto de 1922. El evento contó con la aparición estelar de Hope Hampton, abundante prensa invitada e importantes exhibidores y personalidades del ámbito cinematográfico: Jules Brulatour, en calidad de distribuidor y accionista de Eastman Kodak Company, Harold J. Beecroft, de Associated First National Pictures, Inc., y A. C. Hayman, propietario del Strand y presidente de Cataract Theatre Corporation.

Jules Brulatour dispuso para su amante una sonada campaña publicitaria previa al estreno que implicó desde el engalanamiento de Niagara Falls con pancartas que atravesaban las calles principales y donde se leía “Bienvenida Hope Hampton” hasta la creación de un “Helado Hope Hampton” y un “Especial Strand” en una de las principales heladerías de la ciudad. La afluencia masiva de público se aseguró mediante un itinerario en avión, anunciado por adelantado, que además de Niagara Falls sobrevoló las cataratas y recorrió numerosas ciudades de diferentes estados lanzando entradas gratuitas para la *world premiere*. Tras la proyección Hope Hampton subió al escenario y cantó varias canciones populares que recibieron sonados aplausos por parte de los espectadores.⁹⁰

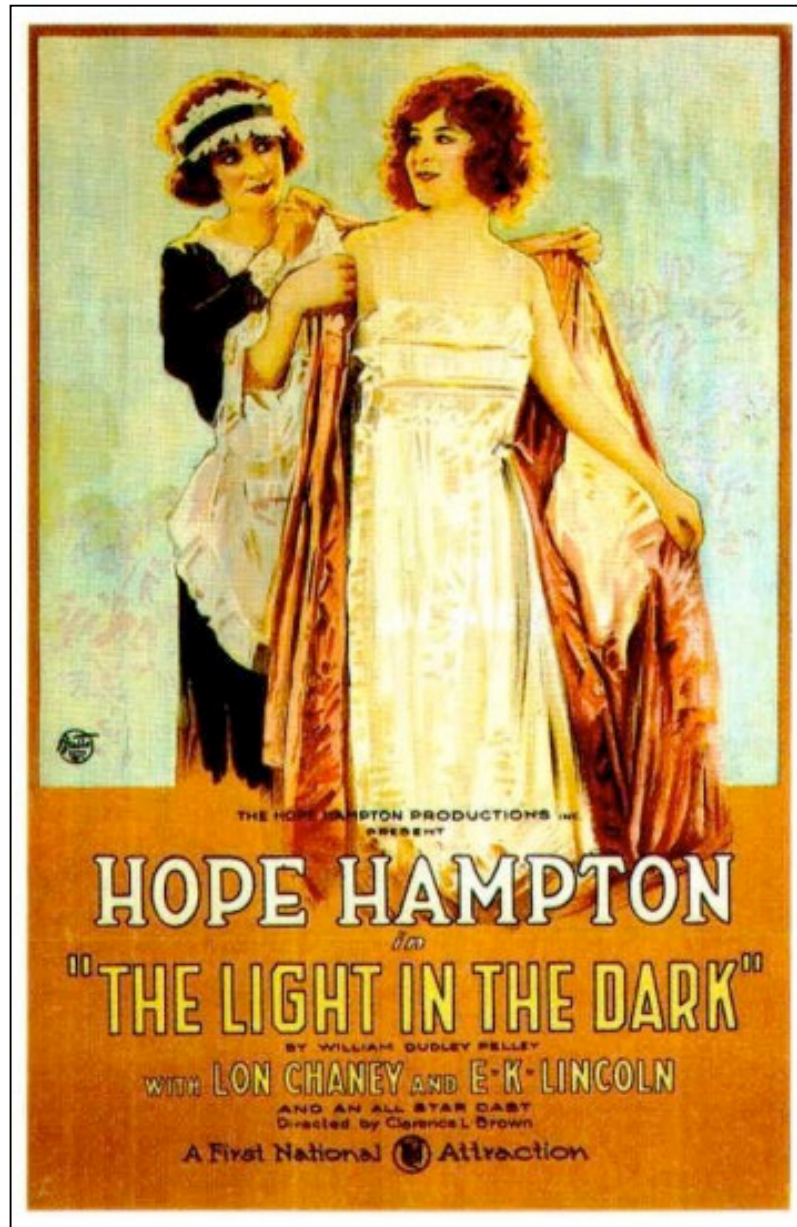
Una semana más tarde, el 3 de septiembre, *The Light in the Dark* se estrenaba de forma generalizada en los Estados Unidos, comenzando por la ciudad de Nueva York, aunque el film quedó fuera de las principales salas de Broadway y se vio confinado al área de Brooklyn.⁹¹ Como película financiada por Jules Brulatour a través de Hope Hampton Productions, Inc., y realizada al margen de las grandes firmas

⁸⁹ James Layton, *op. cit.*, 6.

⁹⁰ Una descripción detallada de la gala de apertura del Strand Theatre y de la *world premiere*, así como de los abundantes trucos publicitarios desplegados para la ocasión, puede encontrarse en el siguiente artículo: “Strand Theatre, Niagara Falls, Opens”, *Motion Picture News*, Vol. XXVI n° 11, 9 de septiembre de 1922, p. 1249.

⁹¹ James Layton, *op. cit.*, 6.

cinematográficas verticalmente integradas, fue lanzada a través de Associated First National Pictures, Inc., principal circuito de distribución de los independientes hasta 1927. El proceso fotográfico Two-Color Kodachrome obtuvo excelentes alabanzas por parte de la crítica especializada, pero el resto de la película recibió una floja acogida.



11. Cartel publicitario de *The Light in the Dark* (1922) enfatizando el protagonismo de la estrella Hope Hampton.

Transmitiendo sus impresiones a partir de la gala de *world premiere*, con fecha de 1 de septiembre de 1922 la crítica de *Variety* firmada por "Burton" razonaba que resultaba bastante difícil obtener una estimación justa e imparcial de la película, así

como calcular su valor de *box-office*, debido a la atmósfera festiva de la ocasión y al *glamour* de la velada con la aparición de las estrellas. Calificaba *The Light in the Dark* de película de naturaleza experimental debido a sus colores naturales, y añadía: “A este respecto, posee pasajes de auténtica y extraña belleza”.⁹² No obstante, hacía constar el carácter trillado de la historia y su ausencia de coherencia global: “Comenzando con el tema desgastado por el tiempo de Cenicienta, gira abruptamente hacia algo sobre bandidos y entonces de repente hacia la representación enormemente espiritual de la historia del Santo Grial”.⁹³ Los espectadores, aseguraba, se sintieron confusos y desconcertados ante la falta de ilación del relato, pero quedaron más que compensados por la belleza fotográfica de sus colores. Y a continuación la recensión volvía toda su atención hacia nuevo proceso fotográfico en color: “La escena retrospectiva que muestra la historia del Grial está hecha con un bello e intenso colorido que trajo consigo aclamaciones. Es con diferencia lo mejor de la película. La vuelta al asunto moderno de sinvergüenzas es discordante y desmerece inmensurablemente la efectividad de la historia”.⁹⁴ De hecho, es este escrito de “*Burton*” en *Variety* el que proporciona una información más amplia acerca de los colores originales del film, tanto de los correspondientes al segmento medieval filmado en Two-Color Kodachrome, como de las tinciones del resto de la película:

“El color muestra dos pautas generales. La mayor parte de la película está realizada en azules mate, marrones y grises que son altamente efectivos y relajantes para la vista. El resto está en colores naturales magníficamente llevados a cabo. Los coloridos son de una brillantez e intensidad que es espléndida. Desgraciadamente, por su gran belleza, destacan con violento relieve sobre el resto de la película y sirven para restar atención al esquema general. A este respecto, la principal fuerza de la película vuelve los focos hacia sus propias debilidades”.⁹⁵

⁹² “In this respect, it possesses passages of real and rare beauty.” (“*Burton*”, 1922, 42).

⁹³ “Starting with the time-worn Cinderella motif, it turns abruptly into crook stuff and then suddenly launches into the highly spiritual depiction of the story of the Holy Grail.” (*ibid.*).

⁹⁴ “The cut-back showing the story of the Grail is done in beautiful and vivid coloring which brought acclamations. It is quite the best thing of the picture. The return to the modern crook stuff is jarring and detracts immeasurably from the effectiveness of the story.” (*ibid.*).

⁹⁵ “The coloring follows two general schemes. Most of the picture is done in flat blues, browns and greys which are highly effective and restful to the eye. The remaining passages in natural colors are gorgeously executed. The colorings are of a brillianey and vividness which are superb. Unfortunately, by their very beauty, they stand out in violent relief from the rest of the picture and serve to detract attention from the general scheme. In this respect, the picture’s main strength turns the spotlight on its own weaknesses.” (*ibid.*).

El crítico ensalzaba también al equipo técnico y en especial la dirección artística. Pocas palabras favorables para Hope Hampton: "... hace su habitual trabajo efectivo en un papel que varía de moderna dependienta a dama medieval de alto rango".⁹⁶ Ante todo, clamaba irónicamente "*Burton*", la narración le proporcionaba aproximadamente una docena de *négligés* para lucir en pantalla –algo del todo cierto si tenemos en cuenta que su personaje de Bessie MacGregor pasa alrededor de la mitad del metraje postrada en la cama a causa de su enfermedad. Se mencionaba que Lon Chaney daba vida a un malhechor más amable de lo acostumbrado, y que E.K. Lincoln era un héroe muy poco convincente. De no ser por el color, y a juzgar tan solo por su historia, concluía "*Burton*", la película carecería de valor para cualquier exhibidor y no pasaría de ser un simple *programmer*. Sin embargo, el film tenía un valor incuestionable de *box-office* para el exhibidor en las mejores salas por el inusual trabajo del color, combinado con la alta calidad artística de toda la producción.

"New Strand Theatre, Opened", publicado por *Niagara Falls Evening Review* en agosto de 1922, recopilaba también la información relativa a la *world premiere* haciendo hincapié en el nuevo sistema de color:

"La inauguración del nuevo Strand Theatre el sábado también marcó el estreno de una nueva película, protagonizada Hope Hampton, 'The Light in the Dark'... con un atractivo desde el principio hasta el fin. Pero no sólo es un nuevo tipo de película sino que el nuevo proceso de colorido Eastman se utiliza en ella, llevando la naturaleza con todos sus bellos colores a la pantalla. Hay pocas dudas de que la nueva combinación de colores se hará popular".⁹⁷

Con el título de "Magnificent Colored Photography Feature of Hope Hampton's Latest", el 3 de septiembre *Film Daily* se mostraba bastante elogioso hacia la producción en general. A modo de compendio, exponía: "De lejos la mejor película que Hope

⁹⁶ "... does her usual effective work in a role which varies from modern shop-girl to mediaeval lady of high rank." (*ibid.*).

⁹⁷ "The premiere of the new Strand Theatre on Saturday also marked the premiere of a new picture, starring Hope Hampton, 'The Light in the Dark'... with an appeal throughout. Not only is it a new picture but the new Eastman coloring is used in it, bringing nature in all her beautiful colors on the screen. There is little doubt that the new color scheme will become popular." ("New Strand Theatre, Opened", *Niagara Falls Evening Review*, agosto 1922, p. 1).

Hampton ha realizado; el trabajo del color magnífico”.⁹⁸ Sobre los avances de la estrella, consideraba que “En ella la Srta. Hampton tiene varias oportunidades de demostrar que se ha desarrollado considerablemente desde su última película...”⁹⁹ También el resto de actores recibían un tratamiento mejorado con respecto a la anterior crítica procedente de *Variety*. La interpretación de Lon Chaney era calificaba de espléndida en su línea habitual, demostrando que era un excelente actor, y E.K. Lincoln no lo hacía mal en su papel ruin. Sobre la construcción dramática, de forma algo más indulgente que *Variety*, argumentaba: “... la historia es algo trillada (la usual muchacha pobre enamorándose de un millonario) aun así hay un nuevo tipo de torsión –la introducción del Santo Grial, o lo que se supone ser el Santo Grial– y esto conduce hacia un final muy interesante”.¹⁰⁰ Ahora bien, las alabanzas se centraban, de nuevo, en el proceso fotográfico en color, que era ensalzado como el más excelente trabajo de color jamás mostrado en el país. Para *Film Daily*, éste indudablemente elevaba la importancia de la producción y “Aunque la película no tuviera nada más de valor... el rollo mencionado por sí solo la convertiría en muy atractiva para mucha gente. (...) La bobina es un encantador añadido a la película, y la convierte en algo que merece la pena de forma inusual”.¹⁰¹ Nada se decía de la dirección, salvo que en conjunto era competente. Una única objeción, esta vez relativa a la iluminación, que se juzgaba excesivamente focalizada sobre la estrella. En la parte final, un informe titulado “Box Office Analysis for the Exhibitor” recomendaba a los propietarios de los teatros que para promocionar el film hablasen del rollo del color, utilizasen el nombre de la estrella y el de Lon Chaney. Es en esta sección donde encontramos el comentario más significativo acerca de la poca impronta que había logrado Hope Hampton a pesar de sus esfuerzos y producciones anteriores: “El título difícilmente permite ser utilizado como publicidad, pero ustedes pueden hablar de la Fe que es la

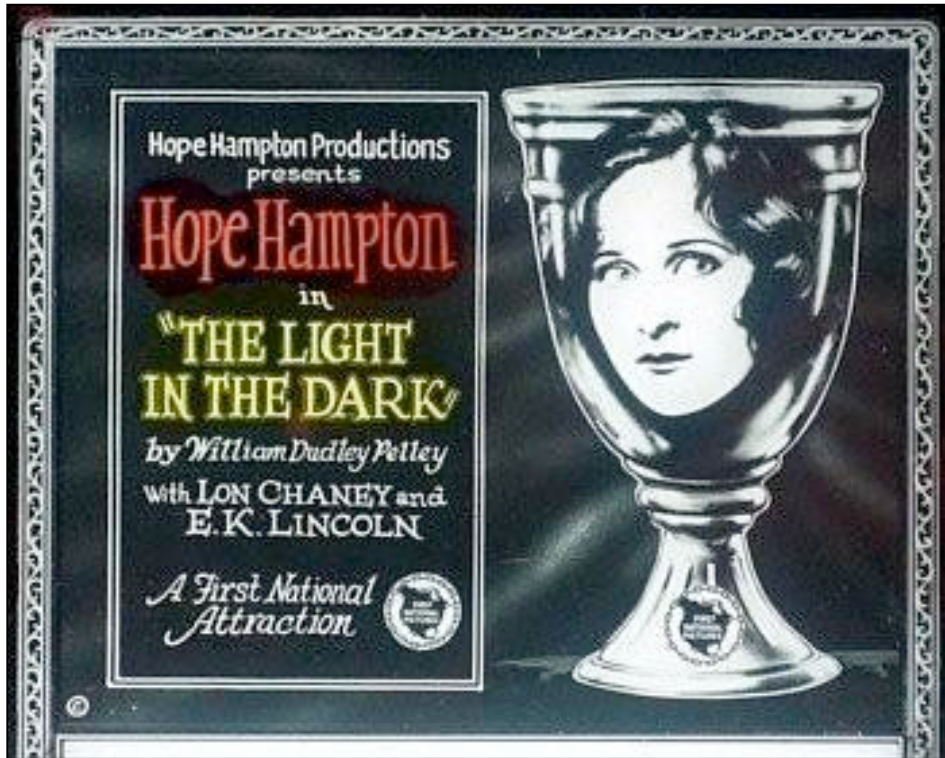
⁹⁸ “Easily the best picture Hope Hampton has made; color work magnificent.” (“Magnificent Colored Photography Feature of Hope Hampton’s Latest”, *Film Daily*, 3 de septiembre de 1922, p. 4. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁹⁹ “There appear several opportunities for Miss Hampton to show that she has developed materially since her last picture...” (*ibid.*).

¹⁰⁰ “... the story is somewhat trite (the usual poor girl falling in love with a millionaire) still there is a brand new twist –the introduction of The Holy Grail, or what is supposed to be The Holy Grail– and this works to a very interesting finish.” (*ibid.*).

¹⁰¹ “If the picture contained nothing else of value... the reel mentioned would easily make it attractive to lots of people. (...) The reel is a charming addition to the picture, and makes it unusually worth while.” (*ibid.*).

Luz en la Oscuridad y quizás funcione. Utilicen también el nombre de Lon Chaney que es de lejos el más conocido de la película y puede que E. K. Lincoln sea también conocido por algunos de sus clientes”.¹⁰²



12. Window card de *The Light in the Dark* (1922).

Lilliam Gale desde *Motion Picture News*, 9 de septiembre, coincidía con *Film Daily* al estimar que *The Light in the Dark* era la mejor actuación jamás ofrecida por su protagonista: “Rodeada por un reparto intachable, Hope Hampton entrega la mejor caracterización de cualquier papel que se le ha asignado hasta la fecha. Se le ha proporcionado un vehículo estelar que ofrece un papel estelar que ha sacado a la luz la evidencia de su habilidad como actriz, que puede ser comparada favorablemente con su reconocida belleza. La mejora de la Srta. Hampton sobre sus esfuerzos previos obliga a emitir un comentario favorable”.¹⁰³ Si bien el film era descrito como completamente satisfactorio, la atención y mayores enaltecimientos otra vez iban

¹⁰² “The title hardly lends itself to catchlines, but you can talk about Faith being the Light in the Dark and perhaps work it in. Also use the name of Lon Chaney who is easily the best known in the picture and E. K. Lincoln may also be known to some of your people.” (*ibid.*).

¹⁰³ “Surrounded by a flawless cast, Hope Hampton delivers the best characterization of any role assigned her to date. She has been supplied with a starring vehicle that offers a star part which has brought out evidence of her ability as an actress to compare favourably with her acknowledged beauty. Miss Hampton’s improvement over previous efforts is bound to command favourable comment.” (Lilliam Gale, 1922, 1295. Documento en The Clarence Brown Collection).

dirigidos hacia la bobina de color, de la que se decía era “... un proceso de color sin precedentes en perfección”.¹⁰⁴ Se destacaba la fotografía del resto de la película, al nivel de lo exigido por la presencia de la parte de color, y la importante aportación de los secundarios Dore Davidson y Edgar Norton. Pero la más aclamada era la personificación de Tony Pantelli a manos de Chaney: “... un ladrón por naturaleza y elección, pero con un corazón de oro, está 'hecho a la medida' para Lon Chaney, quien despliega su usual espléndida interpretación”.¹⁰⁵ Para Gale, ésta era una producción romántica e histórica, y a su vez moderna y contemporánea, capaz de atraer a todo tipo de público: “Es lo bastante romántica para los jóvenes, lo bastante seria para los estudiosos y está producida con notable consideración para los espectadores que demandan lo mejor”.¹⁰⁶

El mismo 9 de septiembre Mary Kelly en *Moving Picture World* apuntaba directamente hacia el color como principal atractivo de la producción: “El éxito de la nueva fotografía en color es notable”.¹⁰⁷ Ninguna de las objeciones consideradas sobre procesos anteriores, podía ser emitida en este caso. Asimismo, la autora sostenía que el color sólo se había utilizado en momentos psicológicos clave —en conexión con el Santo Grial y para ilustrar la historia de Tennyson—, de manera que contribuía a transportar a los espectadores de vuelta a la Antigüedad y al periodo de los caballeros armados. En su opinión, además, el tema era penetrante y lleno de simbolismo. Sobre Hope Hampton aseguraba que en ninguna otra película se la había visto tan actriz: “Ella está igual de encantadora ante la demanda de versatilidad y como la famosa heroína de Tennyson deja una bonita y duradera impresión”.¹⁰⁸ Lon Chaney tenía el tipo de papel adecuado a su personalidad en la pantalla, en el que ya había demostrado su eficacia. Auguraba que la película conocería un gran éxito de *box-office*, del que ya estaba dando muestras, puesto que estaba bien dirigida y no era, en absoluto, una producción barata.

A finales del mismo mes, el 29 de septiembre, un informe de *Variety* procedente de Detroit, “Hope Hampton Pulls Record in Detroit”, hacía especial énfasis en esta

¹⁰⁴ “... a color process unprecedented in perfection.” (*ibid.*).

¹⁰⁵ “... a thief by nature and choice, but with a heart of gold, is a “made to order” for Lon Chaney, who delivers his usual splendid performance.” (*ibid.*).

¹⁰⁶ “It is romantic enough for the young, serious enough for the studios and produced with marked consideration for picture goers who demand the best.” (*ibid.*).

¹⁰⁷ “The success of the new color photography is striking.” (Mary Kelly, 1922, 128. Documento en The Clarence Brown Collection).

¹⁰⁸ “She is charmingly equal to the demand for versatility and as Tennyson’s famous heroine she makes a beautiful and lasting impression.” (*ibid.*).

última cuestión, señalando los enormes ingresos de *box-office* que estaba conociendo la producción en su recorrido por el Capitol Theater: “John H. Kunsky, propietario del Capitol, dijo que casi hizo un récord de recaudación durante la semana, lo que significa que los ingresos deben haber sido más o menos de 25.000\$ en la zona”.¹⁰⁹ Volvía a mencionarse que la película era lo mejor que había hecho Hope Hampton hasta la fecha.

Exhibitors Trade Review remarcaba que éste era un film de primera clase y sin duda el mejor de todos los realizados por Hope Hampton. Más hacia delante volvía a repetir: “No sólo se muestra la belleza de la estrella al máximo de sus posibilidades, sino que la historia es completamente interesante y la producción es de alto nivel en todos sus aspectos”.¹¹⁰ A diferencia de recensiones previas, quienes juzgaban que la historia estaba muy gastada, aquí se la creía uno de los principales puntos de interés, ya que recordaba al público el poder de la fe y poseía extraños y llamativos giros. Secuencias como la alegórica de Sir Galahad en busca del Santo Grial y la última desaparición de la copa en las corrientes del río se pronosticaba que tendrían gran resonancia, creando entre los espectadores enormes expectativas y una publicidad verbal para la película. Una mención especial la recibía el director de fotografía, del que se exponía merecía honores especiales por su excelente trabajo. Todo estaba por encima de la media: los *sets*, la iluminación, el reparto de secundarios, etc. Y aunque se indicaba que la dirección era buena, no se pronunciaba ni una sola palabra para su desconocido director. El sistema en colores naturales también era ensalzado y la crítica finalizaba diciendo: “‘The Light in the Dark’ es una genuina novedad debido a su bobina en color. Pero es más que eso: es una producción ‘de clase’ que gustará a los más críticos. Y marca un claro triunfo para la Srta. Hampton”.¹¹¹

Finalmente, una amplia recensión crítica sin identificar procedente de The Clarence Brown Collection, con el título de “Hope Hampton in ‘Light in the Dark’”,

¹⁰⁹ “John H. Kunsky, who owns the Capitol, said he did nearly a record business during the week, which means the receipts must have been somewhere in the neighborhood of \$25,000.” (“Hope Hampton Pulls Record in Detroit”, *Variety*, 29 de septiembre de 1922, p. 44).

¹¹⁰ “Not only is the star’s beauty shown to the best possible advantage, but the story is thoroughly interesting and the production high-class in every respect.” (“The Light in the Dark”, *Exhibitor’s Trade Review*, 1922, p. 1143. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

¹¹¹ “‘The Light in the Dark’ is a genuine novelty because of the color reel. But it is more than that: it is a production of ‘class’ which will please the most critical. And it marks a distinct triumph for Miss Hampton.” (*ibid.*).

coincide con casi todo lo expresado anteriormente. Sobre su *world premiere* el 26 de agosto de 1922 inaugurando el Strand Theatre de Niagara Falls mencionaba que la película cautivó y mantuvo embelesada a la audiencia desde el primer minuto hasta el último. Se subrayaban las excelencias de la producción en todos los aspectos, pues ésta era una película *de luxe*, que incluía un nuevo proceso de color de gran belleza y con una historia de interés humano. Se elogiaba también la correcta colocación del color en el film: "... ha sido utilizado con un efecto narrativo en varias escenas que aparecen justo en momentos apropiados de la película. Las escenas antiguas y pintorescas que describen la historia del Santo Grial, y los toques igualmente bellos de la historia de Tennyson, son ejemplos de lo que los colores naturales pueden lograr cuando están manejados de forma adecuada".¹¹² Las observaciones sobre la Srta. Hampton eran también muy laudatorias: "A la Srta. Hampton se la ha visto ir tomando ventaja en sus vehículos previos pero en 'The Light in the Dark' su retrato del personaje protagonista, Bessie MacGregor, es sin duda la mejor actuación que jamás ha realizado e iguala a las mejores actrices de hoy. Demuestra que tiene inteligencia y belleza y usa ambas cosas para conseguir el máximo".¹¹³

Pese a la mala opinión que desarrolló Clarence Brown de *The Light in the Dark*, efectuó su seguimiento crítico con esmero, algo muy lógico tratándose de su primera producción en solitario. De hecho, gran número de las reseñas aquí examinadas fueron recopiladas por el propio director, siéndonos proporcionadas por The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, donde hoy se conservan.

Al respecto de Hope Hampton, aunque algunos críticos la juzgaron su mejor interpretación, *The Light in the Dark* no contribuyó tampoco a mejorar su trayectoria. La prensa desarrolló un trato cruel hacia ella y su carrera cinematográfica no llegó a finalizar la década de 1920.

¹¹² "... has been used with telling effect in several scenes which are introduced at just the right points in the picture. The ancient and picturesque scenes depicting the story of the Holy Grail, and the equally beautiful touches given the Tennyson story, are examples of what natural colors can accomplish when properly handled." ("Hope Hampton in 'Light in the Dark'", [c. 1922]. Recorte sin fechar y de origen no identificado proporcionado por The Clarence Brown Collection).

¹¹³ "Miss Hampton has been seen to good advantage in her previous vehicles but in 'The Light in the Dark' her portrayal of the leading character, Bessie MacGregor, is without doubt the best piece of acting she has ever done and equal to the best screen actresses of the day. She demonstrates that she has brains and beauty and uses both to the best advantage." (*ibid.*).

La principal diatriba vino de parte de *Photoplay* al año siguiente con la publicación de un artículo cuyo título lo decía todo: “Who and What Is Hope Hampton?”,¹¹⁴ por Bland Johaneson, noviembre de 1923. Tras su enunciado, se lanzaban una serie de preguntas a los lectores: “¿Es una estrella? ¿Es una actriz? ¿Tiene admiradores? ¿El público la quiere? ¿Pagará el público por ver sus películas? ¿Por qué aparece por encima de Lew Cody, Nita Naldi y Conrad Nagel?”¹¹⁵ –esto último se refería a su última producción, que siguió a la de Brown, *Lawful Larceny* (1923), dirigida por Allan Dwan, y en la que Hampton encabezaba el reparto por encima de los mencionados actores.

De forma irónica las mismas preguntas eran repetidas una y otra vez: “¿Exactamente quién y qué es Hope Hampton? ¿Es una estrella? Se han gastado miles en la explotación y publicidad para establecer esta afirmación. ¿Con qué ha sido respaldada? ¿Es una actriz? ¿Ha tenido alguna vez el suficiente número de admiradores como para que se financien sus películas?”¹¹⁶ *The Light in the Dark*, donde su actuación había recibido la aprobación de los críticos, no se citaba ni una sola vez y la mayor parte del escrito se centraba en su comienzo desastroso en *A Modern Salome*.

Se hacía hincapié en que Hampton había hecho su debut cinematográfico directamente como estrella, con notable inexperiencia y para gran sorpresa del público y la industria cinematográfica, quienes en 1920 asistieron al fenómeno de cómo una actriz totalmente desconocida era elevada repentinamente al estrellato, “¿Pero era Hope Hampton siquiera una 'actriz desconocida'?”¹¹⁷ Y es que Johaneson, en la entrevista previa, había logrado sonsacarle a la Srta. Hampton que en realidad nunca había interpretado ningún papel antes de *A Modern Salome* –sólo había intervenido en obras amateurs de la Sargent Dramatic Academy de Nueva York.¹¹⁸ El texto de Johaneson iba más allá, pues relataba las circunstancias que rodearon a la entrevista. A los pocos días, la periodista recibió una serie de fotografías, una de las cuales tenía inscrito “Para Bland, con cariño de

¹¹⁴ Bland Johaneson, “Who and What Is Hope Hampton?”, *Photoplay*, noviembre 1923, pp. 56-58, reimpreso en: Richard Koszarski, 2004, 246-248.

¹¹⁵ “Is She a Star? Is She an Actress? Has She Any Following? Does the Public want her? Will the Public Pay to See Her Pictures? Why is she Featured Above Lew Cody, Nita Naldi and Conrad Nagel?” (*ibid.*).

¹¹⁶ “Just who and what is Hope Hampton? Is she a Star? Thousands have been spent in exploitation and publicity to establish this claim. With what has it been backed up? Is she an actress? Has she ever had a following large enough to make pictures pay?” (*ibid.*).

¹¹⁷ “But was Hope Hampton even an 'unknown actress'?” (*ibid.*).

¹¹⁸ En esta entrevista Hampton confesaba que tan solo había hecho una pequeña aparición como extra, por diversión y sin cobrar, en una producción de Maurice Tourneur de la que no citaba el título. (*ibid.*, 247).

Hope Hampton”,¹¹⁹ y después una llamada del Sr. Brulatour, que había estado presente durante el encuentro, diciéndole lo bien que le había caído a Hope, mensaje que rápidamente le fue comunicado por muchas otras personas que le dieron instrucciones para “decir algo agradable sobre Hope”.¹²⁰ Cómo Hampton, Brulatour y su círculo habían intentado sobornarla quedaba perfectamente patente en el documento. Las consecuencias, inversas, fueron el reportaje de *Photoplay*, que finalizaba tal y como había empezado: “¿Qué notorias justificaciones de habilidad y talento ha mostrado sobre actores tan serios y experimentados como Lew Cody, Nita Naldi y Conrad Nagel en *Lawful Larceny*? ¿Pagará el público por sus películas? ¿El público la quiere? ¿Quieren sus películas? ¿Es Hope Hampton una estrella? ¿Es una actriz?”.¹²¹



13. Jules Brulatour y Hope Hampton a comienzos de los años 20.

Para Kevin Brownlow la principal diferencia entre Brulatour y William Randolph Hearst residía en que, a diferencia de este último, el magnate de Eastman Kodak carecía de poder sobre la prensa.¹²² El artículo de *Photoplay* no fue el único, las burlas hacia la Srta. Hampton se sucedieron y terminó siendo conocida como “Hopeless Hampton” (Imposible Hampton).

Hacia 1926-27 estaba realizando películas experimentales en color en

¹¹⁹ “To Bland, dear, lovingly Hope Hampton.” (*ibid.*, 248).

¹²⁰ “say something nice about Hope” (*ibid.*).

¹²¹ “What conspicuous ability and talent warrants her being featured above such serious and experienced actors as Lew Cody and Conrad Nagel in *Lawful Larceny*? Will the public pay for her pictures? Does the public want her? Does the pictures want her? Is Hope Hampton a star? Is she an actress?” (*ibid.*).

¹²² Kevin Brownlow, 1988, 241.

Europa, y a su regreso a los Estados Unidos en 1928 abandonó definitivamente el cine.¹²³ No obstante, Jules Brulatour, obstinado en hacer de su esposa una personalidad reconocida –se habían casado en secreto en 1923–, la llevó a los escenarios y la impulsó hacia una nueva carrera en la ópera. Financiada por Brulatour, Hope Hampton debutó como cantante a finales de 1928 en *Manon* con la Philadelphia Grand Opera Company y posteriormente con la Metropolitan Opera de Nueva York en *La Bohème*, *Fausto* y *Romeo y Julieta*.

Desde entonces y durante la década de 1930, Brulatour y Hope Hampton fueron asiduos de los círculos sociales de la ciudad de Nueva York. Con sus numerosas fiestas y extravagancias, ella se convirtió en protagonista permanente de las columnas de sociedad, siendo conocida como “The Duchess of Park Avenue”. En 1941 ambos quedaron estupefactos ante el estreno de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941), de Orson Welles, descubriendo entonces que gran parte de la película estaba basada en los matrimonios de Jules Brulatour, y el de ellos en particular había servido de inspiración directa para la relación de Charles Foster Kane y Susan Alexander, imitando incluso la irrupción de Hope Hampton en la ópera.

La historia de *The Light in the Dark*, sin embargo, continúa. Nada se sabe del negativo original de la película provisto de la bobina en colores naturales. Se desconoce si se perdió o si fue destruido, y nada ha quedado de él, excepto una reproducción fotográfica compuesta por cinco encuadres de un mismo plano de los títulos de crédito.¹²⁴ De acuerdo con James Layton: “El fragmento original probablemente formaba parte de la colección donada a Eastman House en la década de 1950 por los Kodak Research Laboratories”.¹²⁵ Esto nos lleva a pensar que el negativo original de *The Light in the Dark*, como testimonio único y excepcional del primer uso comercial del Two-Color Kodachrome en una película de largometraje, pudo estar custodiado en los Kodak Research Laboratories, aunque no hay documentación al respecto.

¹²³ Regresaría diez años después con una única película, *The Road to Reno* (1938), de S. Sylvan Simon, con Randolph Scott como co-protagonista.

¹²⁴ Ver esta reproducción fotográfica de los títulos de crédito originales en p. 769, ilustración n. 24.

¹²⁵ “The original fragment was probably part of the collection donated to Eastman House in the 1950s by Kodak Research Laboratories.” (Información suministrada por Kevin Brownlow [correspondencia personal con el autor. 26/01/2009], procedente de James Layton).

En 1927, Select Safety Film Service, un distribuidor de Providence, Rhode Island, especializado en temas religiosos adquirió una versión de la película –una copia de seguridad en blanco y negro y con tintes, de las muchas que se distribuyeron en la época, editada a partir de segundas tomas y descartes del original– y llevó a cabo una drástica mutilación sobre la misma. Este distribuidor no sólo abrevió considerablemente el film –de sus 6 bobinas originales lo dejó en 4–, sino que efectuó un nuevo montaje enfatizando el tema del Santo Grial y mantuvo del original únicamente aquellas partes que le eran útiles para dar sentido a *su* nueva historia. Rebautizada como *The Light of Faith*, el objeto de la mutilación era su distribución por colegios, iglesias y asociaciones de creyentes como instrumento didáctico de la fe cristiana.

Durante décadas esta copia amputada y alterada en su significado ha sido la única que se ha conocido y ha circulado de *The Light in the Dark*. Su conservación fue también fortuita, pues llegó un momento en que las leyes obligaron a que las películas con fines educativos fuesen transferidas de sus peligrosos soportes de nitrato, altamente inflamables, a otros de acetato, y gracias a ello la copia sobrevivió. Finalmente, Rhode Island Historical Society Collection acabó adquiriendo todos los materiales de este distribuidor y más tarde los donó a The American Film Institute.

En 1971 The American Film Institute / Rhode Island Historical Society Collection depositó esta versión en la Library of Congress (LOC), donde en la actualidad se conserva.¹²⁶ Consiste en una copia positiva en 35 mm., de 4 rollos, con 3.152 pies de longitud, en blanco y negro y con tintes de color.

Una década después, en 1980, los laboratorios de la Library of Congress a partir del positivo original generaron un nuevo negativo y otra copia positiva del film. Ambos duplicados se presentan en 35 mm., en 4 rollos, con 2.909 pies de longitud y en blanco y negro, sin los tintes de color.¹²⁷ Para el especialista y restaurador cinematográfico David Shepard, de Film Preservation Associates, Inc., esta pequeña diferencia en el metraje –de los 3.152 pies de la copia positiva original a los 2.909 pies de ambos duplicados– probablemente se debe a estándares de medidas, a la longitud del material del laboratorio, diferente al de la copia positiva original, sobre todo en el comienzo de las bobinas.¹²⁸

¹²⁶ La base de datos de la Library of Congress, Moving Image Collections (MIC), indica dos fechas como recepción del material: el 8 y el 13 de diciembre de 1971.

¹²⁷ Los duplicados fueron recibidos el 17 de junio de 1980.

¹²⁸ Correspondencia personal con David Shepard. 19/04/2011.

Antes de que la copia positiva original fuese entregada a la Library of Congress (LOC), David Shepard, de Film Preservation Associates, Inc., perteneciente a Blackhawk Films Collection, generó a partir de ella un negativo en 35 mm. y dos copias positivas en 35 mm. y en 16 mm. respectivamente –todos los duplicados con las tinciones originales de color. El negativo de 35 mm. está depositado en el archivo filmico de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) (Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood), Los Ángeles, y los duplicados positivos en 35 mm. y en 16 mm. en el Niles Essanay Silent Film Museum, Fremont, California.¹²⁹

A partir del negativo de 35 mm. de Film Preservation Associates, Inc. / Blackhawk Films Collection, esta versión amputada –la única que se creía había sobrevivido del largometraje– ha conocido una amplia difusión comercial, obviamente debido a la presencia de Lon Chaney, y ha sido distribuida en diversos formatos, primero en VHS y después en DVD.¹³⁰ Editada como *The Light of Faith* y con 33' de duración, en 1995 fue lanzada en VHS por Kino Video y con posterioridad por muchas otras compañías videográficas menores. En 2000 se distribuyó en formato DVD por Image Entertainment.¹³¹ Conforme a la información que consta en la edición de DVD al finalizar la película, esta copia, grabada digitalmente desde el mencionado negativo de 35 mm., fue restaurada por Adam Reilly.

Damos las gracias a David Shepard por toda la información suministrada a este respecto, y especialmente con relación al origen de las ediciones videográficas de *The Light of Faith*, una cuestión imposible de clarificar de otro modo y que ni la Library of Congress supo respondernos. Nuestro agradecimiento también a Kevin Brownlow por facilitarnos el contacto con David Shepard.

¹²⁹ *Ibid.*, 23/04/2011.

¹³⁰ *Ibid.*, 19/04/2011.

¹³¹ Un error ampliamente extendido tanto en manuales como en la *web* es el de considerar que la abreviada *The Light of Faith* fue reducida por el distribuidor de Rhode Island a 3 rollos. Dicha equivocación se deriva de la duración de 33' de las ediciones videográficas del film, teniendo en cuenta que la duración de una bobina es de aproximadamente 10'. Ahora bien, tanto la copia positiva que llegó en 1971 a la Library of Congress como el duplicado negativo que Film Preservation Associates, Inc., realizó previamente a partir de esta copia presentan el material montado en 4 bobinas (*ibid.*, 19/04/2011). Y, por supuesto, la duración de 33' es el resultado de la velocidad de proyección a la que fue transferido el material –aunque desconocemos la velocidad exacta, todo parece indicar que el film se copió aplicándole el supuesto estándar del periodo “silente” de 16 fps.

Como hemos indicado, durante décadas se creyó que esta versión recortada y manipulada era la única que se conservaba de la película. Hasta 2001, cuando George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York, procedió a la restauración de un negativo de nitrato de 35 mm. que estaba almacenado en su colección, haciéndose público a la vez que se trataba de una versión íntegra del film y que la película completa había existido siempre.

Este negativo original de 35 mm. llegó al Museo en 1958. Y, como *The Light of Faith*, se trata de una copia de seguridad, creada a partir de materiales de reserva y tomas descartadas de la película original que se destinó para la exhibición del film en el Reino Unido. Consta en 6 bobinas, sobre soporte de nitrato, posee una longitud de 5.933 pies, se presenta en blanco y negro y con tintes de color y posee una duración de 68' a 24 fps.¹³²

En la década de 1980 se realizó sobre él una preservación parcial para proteger el material y con posterioridad, en 2001, se llevó a cabo su restauración completa con financiación del National Film Preservation Foundation (NFPF). Dentro del programa, la restauración de *The Light in the Dark* se llevó a cabo con fondos federales.¹³³

La copia restaurada con color Desmet reprodujo las tinciones originales que se hallaban registradas en el negativo de nitrato: amarillo, azul y ámbar.¹³⁴

La versión restaurada por George Eastman House / IMP –única íntegra que se conserva del largometraje– no está disponible comercialmente. En 2005 solicitamos a George Eastman House / IMP su visionado y el Museo con extraordinaria gentileza nos proporcionó una copia en formato VHS para que pudiéramos acceder a su estudio. Aprovechamos de nuevo para darles las gracias y en especial a Caroline Yeager, quien respondió a nuestra solicitud y asimismo contestó pacientemente todas las preguntas que le hicimos relativas al hallazgo del negativo de nitrato, características físicas del material y la restauración.

La copia en formato VHS de *The Light in the Dark* que nos facilitó George Eastman House / IMP posee una duración de 68' a 24 fps.

¹³² Correspondencia personal con Caroline Yeager, ayudante de conservación de George Eastman House / IMP, Motion Picture Department, Loans and Access, Rochester, Nueva York. 27/06/2011.

¹³³ *Ibid.* Otro error ampliamente generalizado, sobre todo en la *web*, es la creencia de que la película fue restaurada por George Eastman House / IMP en 2003. Dicha errata procede de la proyección pública de la versión restaurada en “Cinefest”, Syracuse, Nueva York, el 8 de marzo de 2003.

¹³⁴ *Ibid.*, 08/05/2006.

A este respecto queremos indicar que las imágenes contenidas en la cinta VHS eran muy precarias, algo que suponemos se debió a su traslado de sistema, de NTSC a PAL. En el proceso, además, se perdieron los tintes de color adheridos durante la restauración y tan solo pudimos visionar la cinta en blanco y negro. Finalizada nuestra inspección la devolvimos a George Eastman House / IMP. No estaba permitido realizar copias sobre la misma y, por esta causa, no incluimos imágenes de ella en este estudio.

Todas las imágenes que adjuntamos en esta investigación sobre *The Light in the Dark* pertenecen a la versión recortada conocida como *The Light of Faith* y proceden de la edición en DVD de Image Entertainment (2000).

I.3. Consideraciones previas sobre las copias utilizadas.

El mayor problema con el que nos encontramos a la hora de aproximarnos al estudio de *The Light in the Dark* reside en que su negativo original en 35 mm., el que poseía la bobina en Two-Color Kodachrome, no se ha conservado. Y las copias de que disponemos a día de hoy para proceder al análisis –la fragmentada *The Light of Faith* y la completa y restaurada por George Eastman House / IMP– son ambas negativos secundarios o copias de seguridad, montadas con tomas secundarias, descartadas del original. Con todo, como veremos, las diferencias entre las dos versiones son notables.

El negativo de nitrato en 35 mm. conservado intacto y sin mutilaciones en George Eastman House / IMP se montó para la explotación comercial del film en el Reino Unido, algo de lo que tenemos constancia a través de sus credenciales técnicas, donde figuran las oficinas de distribución londinenses de Associated First National Pictures, establecidas en 37-39 de Oxford Street, Londres W1 (plano 2 de los títulos de crédito). Esto explica que preserve sus rótulos originales en inglés, algo de lo que carecen la mayoría de films reencontrados en Europa y en particular muchos de los títulos de la colección de George Eastman House / IMP, ya que un gran porcentaje de ellos se localizaron en la Cinémathèque Française de París.¹³⁵

Sin embargo, nada sabemos de la finalidad y/o destino de la copia de seguridad que más tarde se fragmentó y llegó a ser conocida como *The Light of Faith*. Ésta no conserva sus rótulos originales –todos fueron sustituidos por el distribuidor de Rhode Island–, por lo que desconocemos si era una copia norteamericana o concebida para el mercado extranjero (lo habitual con relación a los segundos negativos). Ciertamente los negativos constituidos con descartes del original solían destinarse para la exhibición de los films en el exterior, realizándose a partir de ellos las subsiguientes impresiones que se proyectaban en otros países. Pero la particularidad de *The Light in the Dark*, por la imposibilidad de duplicar la bobina con pintura coloreada a mano y en Two-Color Kodachrome, no excluiría que se hubiese editado otro negativo en blanco y negro para la distribución del film en determinados lugares de los Estados Unidos.

Aun desconociendo todo lo concerniente a esta versión, que en la actualidad se encuentra enormemente mutilada, y haciendo caso omiso de sus intertítulos, sus

¹³⁵ Como ya se refirió, es el caso de *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921), por ejemplo.

imágenes son de una calidad muy superior a las de la versión íntegra de George Eastman House / IMP.

Las diferencias en la composición de los encuadres, iluminación y colocación de los actores en el *set* son muy acusadas entre ambas versiones, revelándose siempre las imágenes de *The Light of Faith* como tomas notablemente mejoradas y depuradas, concebidas con extraordinario cuidado, equilibradas y debidamente iluminadas. Frente a lo expuesto, los planos equivalentes de la copia de GEH / IMP a menudo presentan a los personajes fragmentados por el encuadre –cabezas y cuerpos cortados son una constante– y diversos elementos del decorado de significativa importancia suelen quedar fuera del campo visual. Y no sólo eso, sino que ambas versiones presentan inclusive diferencias en lo relativo a la disposición del vestuario y peluquería, siendo invariablemente estos elementos en la versión completa de GEH / IMP más toscos y menos efectivos. Asimismo, en esta versión los actores tropiezan, se golpean o cometen equivocaciones muy obvias en la interpretación. Aunque todos estos aspectos serán tratados en el apartado «I.6. Versiones conservadas de *The Light in the Dark*», sección I.6.1., donde procederemos a una confrontación pormenorizada de las imágenes que se han mantenido en ambas versiones, exponemos aquí varios ejemplos con el fin de evidenciar las importantes alteraciones habidas entre ambas copias.



14. Plano 87 / 5 (DVD *The Light of Faith*).

La ilustración n. 14 muestra el plano 87 / 5 de *The Light of Faith*. Con relación a los detalles del decorado que con frecuencia quedan excluidos del encuadre en la copia de GEH / IMP, el cartel de “Room” (Habitación), que está junto a la puerta de la pensión identificando el lugar, en el negativo británico aparece fragmentado y prácticamente

fuera del campo visual, siendo ilegible. Asimismo, en la versión de GEH el encuadre es distinto debido a que el posicionamiento de la cámara es más elevado. Y, por tanto, donde en *The Light of Faith* la Sra. Callerty (Dorothy Walters) aparece tomada de cuerpo entero y Bessie (Hope Hampton) de cintura para arriba, en la copia de GEH la escoba y los pies de la casera se cortan y de Bessie –y más aún en momentos previos de este mismo plano– sólo vemos su cabeza de espaldas en primer término.



15. Plano 346 / 123 (DVD *The Light of Faith*).

En la ilustración n. 15, perteneciente a *The Light of Faith*, Hope Hampton dando vida a la doncella medieval figura con el peinado perfectamente dispuesto y retirado hacia atrás por un lado, de modo que se aprecia el vestido con cinturón y su escote. Se trata, en suma, de una imagen muy sensual que resalta notablemente la belleza

de la estrella y donde sus dos manos están siempre visibles. En la copia de GEH, por el contrario, tiene todo el cabello echado hacia delante ocultando por completo su escote e indumentaria y, de hecho, parece que esté ataviada con una túnica. Asimismo, su mano derecha está prácticamente escondida bajo los ropajes. Sin duda, examinados los *rushes* estos elementos no se juzgaron satisfactorios, por lo que se procedió a su repetición procediendo a colocar adecuadamente el peinado para resaltar el traje y el escote. Tanto este ejemplo como el siguiente demuestran de forma muy clara que las imágenes de la copia GEH se corresponden con una primera filmación, que fue corregida y mejorada con posterioridad en las tomas que se ensamblaron en *The Light of Faith*.



16. Plano 350 / 127 (DVD *The Light of Faith*).

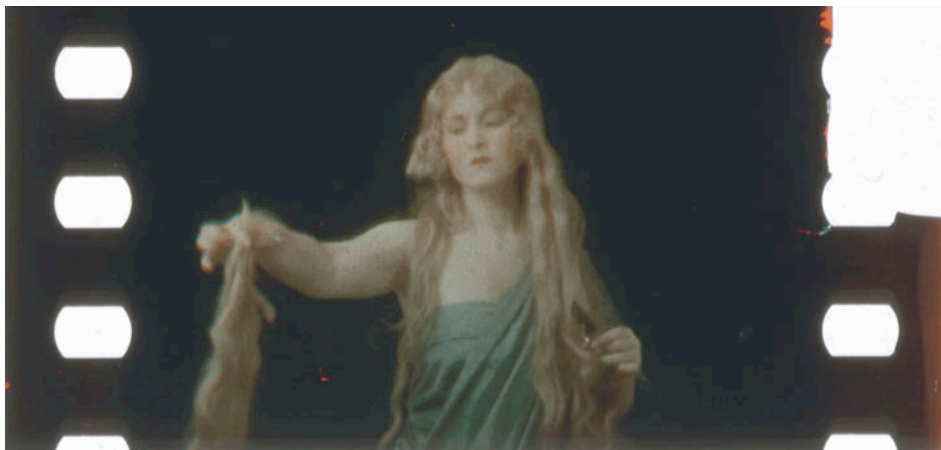
La ilustración n. 16 de *The Light of Faith* presenta el cabello de la doncella extendido ocupando la totalidad de la almohada y con dos bucles a cada lado de la cabeza. Ella aparece provista de un collar de perlas e incluye sus dos manos en el campo visual. Esta misma imagen en la copia de GEH es extremadamente parca y sombría. En esta última copia

la actriz tiene el pelo echado sobre sí y la almohada, por tanto, queda vacía. Los bucles del peinado están, pero apenas se perciben, puesto que se confunden con el resto del pelo. La doncella tampoco lleva el collar de perlas y su mano izquierda está escondida. La repetición de la toma con las nuevas modificaciones responde al mismo propósito estético del ejemplo anterior, pero esta vez se relaciona también con el contenido

dramático de la secuencia; los cabellos se exhiben al máximo sobre la almohada porque a continuación la doncella se los cortará.

Por todo lo expuesto, queda claro que aunque ambas versiones son segundos negativos o copias de seguridad de la película original, las tomas de *The Light of Faith* se corresponden con una filmación posterior perfeccionada y son lo más próximo que existe a lo debió ser el negativo principal norteamericano del film.

De hecho, las imágenes de *The Light of Faith* coinciden ya en vestuario, peluquería y *atrezzo* con las únicas muestras que nos han llegado en Kodachrome de estas escenas. Tanto las ilustraciones antes adjuntadas n. 9 y n. 10 como las aquí presentes n. 17 y n. 18 dan prueba de ello, pues en todas ellas Hope Hampton figura ya con la indumentaria y el peinado correctamente dispuestos en ambas. Es decir, que en *The Light of Faith* aparece ya con los accesorios y elementos definitivos, algo que no se da en la versión británica de GEH.



17. Fragmento filmado en Two-Color Kodachrome con Hope Hampton interpretando una escena de *The Light in the Dark* (GEH / IMP, Rochester, Nueva York).



18. Plano 360 / 137 (DVD *The Light of Faith*).

Desconocemos cuántas copias secundarias en blanco y negro y con tintes se editaron del largometraje, pero de lo que hay duda es de que las tomas de *The Light of Faith* son de mayor calidad y posteriores, por las rectificaciones que incluyen. Así pues, en adelante aludiremos a la versión fragmentada como *The Light of Faith* o copia de seguridad principal y al negativo de nitrato destinado al mercado británico como copia de GEH o copia de seguridad secundaria.

Para llegar al conocimiento más completo de la película original filmada por Clarence Brown en 1922 –hoy desaparecida–, nuestro estudio se ha basado en una combinación de ambas versiones. Y dado que *The Light of Faith* es lo más cercano que existe al film definitivo, ello ha determinado que siempre que ha sido posible se hayan tomado como referencia las imágenes de esta versión, ignorando, por supuesto, sus intertítulos y orden secuencial, ya que éstos se corresponden con la manipulación que sufrió la cinta en 1927. Procedemos, pues, a una explicación de los criterios empleados para analizar la película.

Aspectos tales como el argumento y los valores dramáticos y narrativos del film únicamente pueden estudiarse a través de la versión completa de GEH / IMP, es decir, de la copia de seguridad secundaria. Por ello, el argumento –«I.4. Sinopsis»– y todas las partes relativas a la segmentación –«I.5. Descomposición»: «I.5.1. Estructura y secuenciación» y «I.5.2. *Découpage*»– que aluden a la película íntegra, se han llevado a cabo a partir de la copia de 68' de GEH. Por supuesto, conviene señalar que éste es un *découpage* aproximado, pues los segundos negativos destinados para el mercado extranjero nunca eran exactamente iguales a las versiones definitivas de los largometrajes. Generalmente acusan la falta de determinados planos de imagen, pero a veces también incluyen planos que se descartaron del montaje final de los norteamericanos. Y no sólo eso, sino que en este caso esta última cuestión parece confirmarse por los metrajes consignados. La película original de *The Light in the Dark* se estrenó con 6 bobinas y 5.600 pies, mientras que la versión de GEH posee un metraje ligeramente superior, de 6 bobinas y 5.933 pies

De otro lado, nos ha parecido innecesario adjuntar el desglose plano a plano de la versión mutilada, puesto que todos sus planos de imagen poseen una correspondencia más o menos exacta con los ya enumerados en el punto I.5.2. Y, en cambio, ya que son lo más próximo que existe al original, hemos creído mucho más pertinente incorporar una comparación de sus escasos planos conservados frente a los equivalentes de la copia

de seguridad secundaria. En el apartado «I.6. Versiones conservadas de *The Light in the Dark*» incluimos en primer lugar este cotejo en la sección «I.6.1. Estudio comparativo de las versiones existentes», dando lugar al mismo tiempo de todas las modificaciones y rótulos nuevos incluidos por Select Safety Film Service en la década de 1920; pasamos después a modo de compendio a la sección «I.6.2. Principales cambios entre la copia de seguridad principal y la secundaria»; y por último en la sección «I.6.3. Sinopsis comentada de *The Light of Faith*», puesto que el argumento del distribuidor de Rhode Island es el único disponible comercialmente hoy, referimos cómo quedó la película tras la amputación y nuevo montaje, pero poniéndola en relación con el verdadero argumento del film.

De acuerdo con lo expuesto, en el apartado «I.7. Análisis secuencial» siempre que se han conservado hemos analizado las imágenes pertenecientes a la copia de seguridad principal. El análisis del punto «I.8. Análisis narrativo» vuelve a vincularse con la copia completa. Mientras que el apartado «I.9. Puesta en escena» se sirve de ambas versiones.

I.4. Sinopsis.

Bessie MacGregor (Hope Hampton), una chica de origen humilde que trabaja como guardarropía en un hotel, es arrollada en las calles de Nueva York por el coche de la Sra. Templeton Orrin (Theresa Maxwell Conover), una mujer adinerada. Preocupada por los daños que haya podido causarle el accidente, la Sra. Templeton Orrin se lleva consigo a Bessie a su casa y la invita a pasar con ella una temporada.

Allí Bessie conoce al hermano de su protectora, J. Warburton Ashe (E.K. Lincoln), y ambos inician una relación amorosa.

Una noche Bessie descubre a Ashe besándose con otra mujer y para su sorpresa, posteriormente, él no lo niega ni siente arrepentimiento alguno por ello. Dándose cuenta de que sólo ha sido un capricho para él, en ese preciso instante ella abandona la casa.

Un mes más tarde, sin trabajo y con sus ahorros casi agotados, Bessie recalca en una modesta hospedería de la ciudad de Nueva York, la pensión de la Sra. Callerty (Dorothy Walters). El hambre y el desengaño sufrido hacen mella en su salud y contrae una extraña enfermedad que la obliga a guardar cama. Un ladrón de los bajos fondos que vive en el mismo lugar, Tony Pantelli (Lon Chaney), se preocupa por ella y la visita con asiduidad.

Mientras tanto Warburton, que ha intentado localizarla sin éxito, abrumado por fuertes remordimientos viaja a Gran Bretaña para olvidar lo sucedido, donde descubre una copa entre las ruinas de una antigua abadía y decide regresar a Nueva York.

Durante su convalecencia Bessie llama continuamente a Warburton en su delirio. Tony lo escucha, se presenta en su domicilio y tras una fuerte discusión en la que le golpea y deja inconsciente, le roba dinero y algunas de sus pertenencias, entre ellas la copa. Tony canjea todos los enseres en el establecimiento de préstamos de Jerusalem Mike (Dore Davidson) y se las ingenia para que Bessie reciba el dinero a través de una argucia legal.

A los pocos días la policía efectúa una redada en el local de Jerusalem Mike y le devuelve sus objetos a Warburton. Esa misma noche, la copa comienza a brillar incandescentemente en la oscuridad. Warburton reflexiona sobre el paraje donde la encontró y sospecha que pueda tratarse del Santo Grial.

El rumor del hallazgo del Grial en Nueva York se filtra a la prensa y ocupa los titulares de los periódicos. Todo aquél que entre en contacto con la copa será sanado, le explica Bessie a Tony. De modo que él decide recuperarla de nuevo para que ella pueda

tocarla y curarse. Robada la copa por segunda vez, Tony se la entrega a Bessie y prodigiosamente ella se reestablece por completo.

El milagro encabeza las páginas de los periódicos y revela a Warburton el paradero de Bessie. Éste acude a la pensión para pedirle perdón, pero en su cuarto descubre a Tony y cree que ella está enamorada de él. Sin embargo, la noticia conduce también a la policía hasta el sitio y Tony es apresado.

Acusado de asalto y robo con intención de asesinato, Tony es juzgado en los tribunales. Cuando Warburton debe identificarle, él percibe en la mirada de Bessie que ella no desea que lo haga, por lo que miente, no le reconoce como tal y Tony es absuelto. Finalizado el juicio, mientras todos salen de la sala, en medio de la confusión alguien sustrae la copa. El ladrón salta a una barca y huye remando a través del río. Acto seguido un vapor de enormes dimensiones impacta contra el bote, lo hunde y la copa desciende hasta las profundidades del río. En la sala del tribunal Warburton está dispuesto a marcharse sin más, pero Tony le detiene y le explica que entre él y Bessie nunca hubo nada y en realidad ella le ama. Warburton se aproxima hasta Bessie y Tony se retira.

La pareja felizmente reunida en el jardín de una elegante mansión lee en un periódico la explicación del brillo y propiedades curativas de la copa.

I.5. Descomposición.

I.5.1. Estructura y secuenciación.

1.) LA NUEVA VIDA DE BESSIE MacGREGOR.

0. Títulos de crédito.
1. Accidente de tráfico de Bessie MacGregor.
2. En casa de la Sra. Templeton Orrin.
3. Relación amorosa con J. Warburton Ashe.
4. Salida a la ópera.
5. Sorpresa inesperada.
6. De vuelta a la realidad.

2.) LA COPA MARAVILLOSA.

7. En la pensión de la Sra. Callerty.
8. Las solitarias vacaciones de J. Warburton Ashe.
9. La copa misteriosa.
10. Enfermedad de Bessie.
 - 10.1. El desmayo de Bessie.
 - 10.2. La visita del doctor.
11. Bessie inconsciente.
12. La ayuda de Tony Pantelli.
13. Tony en Jerusalem Mike.
14. La inesperada fortuna de Bessie.
15. El brillo prodigioso de la copa.
16. La historia del Santo Grial.
17. En busca del Santo Grial.
 - 17.1. Tony recupera la copa para Bessie.
 - 17.2. Persecución policial contra Tony.
18. Bessie y la copa misteriosa.
19. Los inexplicables poderes curativos de la copa.
20. El hampa se ciernen sobre la copa.
21. Visita inesperada de Warburton a Bessie.

3.) RESOLUCIÓN. FINAL FELIZ. EXPLICACIÓN.

22. El estado de Nueva York contra Tony Pantelli.
23. Epílogo: La felicidad de Warburton y Bessie.

The Light in the Dark se adhiere a la composición dramática clásica organizada en tres actos –planteamiento, nudo y desenlace–, ya que aparece segmentada en tres grandes unidades temáticas. Ahora bien, en lo que atañe al avance de la historia a través de las relaciones causa-efecto se halla en buena medida desprovista de este mecanismo que caracteriza a la narración clásica de Hollywood.¹³⁶ De un lado, no es la causalidad la que condiciona la mayor parte de los acontecimientos del film, sino que con frecuencia es el azar el agente propiciatorio de una gran parte de los sucesos –la construcción clásica de Hollywood intenta evitar en la medida de lo posible la coincidencia, reduciéndose por lo general al comienzo, ya que con su abuso lo que se consigue es la ausencia de verosimilitud, premisa básica del modelo cinematográfico en el que nos encontramos. De otro, sus secuencias no están conectadas entre sí por la denominada “causa en suspenso” –que suele retomar una línea argumental introducida en la anterior, la cual generalmente resuelve, pero plantea otra nueva que tendrá su continuidad en la siguiente– y, consecuentemente, éstas fluyen de forma independiente y sucesiva confiriendo al relato un marcado carácter episódico. Todos estos aspectos, que serán desarrollados en el apartado «I.8. Análisis narrativo», afectan sin embargo ineludiblemente a su estructura y secuenciación y explican el elevado número de secuencias que posee la película, especialmente teniendo en cuenta su escasa duración.

La primera parte o planteamiento, **1.) LA NUEVA VIDA DE BESSIE MACGREGOR**, incluye la secuencia de créditos y las seis primeras secuencias, ello pese a que su duración es sólo de 10'41''. Presenta desde el principio un nuevo orden establecido, ya que el accidente de tráfico que sufre la protagonista, Bessie MacGregor, la sitúa en un ambiente de clase alta que no es el suyo. Todo el primer acto transcurre en ese mundo y finaliza con la salida de Bessie del mismo. Se introduce aquí el personaje de J. Warburton Ashe, después de Bessie el más importante de la historia, pues es de quien ella se enamora, pero con el que no volverá a coincidir hasta casi el tercer bloque.

El desarrollo del argumento del film, **2.) LA COPA MARAVILLOSA**, abarca la mayoría del metraje, secuencias de la 7 a la 21, con una duración total de 50'12''. Y, como indica su título, se relaciona especialmente con la copa que J. Warburton Ashe

¹³⁶ *The Light in the Dark*, como es sabido, no fue filmada en Hollywood, no obstante a lo largo de estas páginas utilizaremos el vocablo de modo genérico para referirnos al estilo y modo de producción del cine clásico norteamericano.

encuentra en las Islas Británicas. Y es que, aunque esta parte comienza con el regreso de Bessie a su entorno social de clase baja, su eje central, principal interés y la mayoría de sus secuencias no se relacionan con Bessie, sino con la copa: su hallazgo, su robo a manos de Tony Pantelli, su pérdida en una casa de préstamos, su recuperación por parte de la policía, su brillo mágico incandescente, nuevamente su segundo robo a manos de Pantelli, sus propiedades curativas, etc. Mientras sucede todo esto Bessie permanece invariablemente en un mismo escenario, la pensión de la Sra. Callerty, donde a causa de su enfermedad está recluida en la cama, y este bloque se halla compuesto en realidad por fragmentos paralelos de la existencia de Bessie en la pensión y otros de la vida de Warburton, en las Islas Británicas y en Nueva York. Las fórmulas habituales que constituyen el proceso dramático clásico y que suelen desarrollarse durante el nudo haciendo progresar la narración –conflictos, obstáculos, crisis– no se producen en conexión con Warburton y Bessie, quienes no tienen contacto durante el nudo, y es el secundario Tony Pantelli quien sostiene la acción y a su vez ejerce de nexo entre Bessie y Ashe. De hecho, los únicos y verdaderos problemas que se plantean en este segundo bloque, de ahí que se resuelvan en el tercero, suceden en su última secuencia, donde se produce el reencuentro de Bessie y Warburton y Tony es apresado por la policía.

Una última y breve unidad, **3.) RESOLUCIÓN. FINAL FELIZ. EXPLICACIÓN**, de 7'33'' y compuesta por dos secuencias, la 22 y 23, concierne al desenlace. Se llega aquí a un nuevo orden establecido con la reunión de Ashe y Bessie. Pero tanto la clausura como el final feliz ya se dan cita en la secuencia 22, constituyéndose la 23 como un epílogo. Una escena final que pone de manifiesto el equilibrio definitivo, ya indicado en la anterior, y cuyo único propósito es proporcionar una dimensión realista al relato, ofreciendo una explicación de todo lo sucedido.

Como se indica en el esquema anterior, sin contar los títulos de crédito la división del film en secuencias ha dado como resultado la totalidad de 23, un número bastante elevado sobre todo teniendo en cuenta la duración total de la película de únicamente 68'26'' en formato vídeo.

Se trata de una secuenciación absolutamente nítida, ya que todas las unidades de acción, excepto una que en breve argumentaremos, vienen marcadas por algún tipo de transición óptica –siempre fundidos en negro y un cierre en iris en la 17– y por una temática claramente distinta con relación a sus antecesoras o siguientes. A este respecto, tan solo la 6, última del primer bloque, se halla despojada del usual signo de puntuación

y pasa por corte directo al rótulo de la siguiente. Ahora bien, si por un lado no queda ninguna duda acerca de la división entre estas dos secuencias –ya que la 7 se inicia con un fundido de apertura, su intertítulo inaugural indica que ha transcurrido un mes, y presenta un entorno nuevo y nunca aparecido con anterioridad– todos estos factores nos llevan a pensar que se trata de un defecto de la copia visionada y que en su estado original la secuencia 6 debió poseer también algún tipo de señalización.

Además de la presencia de signos de puntuación en sus extremos y de su temática autónoma, la secuencia clásica suele desarrollarse en un espacio físico determinado que la reconoce como independiente. Pero en *The Light in the Dark* son muchas las secuencias que ocurren en el mismo lugar que sus anexas: la 2, 3 y 4 suceden todas en la residencia la Sra. Templeton Orrin y J. Warburton Ashe; así como la 10 y la 11 y la 18 y 19 en la pensión de la Sra. Callerty. No obstante, en todos estos casos se impone, además, el criterio de una duración temporal continuada y diferente, ya que pese a desarrollarse en las mismas áreas ha acontecido siempre considerable tiempo entre ellas. Así, entre la 2 y 3 han pasado días, aunque no se sabe exactamente cuántos. Y de la 3 a la 4 el intertítulo de apertura de esta última nos refiere que han transcurrido 24 horas. Del mismo modo, el rótulo inaugural de la 11 nos indica que han pasado varios días desde la anterior. Y esta misma situación vuelve a repetirse entre la 18 y la 19.

En dos casos, secuencias 10 y 17, hemos efectuado una división interna en subsecuencias atendiendo a sus microargumentos, que aun así se hallan subordinados al principal de la secuencia. En la «10. Enfermedad de Bessie», un fundido en negro ejerce de separación entre sus dos líneas de acción, «10.1. El desmayo de Bessie» y «10.2. La visita del doctor». En la «17. En busca del Santo Grial» no existe ningún signo de señalización que las distinga, pero toda su primera parte, «17.1. Tony recupera la copa para Bessie», gira en torno al robo de la copa por parte de Tony y su entrega a Bessie para que la toque, mientras que su segmento final, «17.2. Persecución policial contra Tony», relata su huída de la policía.

Al margen de los fundidos en negro con los que finalizan muchos de los intertítulos y de los fundidos de apertura con los que se inician la mayoría de los rótulos que abren las secuencias, son también numerosos los signos de puntuación que aparecen en el film y que, a nuestro modo de ver, no marcan en modo alguno división entre secuencias ni tan siquiera entre subsecuencias, sino elipsis temporales muy breves o cambios de escenario pero dentro de una misma secuencia. Los exponemos brevemente.

En la secuencia 15, por ejemplo, dos fundidos encadenados sirven para dar comienzo y clausura al *flashback* en el que el detective Braenders relata a Warburton la redada efectuada la noche anterior en local de Jerusalem Mike.

Los restantes los encontramos todos en la secuencia «16. La historia del Santo Grial». El primer fundido encadenado, en plano de detalle subjetivo de Bessie, sustituye la mirada de ella y sugiere que ha progresado en su lectura de la página del periódico que está ojeando; omite del argumento, por tanto, un tiempo muy escaso, minutos. Más tarde, en esta misma secuencia tiene lugar el *flashback*, dividido a su vez en dos, en el que Bessie narra a Tony la historia del Santo Grial. Y, tal y como había sucedido con el *flashback* de la secuencia anterior, aquí, igualmente, dos signos de puntuación delimitan la narración de Bessie en sus extremos, sólo que en esta ocasión son dos fundidos en negro; Bessie sentada en la cama comienza a contar la historia y se produce un fundido en negro; finalizada ésta, otro fundido en negro nos devuelve al tiempo presente del argumento y volvemos a ver a Bessie sentada en la cama de la pensión. El relato de Bessie, sin embargo, avanza a través de diversas épocas, comienza en el s. I en Inglaterra –primer *flashback* dentro del *flashback* general– y avanza después al periodo artúrico del s. VI –segundo *flashback*. En este último, además, la doncella amada por Sir Galahad le refiere a éste una escena visionaria que tuvo la noche anterior a través de un *flashback* y la vida del propio Sir Galahad también se traslada en el tiempo con su consiguiente marcha a las cruzadas, en *off*, y regreso, al paso de los años, con el Santo Grial. Todos estos cambios de tiempo y escenario, así como el *flashback* de la doncella vienen marcados por fundidos en negro. Ni que decir tiene en este sentido *The Light in the Dark* es una película insólita, pues no sólo presenta tres prolongados *flashbacks*, sino que en el tercero –el de la época artúrica– asistimos a un *flashback* dentro del propio *flashback*.

Finalmente, al respecto del elevado número de secuencias que mencionábamos anteriormente, corrobora nuestra percepción David Bordwell en *The Classical Hollywood Cinema* al afirmar que “Entre 1917 y 1928, la típica película de Hollywood contenía entre nueve y dieciocho secuencias (sin incluir la secuencia de créditos)...”¹³⁷ Pero el film se distancia más si cabe de los estándares usuales, ya que, prosigue explicando el autor, se aprecia, además, “... una cierta tendencia a que las películas tuvieran más secuencias antes que

¹³⁷ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 69.

después de 1921”¹³⁸ y *The Light in the Dark* es una producción de 1922, cuando, teóricamente, ya se había reducido el número de secuencias por película. El carácter episódico que posee la narración y la escasa duración de la mayoría de sus secuencias contribuyen, sin duda, enormemente a ello. Y es que, si la típica secuencia “silente” solía oscilar entre los 4’ y 8’, en contraste advertimos que en *The Light in the Dark* únicamente 4 de sus 23 secuencias se ciñen a este perfil: la 15 con 4’46’’, la 17 con 5’34’’, la 21 con 7’45’’ y la 22 con 6’27’’. La 16 con 11’38’’ es la única que lo supera, estando las restantes, en su mayoría, en torno al minuto –secuencias 1, 3, 4, 8, 9, 11, 19 y 23– y a los dos minutos –secuencias 2, 6, 7, 10, 13, 14. Por otro lado, son varias las que ni siquiera alcanzan el minuto –la 5 con 49’’, la 18 con 41’’ y la 20 con 46’’– y la 12 es la única que posee una duración mayor, con 3’52’’, si bien no llega a alcanzar tampoco el modelo de la media.

I.5.2. *Découpage*.

Sin contabilizar los cinco primeros planos pertenecientes a la secuencia de créditos y el subtítulo final de clausura, el *découpage* del film que adjuntamos a continuación ha dado como resultado 708 planos, de los cuales 117 son intertítulos.

Si en lo relativo a su secuenciación *The Light in the Dark* superaba el número de secuencias acostumbrado de los largometrajes del periodo “silente” en el cual se inscribe, por el contrario sus 708 planos la señalan como una película modélica con relación al número de planos por película según David Bordwell en *The Classical Hollywood Cinema*. A partir de 1916 aumentó el ritmo de montaje y se produjo un incremento considerable del número de planos por película con respecto al periodo anterior, de manera que “El típico largometraje de Hollywood entre los años 1917 y 1928 contenía entre 500 y 1.000 planos, nunca menos de 400 y rara vez más de 1.300. (...) siendo el intervalo más común de entre 500 y 800 planos por hora”.¹³⁹ Considerando que *The Light in the Dark* comprende 1 hora y 8 minutos, sus 708 planos, dentro de este último margen, la disponen como perfectamente canónica.

Asimismo, el aumento del ritmo de montaje trajo consigo una reducción de la duración del plano medio, que a partir de 1917 comenzó a situarse entre los 5’’ y 7’’, y,

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, 68.

ciertamente, los planos de *The Light in the Dark* son extraordinariamente cortos, situándose en torno a los 5''6'''.¹⁴⁰

No obstante, la distribución de planos por secuencia no se ajusta en modo alguno a la sistematización proporcionada por el autor, para quien entre 1917 y 1928 el segmento típico solía contener entre cuarenta y noventa planos.¹⁴¹ Y advertimos aquí que de las 23 secuencias de *The Light in the Dark* sólo 4 se adhieren a este baremo: la 12 con 40 planos, la 15 con 54, la 16 con 81 y la 17 con 84. Las secuencias 21 y 22, con 101 y 100 respectivamente, lo superan, mientras que las restantes quedan muy por debajo. Falta de correspondencia muy lógica, puesto que se halla íntimamente vinculada con la escasa duración de las secuencias; al ser tan breves, no alcanzan los patrones habituales de número de planos por secuencia.

Observamos, por tanto, que las secuencias 15 –con 4'46'' y 54 planos– y la 17 –con 5'34'' y 84 planos– son las únicas que se relacionan con el promedio, tanto en lo que respecta a su duración como a su cantidad de planos, puesto que las secuencias 21 y 22, cuyos cronometrajes encajaban en el estándar, se exceden en sus planos.

Igualmente, los rótulos del film arrojan resultados muy poco ortodoxos, aunque en conjunto sí se circunscriben a lo normativo. Y es que, entre 1915 y 1928, menciona Bordwell, éstos comprendían alrededor del 15% de los planos del film.¹⁴² De modo que, los 117 intertítulos de *The Light in the Dark* la asientan prácticamente dentro de los porcentajes, ya que suponen el 16,53% de la totalidad.

Pero la situación es bien distinta cuando pasamos a analizar la naturaleza de sus rótulos, ya que de sus 117 intertítulos, 45 son expositivos y 72 de diálogo.

Conforme fue avanzando el cine “silente” se tendió cada vez más a una reducción de los títulos expositivos, ya que éstos evidenciaban la narración y ponían de manifiesto las propias dificultades del film para contar su historia. Y así, atendiendo a esta disminución paulatina, a partir de 1921 los rótulos expositivos comenzaron a

¹⁴⁰ Este cálculo, resultado de la división de la duración del film –67'1'' (excluida la secuencia de créditos)– entre el número total de sus planos –708–, es aproximado y en modo alguno exacto, entre otras razones porque entre los 708 planos se encuentran los intertítulos, que no deberían contabilizarse y afectan al resultado obtenido. Y, en verdad, el visionado completo de la película sugeriría que la duración del plano medio es algo inferior a los 5''6'''.

¹⁴¹ *Ibid.*, 69.

¹⁴² *Ibid.*, 67.

constituir menos de 1/5 de los intertítulos, frente al periodo precedente de 1917-1921 donde habían ocupado entre 1/3 y 1/5.¹⁴³

Pues bien, los 45 títulos expositivos de *The Light in the Dark* constituyen aproximadamente 1/3 de los totales. O, dicho de otro modo, la película ostenta casi el doble de intertítulos expositivos de los que, se supone, debería haber contenido –unos 23 ó 24– de acuerdo con su cronología. Razón que la vincula, al menos en este sentido, con los films realizados en el ciclo anterior, 1917-1921. Aunque, si bien es cierto muestra una particularidad que comenzó a darse a partir de este último año, y es que los rótulos expositivos son más abundantes y de mayor longitud al inicio y en las primeras secuencias, reduciéndose considerablemente hacia la mitad y el final.

Anexamos en las páginas siguientes el *découpage* del film, incluyendo los planos dentro de sus correspondientes bloques de contenido y secuencias.

Las abreviaturas que se detallan a continuación referentes a la presentación de las secuencias y tipificación de los planos se mantendrán en el análisis de la siguiente película que integra esta Tercera Parte.

Cada segmento se presenta con un título que alude a su temática principal y después, entre paréntesis, el cronometraje exacto en que se inicia. Se especifica el tipo de ubicación (“I. D.”, por ejemplo, para un interior y de día; y “E. N.” para un exterior y de noche, etc.), el número de planos y de intertítulos. Se señala también el lugar donde se desarrolla cada secuencia. Finalmente se adjunta una breve explicación de los hechos más relevantes y tras esto el *découpage*.

El procedimiento en la enumeración de los planos consiste en la acuñación del tipo de plano con el que comienza cada tiempo transcurrido entre corte y corte, mención de la angulación de la cámara si no está en ángulo recto, y descripción. Se sobrentiende que los planos están conectados por cortes directos, por lo que no se hace constar, indicándose tan solo cuando la unión se realiza por algún tipo de transición óptica.

Se han utilizado las siguientes abreviaturas: P.S.: Plano de situación; P.G.: Plano general; P.G.L.: Plano general largo; P.C.: Plano de conjunto; P.E.: Plano entero; P.A.: Plano americano; P.M.: Plano medio; P.M.L.: Plano medio largo; P.M.C.: Plano medio corto; P.P.: Primer plano; P.P.P.: Primerísimo primer plano; P.D.: Plano de detalle.

¹⁴³ *Ibid.*, 30.

1.) LA NUEVA VIDA DE BESSIE MACGREGOR.

0. Títulos de crédito. (0H.00'00'')

Plano 1: HOPE HAMPTON / IN / 'THE LIGHT IN THE DARK' / BY WILLIAM DUDLEY PELLE / A FIRST NATIONAL PICTURE. Fundido en negro.

Plano 2: Fundido de apertura. Distributed by / ASSOCIATED FIRST NATIONAL PICTURES. L^{td}. / 37-39. Oxford Street. London. W1. Fundido en negro.

Plano 3: With / Lon Chaney / and / E. K. Lincoln. Fundido encadenado.

Plano 4: Directed by / CLARENCE L. BROWN / Scenario by / WILLIAM DUDLEY PELLE / & CLARENCE L. BROWN / Photographed / by / ALFRED ORTLIEB / Art Direction / by / BEN CARRÉ.

Plano 5: CAST OF CHARACTERS / Bessie MacGregor MISS HOPE HAMPTON / J. Warburton Ashe MR. E. K. LINCOLN / Tony Pantelli MR. LON CHANEY / Mrs. Templeton Orrin MISS THERESA MAXWELL CONOVER / Mrs. Callerty DOROTHY WALTERS / Detective Braenders MR. CHAS. MUSSETT / Peters MR. EDGAR NORTON / Jerusalem Mike MR. DORE DAVIDSON. Fundido en negro.

1. Accidente de tráfico de Bessie MacGregor. (0H.01'25'')

E. N.; 7 planos; 3 intertítulos.

Calles de la ciudad de Nueva York.

En la ciudad de Nueva York una muchacha es atropellada por un coche. La propietaria, la Sra. Templeton Orrin, y su chofer auxilian a la joven y la suben al vehículo.

1. Intertítulo 1 (Expositivo): Modern New York – the most human, lovable, heroic city in America. (La moderna Nueva York – la más humana, adorable y heroica ciudad de América).
2. P.G. Vista frontal desde lo alto de una gran avenida de Nueva York, con edificios, coches, letreros luminosos, etc.
3. Intertítulo 2 (Expositivo): Where Chance plays hide and seek with Youth and sometimes runs its quarry to ground. (Donde el Azar juega al escondite con la Juventud y a veces lleva a su presa al suelo). Fundido en negro.
4. P.G. Fundido de apertura. Calle de Nueva York. Un coche avanza desde la derecha y atropella a una muchacha que cruza la calzada.
5. Intertítulo 3 (Expositivo): Mrs. Templeton Orrin is rich, eccentric – – and impulsive. (La Sra. Templeton Orrin es rica, excéntrica – – e impulsiva).

6. P.A. La Sra. Orrin y su chofer socorren a la muchacha, a la que sujetan y levantan.
7. Igual que 4. La muchacha es introducida en el coche, que arranca, avanza y sale de cuadro por la izquierda. Fundido en negro.

2. En casa de la Sra. Templeton Orrin. (0H.02'49'')

I. D.; 25 planos; 6 intertítulos.

Residencia de la Sra. Templeton Orrin y de Warburton Ashe.

A la mañana siguiente, en la residencia la Sra. Orrin, la muchacha, Bessie MacGregor, disfruta de la hospitalidad y atenciones de la dueña de la casa. Ésta le sugiere que se quede una temporada, hasta que su hermano vuelva del viaje que tiene previsto realizar a Europa, y Bessie acepta. Después hace su aparición J. Warburton Ashe, el hermano de la Sra. Orrin, y al conocer a Bessie cancela su viaje.

8. Intertítulo 4 (Expositivo): Morning. And Bessie MacGregor cloak-room girl, had never, in all her orphaned, hard-working years, dreamed of such a wonder world. (Por la mañana. Y Bessie MacGregor una chica que trabaja como guardarropa que, en todos sus años de orfandad y duro trabajo, nunca había soñado con tal mundo maravilloso). Bessie MacGregor... HOPE HAMPTON. Fundido en negro.
9. P.M. Fundido de apertura. Bessie MacGregor postrada en la cama en casa de la Sra. Orrin. Ésta entra en campo por la izquierda y le ofrece un obsequio.
10. P.M.C. Bessie MacGregor acaricia y agradece el regalo. La mano de la Sra. Orrin se introduce por la izquierda y le ofrece un espejo, a la vez que comienza a ponerle un tocado en la cabeza. Corte en movimiento.
11. P.M.L. La Sra. Orrin y Bessie. La primera termina de colocar cuidadosamente el tocado a Bessie.
12. P.G. de la estancia. Una sirvienta entra en campo por la izquierda y le lleva el desayuno a la cama a Bessie.
13. Intertítulo 5 (Expositivo): Then Mrs. Templeton Orrin did a typically impulsive thing – (Entonces la Sra. Templeton Orrin hizo una cosa típicamente impulsiva –).
14. Igual que 11.
15. Intertítulo 6 (De diálogo): “My brother’s going to Europe next week. How would you like to stay with me until he gets back?” (“Mi hermano se va a Europa la próxima semana. ¿Te gustaría quedarte conmigo hasta que vuelva?”).
16. P.M.C. Bessie responde afirmativamente.
17. P.G. de la estancia con Bessie en la cama y la Sra. Orrin junto a ella, de pie, sirviéndole el desayuno. Detrás, la sirvienta abre la puerta de la habitación y un personaje

- masculino entra y avanza hasta la cama.
18. P.M.L. Plano con escorzo del personaje masculino y la Sra. Orrin de pie, y Bessie tumbada en la cama. La Sra. Orrin comienza a hablar:
 19. Intertítulo 7 (De diálogo): “My brother, Miss MacGregor – Mr. Warburton Ashe.” (“Mi hermano, Srta. MacGregor – el Sr. Warburton Ashe”).
 20. Igual que 16. Bessie saluda al personaje.
 21. P.M.C. Contraplano de Warburton Ashe, que le responde con una sonrisa.
 22. Igual que 16.
 23. Igual que 21.
 24. P.M.C. La Sra. Orrin mira hacia la izquierda, a su hermano, que está en *off*, y comienza a dirigirse a él.
 25. Intertítulo 8 (De diálogo): “I’ve asked MacGregor to stay with me for a while. She won my heart by not being killed when I ran over her last night.” (“Le he pedido a la Srta. MacGregor que se quede conmigo una temporada. Se ganó mi corazón al no morir la noche pasada cuando la atropellé”).
 26. Igual que 24.
 27. Igual que 21.
 28. Igual que 18. Warburton sale de campo por la izquierda.
 29. Igual que 17. Warburton abandona la habitación.
 30. P.M.L. Warburton, fuera de la habitación, llama a un criado, que entra en campo por la derecha.
 31. Intertítulo 9 (De diálogo): “Cancel our sailing, Peters. I’ll talk to you about it later.” (“Cancela nuestra salida, Peters. Hablaré contigo de eso más tarde”).
 32. Igual que 30. Peters avanza hacia la cámara para salir de campo. Fundido en negro.

3. Relación amorosa con J. Warburton Ashe. (0H.05’13’')

I. N.; 5 planos; 1 intertítulo.

Residencia de la Sra. Templeton Orrin y de Warburton Ashe.

Bessie MacGregor y Ashe disfrutaban de su mutua compañía en la casa.

33. Intertítulo 10 (Expositivo). Fundido de apertura: To his sister’s smiling amusement Warburton continued to postpone his sailing, and life seemed very sweet to Bessie MacGregor. (Para divertido entretenimiento de su hermana Warburton continuó posponiendo su salida, y la vida parecía muy dulce para Bessie MacGregor).
34. P.C. Bessie y Warburton en el salón de la casa. Ella corre hacia el piano y con un gesto le dice a Warburton que se acerque.

35. P.M.C. Bessie al piano y Warburton junto a ella.
36. P.D. de las manos de Bessie tocando el piano, y al lado las de Warburton. La mano de éste la coge y la detiene.
37. Igual que 35. Warburton se sienta junto a Bessie, comienza a hablarle, la abraza y la besa. Fundido en negro.

4. Salida a la ópera. (0H.06'27'')

I. N.; 5 planos; 2 intertítulos.

Residencia de la Sra. Templeton Orrin y de Warburton Ashe.

La Sra. Orrin, Ashe y Bessie están a punto de ir a la ópera, pero en último momento Ashe comunica a Bessie que tendrán que ir sin él, ya que tiene una cita de negocios.

38. Intertítulo 11 (Expositivo). Fundido de apertura: For twenty-four hours Bessie's dancing feet had barely toed the earth. (Durante veinticuatro horas los pies de Bessie bailaron y apenas rozaron la tierra).
39. P.C. Bessie en el salón. Una criada entra en campo por la izquierda y le anuncia la llegada de Warburton. A continuación entra él por la izquierda. Corte en movimiento.
40. P.M. Bessie y Warburton hablan en el salón.
41. Intertítulo 12 (De diálogo): "You and Berenice will have to go to the opera without me tonight. I've got to meet a man on business." ("Tú y Berenice tendréis que ir a la ópera sin mi esta noche. Tengo que encontrarme con un hombre por negocios").
42. Igual que 40. Warburton sale de campo por la izquierda. Fundido en negro.

5. Sorpresa inesperada. (0H.07'44'')

I. N.; 13 planos; 1 intertítulo.

Calles de Nueva York.

El coche en el que viajan Bessie y la Sra. Orrin se detiene en un semáforo. Bessie ve entonces en el auto contiguo a Warburton besando a otra mujer.

43. Intertítulo 13 (Expositivo): And then without warning Bessie's feet came firmly down to earth. (Y entonces sin aviso los pies de Bessie bajaron firmemente a la tierra).
44. P.M. Bessie y la Sra. Orrin en el interior de un coche.
45. P.G. Una calle de Nueva York con varios vehículos estacionados.
46. P.D. de un semáforo con sus luces accionándose.
47. Igual que 45.

48. Igual que 44.
49. P.M. Contraplano de la ventana del coche contiguo a través de la cual se ve a Ashe con otra mujer.
50. Igual que 44. Bessie mira asombrada hacia la izquierda, al coche donde está Warburton.
51. Igual que 49. Contraplano. Warburton y su acompañante se besan.
52. Igual que 44. Bessie mira a Warburton y baja la cabeza.
53. Igual que 46.
54. Igual que 45.
55. Igual que 44 con Bessie llorando. Fundido en negro.

6. De vuelta a la realidad. (0H.08'33'')

I. N.; 26 planos; 8 intertítulos.

Residencia de la Sra. Templeton Orrin y de Warburton Ashe.

Bessie espera a Warburton en el salón de la casa. Cuando finalmente llega, ella le confiesa que le ha visto besándose con otra mujer. Para su desconcierto, él no lamenta lo ocurrido. Ella le devuelve sus regalos y huye del lugar.

56. Intertítulo 14 (Expositivo). Fundido de apertura: Home again, she waited in a daze of misery – (De nuevo en casa, ella esperaba en estado de confusión por la desdicha –).
57. P.M.L. Fundido de apertura. Bessie en el salón sentada en un sofá.
58. P.M.L. En silueta la verja de entrada a la residencia desde el interior con la silueta de Warburton. Él la abre y entra.
59. Igual que 57. Bessie se apoya sobre el sofá y comienza a llorar.
60. P.E. El salón tomado desde la puerta de entrada con Bessie llorando sobre el sofá. Warburton tomado en P.M. entra en campo por la izquierda y avanza hacia ella. Corte en movimiento.
61. P.M.L. Warburton y Bessie hablan sentados en el sofá.
62. Intertítulo 15 (De diálogo): “I saw you kissing that horrid woman!” (“¡Te vi besando a esa desagradable mujer!”).
63. Igual que 61.
64. Intertítulo 16 (De diálogo): “Of course I was; but she isn’t horrid; there are no horrid women, –only some are nicer than others.” (“Por supuesto que era yo; pero ella no es desagradable; no hay mujeres desagradables –sólo hay unas más bonitas que otras”).
65. Igual que 61.
66. Intertítulo 17 (De diálogo): “But, – I thought you loved me.” (“Pero, –creía que me querías”).

67. P.M. Warburton y Bessie de pie en el salón.
68. Intertítulo 18 (De diálogo): “And so I do. Look at the pretty frocks I’ve bought you!” (“Y así es. ¡Mira los preciosos vestidos que te he comprado!”).
69. Igual que 67.
70. Intertítulo 19 (De diálogo): “You bought! But I thought Mrs. Orrin –” (“¡Tú los compraste! Creía que había sido la Sra. Orrin”).
71. Igual que 67. Bessie comienza a salir de campo por la derecha. Corte en movimiento.
72. P.M.L. El salón tomado desde la puerta de entrada con Warburton y Bessie. Bessie avanza hacia la cámara y sale de cuadro por la derecha tomada en P.M. Warburton permanece en la imagen.
73. Intertítulo 20 (Expositivo): J. Warburton Ashe knew a lot about women –some women– and he waited complacently for Bessie to return. (J. Warburton Ashe sabía mucho de mujeres –de algunas mujeres– y esperaba complacientemente que Bessie volviera).
74. P.M. Warburton sentado en el salón fumando. Bessie tomada en P.M.L. entra en campo por la derecha con los vestidos.
75. P.M. Bessie de pie sostiene los vestidos.
76. Intertítulo 21 (De diálogo): “Your sister has been very kind to me. Thank her, and – ” (“Tu hermana ha sido muy amable conmigo. Agradéceselo, y –”).
77. Igual que 75. Bessie arroja los vestidos. Corte en movimiento.
78. Igual que 74. Bessie sale de cuadro por la derecha. Corte en movimiento.
79. P.E. Vestíbulo de la residencia. Bessie entra en campo corriendo desde la izquierda.
80. P.M.L. En silueta la verja de entrada a la residencia desde el exterior con la silueta de Bessie. Ella la abre y sale.
81. Igual que 74. Warburton se levanta del sofá.

2.) LA COPA MARAVILLOSA.

7. En la pensión de la Sra. Callerty. (0H.10’41’)

E. D. / I. D.; 20 planos; 5 intertítulos.

Calles de Nueva York / Pensión de la Sra. Callerty.

Transcurrido un mes, Bessie llega a una humilde hospedería de la ciudad, la pensión de la Sra. Callerty, donde toma alojamiento. Uno de los huéspedes, Tony Pantelli, se fija en ella e interroga a la casera.

82. Intertítulo 22 (Expositivo): Featuring Mrs. Orrin’s kindly pursuit, Bessie had gone into hiding. Now after a month without work, her dwindling savings forced another move.

- (Al haber anunciado amablemente la Sra. Orrin su búsqueda, Bessie se había escondido. Ahora después de un mes sin trabajo, sus ahorros en continua disminución la forzaron a otro movimiento). Fundido en negro.
83. P.G. Fundido de apertura. Una calle de Nueva York. Al fondo de la imagen Bessie cargada con una maleta camina y avanza hacia la cámara.
84. P.M. de una mujer barriendo la acera. A la derecha de la imagen la cabeza de Bessie. Ambas hablan.
85. Intertítulo 23 (Expositivo): Mrs. Michael Callerty –who has 'dressed up' but twice in her life: At marriage and when she visited a cemetery with her husband... and Mike stayed there. (La Sra. de Michael Callerty –quien se ha 'puesto elegante' sólo dos veces en su vida: Al casarse y cuando visitó un cementerio con su marido... y Mike estaba allí).
86. P.M.C. Bessie habla con la Sra. Callerty. Ésta asiente y comienza a salir de campo por la izquierda. Corte en movimiento.
87. P.M.L. La Sra. Callerty sube las escaleras exteriores de la pensión seguida por Bessie. Ambas avanzan y aparecen tomadas en P.E.
88. P.M. Interior de la pensión. La Sra. Callerty entra en campo por la izquierda, seguida por Bessie. Suben las escaleras tomadas en P.E. Un personaje masculino baja las escaleras y se cruza con ellas.
89. P.S. Interior de la pensión. Descansillo de la parte superior. La Sra. Callerty, seguida por Bessie, sube las escaleras y avanza hasta situarse en P.A. junto a una puerta que comienza a abrir. Corte en movimiento.
90. P.A. Interior de una de las habitaciones de la pensión. La Sra. Callerty abre la puerta y entra en campo por la derecha. A continuación entra Bessie.
91. Intertítulo 24 (Expositivo): Shrewd Mrs. Callerty generally had the upper hand of kindly Mrs. Callerty –and Bessie paid in advance. (Astuta la Sra. Callerty generalmente tenía la mano más alta que su amabilidad –y Bessie pagó por adelantado).
92. P.M. Bessie paga la habitación a la Sra. Callerty.
93. Igual que 90. La Sra. Callerty se dispone a salir y se aproxima hacia la puerta de la habitación.
94. Intertítulo 25 (Expositivo): Tony Pantelli has a bad habit of helping himself to other people's property. Aside from that he has a heart of gold. (Tony Pantelli tiene el mal hábito de apropiarse de las propiedades de otras personas. Por lo demás tiene un corazón de oro).
95. P.M. Tony Pantelli en la parte inferior de las escaleras de la pensión. La Sra. Callerty baja las escaleras y entra en campo desde arriba. Ambos comienzan a hablar.
96. Intertítulo 26 (De diálogo): “Ain't she the beauty! Looks just like I did when I was young, only she's skinnier.” (“¡No es una belleza! Es exactamente como yo de joven,

- sólo que está más flaca”).
97. Igual que 95. La Sra. Callerty comienza a salir de campo por la izquierda.
 98. Igual que 90. Bessie avanza hacia el tocador.
 99. P.M.C. Plano con escorzo de Bessie fragmentada por el encuadre de espaldas a la cámara mirándose al espejo. Su imagen reflejada aparece recogida frontalmente en la imagen.
 100. P.M. Tony Pantelli en la parte inferior de la pensión, mira hacia arriba y fuma.
 101. P.M. Bessie de perfil junto a la ventana de su habitación. Fundido en negro.

END OF PART ONE (FIN DE LA PRIMERA PARTE)

PART TWO (SEGUNDA PARTE)

8. Las solitarias vacaciones de J. Warburton Ashe. (0H.13'28'')

E. D. / I. D.; 25 planos; 3 intertítulos.

Treford Forest.

Estando de cacería en un bosque inglés Warburton encuentra una copa entre las ruinas de una antigua abadía.

102. Intertítulo 27 (Expositivo): So the man run away –from a girl and his conscience– seeking diversion on a shooting trip in the south of Britain. (De modo que el hombre huyó –de una chica y de su conciencia– buscando diversión en un viaje de caza por el sur de Gran Bretaña). Fundido en negro.
103. P.G. Al fondo de la composición, a la izquierda, Warburton, Peters y un perro de caza en un bosque caminan avanzando hacia el primer término.
104. Intertítulo 28 (Expositivo): Deep in the heart of an old English forest. (En lo profundo del corazón de un viejo bosque inglés).
105. P.C. En primer término de la imagen unos árboles y tras ellos Warburton, Peters y el perro avanzando hacia la cámara. El perro comienza a correr, echa a Peters al suelo y sale de cuadro por la izquierda.
106. P.M.L. Warburton y Peters sentados.
107. Intertítulo 29 (Expositivo): With the ocean between them the charm of Bessie MacGregor still held him captive. (Con el océano separándoles el encanto de Bessie MacGregor todavía le tenía cautivo).
108. Igual que 106. Warburton saca una carta de su bolsillo y comienza a leerla.
109. P.D. subjetivo de Warburton de una parte del contenido de la carta en *cache*, únicamente se lee: And neither lawyers nor detectives are able to find her. Come back

and help, Warburton, like a man / Affectionately your sister, / Berenice (Y ni abogados ni detectives son capaces de encontrarla. Vuelve y ayuda, Warburton, como un hombre / Afectuosamente tu hermana, / Berenice).

110. Igual que 106. Warburton y Peters, sobresaltados, se giran hacia la izquierda.
111. P.E. Contraplano del perro.
112. P.A. Warburton, de pie, con su escopeta en la mano y Peters sentado. Los dos miran a la izquierda, hacia donde está el perro.
113. P.S. Contraplano. Una zona del bosque con hojas secas. El perro entra en campo en P.E. y corre de derecha a izquierda.
114. Igual que 112. Warburton sale de cuadro corriendo por la izquierda.
115. P.C. Contraplano. El perro salta y se introduce en un hoyo.
116. P.A. Warburton corre apuntando con la escopeta y sale de cuadro por la izquierda.
117. P.G. En primer término la vegetación del bosque, el nivel intermedio el perro corriendo y al fondo unas ruinas. El perro se aleja hacia lo lejos.
118. P.E. Warburton comienza a introducirse en el mismo hoyo por el que se había introducido el perro.
119. P.E. El perro entrando dentro de las ruinas.
120. P.C. Interior de las ruinas. El perro corre por el interior, gira a la derecha por una salida y sale de campo.
121. Igual que 119, pero con Warburton entrando en las ruinas.
122. P.E. El perro olfateando algo.
123. Igual que 120, pero con Warburton corriendo por el interior de las ruinas.
124. Igual que 122.
125. Igual que 120. Warburton sale de campo por la derecha.
126. Igual que 122. Warburton, agachado, entra en campo por la izquierda y se sitúa junto al perro. Tomado en P.E. mueve al perro de su posición, busca en una cavidad y extrae una copa del interior. Fundido en negro.

9. La copa misteriosa. (0H.15'13'')

E. N. / I. N.; 15 planos; 3 intertítulos.

Exterior de la posada del bosque / Interior de la posada.

Tras el descubrimiento de la copa, Warburton regresa a su hospedaje en una cabaña del bosque y muestra su hallazgo a otros huéspedes. Finalmente resuelve volver a Nueva York.

127. P.C. Fundido de apertura. Plano con escorzo del exterior de una posada. En el primer nivel la vegetación y los árboles del bosque en silueta enmarcan la escena, en el nivel

- intermedio se sitúa una cabaña y al fondo desde la izquierda, Peters y el perro de caza, seguidos por Warburton, caminan tomados en P.E. y se introducen en el interior de la posada.
128. P.C. Interior de la posada. En primer término de la imagen personajes de la posada en silueta, en segundo término Warburton, Peters y el perro entran tomados en P.E., al fondo otros personajes junto al fuego tomados en P.E. Después, la posadera desde la derecha se aproxima hasta Warburton y éste comienza a hablarle.
129. Intertítulo 30 (De diálogo): “Bring me a hot toddy.” (“Tráeme un *toddy* caliente”).
130. Igual que 128. En el segundo término de la imagen Warburton y la posadera hablan tomados en P.E. Después, la posadera avanza hacia la cámara, en silueta, y sale de cuadro por la derecha.
131. P.M.C. Dos personajes ancianos junto al fuego miran a la izquierda, hacia donde está Warburton.
132. Igual que 128. Warburton con la copa en la mano se desplaza hasta el último nivel de representación espacial, junto al fuego.
133. P.A. Warburton junto al fuego mira la copa, a su alrededor hay otros huéspedes. Comienza a hablar con los ancianos anteriores que están sentados a la derecha.
134. Intertítulo 31 (De diálogo): “The dog uncovered it, digging after a hare under some abbey ruins over in Treford Forest.” (“El perro la dejó al descubierto, excavando después de una cacería bajo las ruinas de una abadía que hay en Treford Forest”).
135. P.M. Warburton observa la copa rodeado por los huéspedes anteriores. Paulatinamente van introduciéndose otros personajes en el campo visual y se ciernen sobre la copa, contemplándola con atención.
136. P.C. Interior de la posada desde la misma posición que 128. Al fondo, junto al fuego, en el último nivel Warburton y los huéspedes siguen observando la copa. En el primer término siluetas de personajes, en el segundo la posadera atraviesa la imagen de izquierda a derecha. Después Warburton avanza hasta el segundo término tomado en P.E., se sitúa a la izquierda y comienza a sentarse. Corte en movimiento.
137. P.M.L. En primer término a la izquierda Warburton sentado en una mesa examina la copa y al fondo a la derecha en P.E. los dos ancianos junto al fuego sentándose.
138. Igual que 131.
139. P.M. En primer término a la izquierda Warburton sentado a la mesa examinando la copa y al fondo a la derecha en P.E. los dos ancianos sentados. Peters entra en campo desde el fondo de la imagen tomado en P.A. y avanza hasta situarse en P.M.L junto a Warburton. Al entrar Peters los ancianos desaparecen de la composición.
140. Intertítulo 32 (De diálogo): “Peters, I’ve got a hunch I’ll go back home. After all, nothing was ever settled by running away.” (“Peters, tengo un presentimiento volveré a

casa. Después de todo, nunca nada se arregló huyendo”).

141. Igual que 139. Fundido en negro.

10. Enfermedad de Bessie. (0H.16'35'')

I. D.; 25 planos; 4 intertítulos.

Pensión de la Sra. Callerty.

En la pensión, Bessie se dispone a salir a buscar trabajo cuando cae desfallecida por las escaleras. Desde su habitación Tony lo oye y acude en su ayuda. Descubre su bolso abierto y vacío en suelo y junto a él una tarjeta de visita con la dirección de Warburton. La Sra. Callerty y Tony trasladan a Bessie a su cuarto y llaman a un médico, quien diagnostica, además de falta de alimento, un problema interno.

142. Intertítulo 33 (Expositivo): Hunger can be as bitter as heart-ache, and the 'Situations Vacant–Female' column seldom mentioned anything that Bessie could do. (El hambre puede ser algo tan duro como la pena y en la columna de 'Demandas de empleo–Femeninas' rara vez se mencionaba algo que Bessie pudiera hacer).

143. P.M. Bessie, de perfil, sentada en el interior de su habitación ojea el periódico buscando las demandas de empleo. Se levanta y cuando esto sucede su cabeza queda fuera de la imagen. Comienza a salir de cuadro por la derecha. Corte en movimiento.

144. P.E. Interior de la pensión, descansillo de la parte superior. Bessie sale de su habitación. Avanza y por un momento desaparece de la composición, finalmente aparece tomada en P.M.L. y se dispone a bajar las escaleras.

145. P.M.L. A la derecha de la imagen Tony, de espaldas a la cámara, se afeita frente al espejo y mira hacia la izquierda donde, tras la puerta, se encuentra la escalera de la pensión.

146. Igual que 144. Bessie termina de bajar las escaleras de ese tramo de la pensión.

147. P.C. Vestíbulo de la pensión. Bessie tomada en P.E. comienza a bajar las escaleras visiblemente indispuesta.

148. P.M. Bessie en las escaleras comienza a marearse y se desmaya. Corte en movimiento.

149. P.C. Bessie cae por las escaleras de la pensión hasta llegar al suelo.

150. Igual que 145. Tony se desplaza hacia la izquierda, abre la puerta de su cuarto y sale a las escaleras. Una vez allí tomado en P.E. mira hacia abajo por el hueco de la escalera para ver qué ha sucedido.

151. P.M. Picado. Punto de vista de Tony. Bessie desfallecida en el suelo al pie de la escalera.

152. Igual que 150. Tony comienza a correr escaleras abajo.

153. Igual que 149. Tony baja corriendo las escaleras para ayudar a Bessie.
154. P.E. Tony incorpora a Bessie, que sigue sin sentido. Recoge del suelo su bolso abierto y ve que no tiene dinero. Coge también algo que ha caído del interior del bolso.
155. P.D. subjetivo de Tony de una tarjeta de visita. Los dedos de él sostienen la tarjeta y de ella tan solo se lee: J. WARBURTON ASHE / 990 FIFTH...
156. Igual que 154. Tony mira con extrañeza la tarjeta y a continuación a Bessie, que continúa inconsciente. Guarda todo en el bolso, la coge en brazos y comienza a levantarla. Corte en movimiento.
157. Igual que 153. Tony, con Bessie en brazos, sube las escaleras de la pensión, mientras, la Sra. Callerty entra en campo desde el fondo por la izquierda y sube las escaleras detrás de ellos corriendo.
158. P.E. Interior del cuarto de Bessie. Tony entra llevando a Bessie en brazos y la tumba en la cama. A continuación entra por la derecha la Sra. Callerty, mueve a Tony a un lado y comienza a ocuparse ella misma de Bessie. La Sra. Callerty con un gesto echa a Tony de la habitación y éste sale corriendo por la derecha tomado en P.A.
159. Intertítulo 34 (Expositivo): “Tony’s diagnosis was simple. Food was the answer. (El diagnóstico de Tony fue simple. Comida era la respuesta).
160. P.M. En primer término de la imagen Tony, de perfil, con una bandeja, en el nivel central Bessie tumbada en la cama y en el tercer nivel la Sra. Callerty de pie. Tony descubre el mantel que cubría la bandeja.
161. P.D. Picado. Plano subjetivo de Tony de la bandeja llena de platos de comida.
162. Igual que 160, pero con Bessie incorporada sonriéndole a Tony. Fundido en negro.
163. Intertítulo 35 (Expositivo): But when the doctor came he said Tony was only partly right. (Pero cuando llegó el doctor dijo que Tony sólo tenía parte de razón).
164. P.M.L. En el primer nivel compositivo el doctor, sentado, y Tony, de pie, tomados en P.M.L., en el centro Bessie tumbada en la cama, y tras ella, la Sra. Callerty de pie. El doctor emite su diagnóstico dirigiéndose hacia Tony.
165. Intertítulo 36 (De diálogo): “Trouble is all internal. There’s a lesion which you don’t understand, and there’s hunger which I guess you do understand.” (“El problema es todo interno. Hay una lesión que no entiendes, y luego está el hambre que supongo que sí comprendes”).
166. Igual que 164. Tony sale de cuadro por la derecha, y a continuación sale el doctor. Fundido en negro.

11. Bessie inconsciente. (0H.19'16'')

I. D.; 11 planos; 2 intertítulos.

Pensión de la Sra. Callerty.

Enferma en la cama y presa del delirio, Bessie llama constantemente a Warburton. Desde fuera Tony lo escucha, recuerda que es el nombre que había escrito en la tarjeta, se enfurece y sale a toda prisa de la pensión.

167. Intertítulo 37 (Expositivo). Fundido de apertura: Followed days when Bessie's tired mind sometimes drifted into delirium – (Siguieron los días en los que la mente cansada de Bessie a veces se desviaba hacia el delirio –).
168. P.M. A la derecha de la imagen Bessie tumbada en la cama, a la izquierda la Sra. Callerty sentada junto a ella.
169. P.M.L. Tony, de perfil, en la puerta de su cuarto, que está abierta. Mira hacia el fondo y fuma. Tira el cigarrillo y avanza hacia la puerta de enfrente, que es la de Bessie. Tomado en P.A. escucha desde el exterior lo que sucede dentro.
170. Igual que 168. Bessie se incorpora y comienza a hablar en estado de inconsciencia.
171. Intertítulo 38 (De diálogo): “Warburton! Warburton!”
172. Igual que 168.
173. P.M. Tony, de perfil, junto a la puerta de la habitación de Bessie. Escucha las palabras de ella y saca algo de su bolsillo.
174. Igual que 155. Después, la mano derecha se retira de la tarjeta y se lee la dirección completa: J. WARBURTON ASHE / 990 FIFTH AVENUE.
175. Igual que 173. Tony, extrañado y pensativo. De repente se enfurece y comienza a desplazarse avanzando hacia la cámara.
176. P.M.L. Tony corre hacia delante, hasta su cuarto, se pone el sombrero, vuelve a retroceder y sale a toda prisa por la derecha.
177. Igual que 168. Bessie sigue hablando inconsciente mientras la Sra. Callerty la tranquiliza. Fundido en negro.

12. La ayuda de Tony Pantelli. (0H.20'17'')

E. N. / I. N.; 40 planos; 8 intertítulos.

Calles de Nueva York / Residencia de J. Warburton Ashe.

Tony acude a la residencia de Ashe con la intención de que él costee los gastos médicos de Bessie. Discuten y Tony termina golpeándole. Mientras Warburton yace inconsciente en el suelo, Tony saquea sus bolsillos, le roba dinero y coge la copa de una hornacina del salón.

178. P.G. Plano con escorzo de una calle de Nueva York. A la derecha en primer término un poste de la luz enmarca la escena, en el nivel intermedio la calzada vacía y al fondo algunos peatones y un edificio con una gran escalinata de entrada. Después, numerosos vehículos atraviesan la calzada de izquierda a derecha, entre ellos un autobús del cual se baja Tony. A continuación en el primer término varios transeúntes caminan por la acera de izquierda a derecha. Tony cruza la calle y sube las escalinatas del edificio mientras los vehículos y los peatones del primer nivel continúan pasando.
179. P.M.L. En silueta la verja de entrada a la residencia de Warburton desde el interior con la silueta de Tony. Él llama al timbre y Peters entra en campo por la izquierda, de espaldas, tomado en P.M.L. Peters abre una primera puerta, sigue avanzando tomado en P.A. y enciende una luz. La escena se ilumina por completo y tanto la silueta de la verja como la de Tony desaparecen. Después Peters abre una segunda puerta y habla con Tony, que está en el exterior, fuera de la imagen. Tony, a la fuerza, abre la puerta y entra apuntándole y amenazándole con la mano. P.A. de ambos en el espacio comprendido entre las dos puertas. Peters deja allí a Tony, avanza hacia la cámara y sale de campo por la izquierda. Tony permanece en la imagen.
180. P.C. Interior de la habitación de Warburton. Éste aparece al fondo, tomado en P.E., fumando y terminando de vestirse mientras Peters entra en la estancia por la izquierda.
181. Intertítulo 39 (De diálogo): “There’s a rough-looking gentleman downstairs to see you about Miss MacGregor, sir!” (“¡Hay un caballero de aspecto rudo abajo que desea verle a propósito de la Srta. MacGregor, señor!”).
182. P.M. Peters, de espaldas, habla con Warburton, que está detrás tomado en P.M.L. Peters se gira y, de frente, avanza y sale de campo. Warburton permanece en la imagen. Camina hacia el fondo de su habitación y tomado en P.A. se pone un batín.
183. Igual que el final de 179. Peters abre la puerta de la residencia y Tony, que esperaba en el espacio comprendido entre las dos puertas, penetra en el interior.
184. Igual que 182. Warburton coge una pistola, la guarda en su bolsillo y avanza hacia la cámara saliendo de la composición por la izquierda.
185. P.C. Vestíbulo de la residencia. En el centro Tony, tomado en P.A., a la izquierda Peters en P.E. Tony, siguiendo las indicaciones de Peters, comienza a desplazarse hacia la izquierda tomado en P.E.
186. P.C. Tony en el salón desde la misma posición que 34 camina y observa la estancia.
187. Igual que 185. Warburton baja las escaleras de la casa.
188. P.C. Plano con escorzo del interior del salón con Warburton en la puerta entrando en la habitación y Tony a la izquierda.
189. P.M. Warburton empieza a hablarle a Tony, que está fuera de campo.
190. P.M. Contraplano de Tony.

191. Igual que 189. Warburton se traslada hacia la izquierda. Corte en movimiento.
192. Igual que 188. Warburton camina hacia la izquierda, hacia Tony. Corte en movimiento.
193. P.M. Tony y Warburton hablan enfrentados de perfil.
194. Intertítulo 40 (De diálogo): “Did Miss MacGregor send you here?” (“¿Te envió la Srta. MacGregor aquí?”).
195. Igual que 193. Tony respondiéndole.
196. Intertítulo 41 (De diálogo): “No, she didn’t, but I ain’t going to let her die for the want of a little money. You’ve got to pay up.” (“No, pero no voy a permitir que muera por falta de un poco de dinero. Tienes que pagar por ello”).
197. Igual que 193.
198. Intertítulo 42 (De diálogo): “I’m perfectly willing to pay up but I’ll see Miss MacGregor first.” (“Estoy perfectamente dispuesto a pagar pero veré a la Srta. MacGregor primero”).
199. Igual que 193.
200. Intertítulo 43 (De diálogo): “No on your life you won’t! You’ll keep away from her!” (“¡No la verás en tu vida! ¡Te mantendrás alejado de ella!”).
201. Igual que 193.
202. Intertítulo 44 (De diálogo): “You’ll either take me to Miss MacGregor or I’ll take you to a police station. My man will keep you company while I get my coat.” (“Me llevarás inmediatamente a ver a la Srta. MacGregor o te llevaré a la comisaría. Mi criado se quedará contigo mientras cojo mi abrigo”).
203. Igual que 193. Warburton comienza a salir de campo por la derecha. Corte en movimiento.
204. P.E. Plano con escorzo del salón desde la misma posición que 188. Warburton, de espaldas, se detiene ante las palabras de Tony.
205. Intertítulo 45 (De diálogo): “You’d better cough up or I’ll knock you into the middle of next week.” (“Harás mejor en soltar la pasta o te machacaré hasta romperte la crisma”).
206. P.M. Tony amenaza a Warburton con el puño.
207. P.M. de Warburton.
208. Intertítulo 46 (De diálogo): “You stay where you are!” (“¡Te quedarás donde estás!”).
209. P.M.C. de Tony.
210. P.D. de una parte del batín de Warburton en *cache*. Su mano se introduce en su bolsillo intentando sacar la pistola del interior.
211. Igual que 209. Tony avanza rápidamente hacia la cámara saliendo de campo.
212. P.M.C. Plano con escorzo del hombro de Tony atestando un puñetazo a Warburton. Éste comienza a caer. Corte en movimiento.
213. P.M.L. Tony de espaldas golpea a Warburton que cae al suelo.

214. P.M.L. Tony agachado junto a Warburton, que está tendido en el suelo, le registra los bolsillos y le roba sus pertenencias. Se incorpora y comienza a salir de cuadro por la izquierda. Corte en movimiento.
215. P.E. de Tony en el salón desde el vestíbulo. Tony se adentra hacia el fondo de la habitación, mira a su alrededor y se acerca hasta una copa que hay sobre la repisa de la chimenea.
216. P.M.C. Tony, de perfil, mira la copa, la coge, se la guarda dentro de la chaqueta y sale de campo por la derecha. Corte en movimiento.
217. P.C. Desde el vestíbulo se ve a Warburton tendido en el suelo en la puerta del salón y a Tony sorteándole y echando a correr avanzando hacia la cámara. Fundido en negro.

END OF PART TWO (FIN DE LA SEGUNDA PARTE)

PART THREE (TERCERA PARTE)

13. Tony en Jerusalem Mike. (0H.24'09'')

E. N. / I. N.; 19 planos; 2 intertítulos.

Calles de Nueva York / Jerusalem Mike.

Tony visita la casa de préstamos de Jerusalem Mike, donde canjea todos los objetos robados. La totalidad de su hurto asciende a mil ciento treinta y cinco dólares.

218. P.M.L. Tony en el exterior de un establecimiento. A través de una reja se ve al prestamista sentado al fondo. Tony le llama y éste se acerca tomado en P.E. enfocándole con una linterna. Sobre la puerta del lugar un cartel indica: "JERUSALEM MIKE".
219. P.M.C. Plano con escorzo de Tony, de perfil, hablando a través de la reja con el prestamista, que le enfoca de lleno con la linterna.
220. P.M.L. Tony y el prestamista. Éste le abre la puerta y ambos se adentran en el lugar.
221. P.S. Una mesa en una habitación del interior del local. Tony y el prestamista entran tomados en P.M.L. y se sientan. P.M. de ambos. Tony deposita sobre la mesa la copa y saca de sus bolsillos el resto de cosas que le ha robado a Warburton.
222. P.M. Tony le tiende un anillo al prestamista.
223. P.M. Contraplano. A la izquierda el prestamista, fragmentado por el encuadre, observando el anillo, a la derecha la copa.
224. Igual que 222.
225. Igual que 223.
226. Igual que 221. El prestamista acerca la copa y le habla a Tony.
227. Intertítulo 47 (De diálogo): "I give you one t'ousand dollar. . . . not anodder nickel!"

- (“Te daré mil dólares. . . . ¡ni un níquel más!”).
228. P.M. En primer término a la izquierda la copa y tras ella el prestamista, también a la izquierda. Las dos figuras aparecen fragmentadas por el encuadre.
229. P.M. Contraplano. En primer término a la izquierda la copa y detrás Tony, asintiendo.
230. Igual que 228.
231. Igual que 229. Tony saca el dinero que le ha robado a Warburton y comienza a contarlo.
232. Igual que 228. El prestamista prepara el dinero para Tony y se lo ofrece. Corte en movimiento.
233. Igual que 229. Tony coge el dinero y sonríe.
234. Intertítulo 48 (De diálogo): “A thousand from you..... and a hundred and thirty five from his wallet..... makes eleven hundred and thirty five dollars. Quite a useful little packet!” (“Mil tuyos..... y ciento treinta y cinco de su cartera..... hacen mil ciento treinta y cinco dólares. ¡Una pequeña fortuna bastante útil!”).
235. Igual que 229.
236. Igual que 221. Tony se levanta y rápidamente sale de cuadro. El prestamista observa la copa con gran satisfacción. Fundido en negro.

14. La inesperada fortuna de Bessie. (0H.26'15'')

I. D.; 15 planos; 2 intertítulos.

Pensión de la Sra. Callerty.

Postrada y enferma en la cama, Bessie recibe la extraña visita de un abogado, quien le informa de que un tío abuelo suyo de Australia la ha recordado en su testamento dejándole mil ciento treinta y cinco dólares.

237. Intertítulo 49 (Expositivo). Fundido de apertura: In his business Tony often required a legal adviser. The next morning – – (En su negocio Tony a menudo necesitaba de un consejero legal. A la mañana siguiente – –). Fundido en negro.
238. P.M.L. En primer término unos objetos en silueta, en segundo término la cama de Bessie tomada desde uno de sus lados largos con ella tumbada. Después, la Sra. Callerty tomada en P.M.L. abre la puerta del cuarto y hace pasar a un caballero al interior de la habitación. Éste le quita su tarjeta de visita a la casera, que la estaba sosteniendo, y se la entrega a Bessie.
239. P.D. subjetivo de Bessie de la tarjeta donde se lee: SOCRATES S. STICKLES / ATTORNEY . AT . LAW / 24 CENTER... (SOCRATES S. STICKLES / ABOGADO / 24 CENTER...).
240. Igual que 238.

241. P.M. La cama de Bessie tomada desde los pies, con Bessie tumbada y al lado el abogado sentado rebuscando en su maletín.
242. P.M.C. La Sra. Callerty observa la escena.
243. P.M.C. El abogado se gira hacia la Sra. Callerty.
244. Igual que 242.
245. Igual que 243.
246. Igual que 242. La Sra. Callerty, indignada, se va y cierra la puerta.
247. Igual que 241. El abogado lee un documento a Bessie.
248. Intertítulo 50 (De diálogo): “– Your great-uncle Ben –your grandfather’s half brother in Australia– has remembered you in his will. Eleven hundred and thirty five dollars –” (“– Tu tío abuelo Ben –hermanastro de tu abuelo de Australia– te ha recordado en su testamento. Mil ciento treinta y cinco dólares –”).
249. Igual que 241. Bessie sorprendida se incorpora.
250. P.M. La Sra. Callerty en la parte de fuera del cuarto, junto a la puerta, escucha, y entusiasmada sale de campo.
251. Igual que 241. Bessie replica e interroga al abogado, pero éste no le hace caso y le entrega un sobre con el dinero. Fundido en negro.

15. El brillo prodigioso de la copa. (0H.28’28’)

I. N. / E. N.; 54 planos; 6 intertítulos.

Residencia de J. Warburton Ashe / Jerusalem Mike.

El detective Braenders visita la residencia de Warburton y le devuelve todas sus pertenencias robadas, explicándole que las encontraron en el establecimiento del prestamista Jerusalem Mike, donde efectuaron una redada la noche anterior. Al apagar las luces del salón la copa comienza a brillar de forma mágica e incandescente. Warburton explica al detective las circunstancias y el lugar donde la halló, al tiempo que coge el tomo 3 de Tennyson’s *World, Idylls of the King*, y le participa de su idea de que pueda tratarse del Santo Grial.

252. Intertítulo 51 (Expositivo). Fundido de apertura: It was two days before Ashe heard from his stolen property. . . . then the third night came Detective Braenders from Headquarters. . . . (Pasaron dos días antes de que Ashe tuviera noticias de sus propiedades robadas. . . . entonces a la tercera noche llegó el detective Braenders desde la jefatura. . . .). Fundido en negro.
253. P.M.L. Fundido de apertura. Warburton con el detective Braenders. Éste le devuelve la copa y continúa hablando.
254. Intertítulo 52 (De diálogo): “Last night we raided Jerusalem Mike, –” (“Anoche

- hicimos una incursión en Jerusalem Mike, –”).
255. Igual que 253. Fundido encadenado.
256. P.S. Exterior de Jerusalem Mike. El detective Braenders y tres policías entran en campo desde la derecha situándose frente a la reja de entrada al establecimiento. Aparecen de espaldas tomados en P.M.L.
257. P.M. Jerusalem Mike en el interior de su local sentado en la mesa examinando algo bajo una lámpara.
258. P.M. El detective Braenders y los policías de espaldas en la puerta de Jerusalem Mike frente a la reja. Uno de ellos llama a la puerta golpeando con una porra.
259. Igual que 257. Jerusalem Mike se levanta y empieza a salir de la habitación.
260. P.M.L. Puerta segunda del local desde el exterior, con Jerusalem Mike mirando a través de la ventana de la izquierda.
261. P.A. Punto de vista de Jerusalem Mike. La reja de la puerta exterior con los policías en silueta inspeccionándola e para abrirla.
262. Igual que 260. Desde la segunda puerta del local Jerusalem Mike se aparta hacia el interior. Corte en movimiento.
263. Igual que 257. Jerusalem Mike llega hasta la mesa y recoge a toda prisa lo que hay sobre ella.
264. Igual que 258. El detective Braenders apremia a los policías para que abran pronto la puerta.
265. Igual que 257. Jerusalem Mike con la copa en la mano se aleja hacia el fondo.
266. P.A. Jerusalem Mike en el interior del local intenta escapar. Se detiene, se agacha y busca algo.
267. P.M.L. Contraplano. Reja exterior y tras ella uno de los policías forcejeándola.
268. Igual que 266. Jerusalem Mike disparando.
269. Igual que 267. Contraplano. La policía rompe el cristal de la reja y empieza a entrar.
270. Igual que 266.
271. P.M. Contraplano. En primer término el fogonazo de un disparo y detrás uno de los policías en P.M. Se producen varios disparos.
272. Igual que 266. Jerusalem Mike con los brazos en alto se rinde.
273. Igual que 271. Contraplano. Han dejado de disparar.
274. Igual que 266.
275. Igual que 271.
276. P.M.L. El detective Braenders y los policías de espaldas avanzan y apresan a Jerusalem Mike.
277. P.M. En primer término a la derecha el detective Braenders con la copa, y en segundo término Jerusalem Mike sujeto por los policías grita mientras señala la copa. Fundido

- encadenado.
278. Igual que 253. El detective Braenders continúa hablándole a Warburton.
279. Intertítulo 53 (De diálogo): “Mike will go to prison for what we found in his place –everything from cases of silk to Bolshevik literature.” (“Mike irá a prisión por lo que encontramos en su local –de todo desde cajas de seda a literatura bolchevique”).
280. Igual que 253. Peters entra en campo desde el fondo y coge la copa que Ashe le entrega. Peters sale de campo por la derecha. Corte en movimiento.
281. P.A. de Peters en el salón desde la puerta del vestíbulo. Peters avanza hacia el fondo del salón y deposita la copa en su lugar originario, sobre la chimenea. Después avanza hacia la cámara y apaga la luz.
282. P.M.L. de Peters de espaldas mirando hacia el salón. Todo permanece en la oscuridad excepto la copa que brilla. Comienza a gritar y sale de campo por la derecha.
283. Igual que 253. Warburton y el detective Braenders miran hacia la izquierda.
284. P.C. Vestíbulo de la residencia. Peters sube las escaleras corriendo y se cae.
285. Igual que 253. Warburton y el detective Braenders salen de campo por la izquierda. Corte en movimiento.
286. Igual que 284, pero con Warburton y el detective Braenders en el primer piso. Bajan corriendo para ayudar a Peters.
287. P.C. En el primer término Peters en el suelo tomado en P.M., a continuación Warburton en P.E. inclinado, y en el último nivel el detective Braenders de pie también tomado en P.E.
288. Igual que 284. Warburton y el detective Braenders bajan las escaleras corriendo.
289. Igual que 282, pero con Warburton y el detective Braenders en lugar de Peters. Ambos se miran extrañados.
290. P.M.L. Peters en la escalera señala hacia la izquierda.
291. Igual que 282. Después Warburton enciende la luz y toda la escena se ilumina.
292. Igual que 290.
293. Igual que 282. Warburton y el detective Braenders se dirigen hacia el interior del salón, hacia la copa.
294. P.M.C. Warburton y el detective Braenders de espaldas junto a la copa. Warburton la coge y la observa con reverencia. Después, dirige su mirada hacia la derecha.
295. P.D. subjetivo de Warburton del lomo de unos libros, siete volúmenes en cuya parte superior se lee: TENNYSON’S WORLD (EL MUNDO DE TENNYSON).
296. Igual que 294. Warburton le da la copa al detective y se dirige hacia la derecha, hacia los libros. Corte en movimiento.
297. P.M.L. Warburton entra en campo por la izquierda y busca entre los libros.
298. P.D. subjetivo de Warburton del lomo de uno de los libros donde se lee: TENNYSON’S

WORLD / 3 / IDYLLS OF THE KING (EL MUNDO DE TENNYSON / 3 / IDILIOS DEL REY).

299. Igual que 297. Warburton con el libro en la mano, lo abre, comienza a ojearlo y llama con un gesto al detective Braenders, que entra en campo por la izquierda. Warburton le habla al detective.
300. Intertítulo 54 (De diálogo): “Do you remember the story of the Holy Grail?” (“¿Recuerda la historia del Santo Grial?”).
301. Igual que 297. El detective asiente y pregunta:
302. Intertítulo 55 (De diálogo): “You don’t think this cup is the Holy Grail that Tennyson wrote about!” (“¿No creerá que esta copa es el Santo Grial sobre el que escribió Tennyson!”).
303. Igual que 297. Warburton pensativo.
304. Intertítulo 56 (De diálogo): “I found it in the vicinity where legend says the Grail disappeared, –besides, why should it glow in the dark?” (“La encontré en los alrededores donde la leyenda dice que el Grial desapareció –además, ¿por qué debería brillar en la oscuridad?”).
305. Igual que 297. Warburton vuelve a coger la copa. Fundido en negro.

16. La historia del Santo Grial. (0H.33’14’)

I. D. / E. D. / I. N.; 81 planos; 21 intertítulos.

Pensión de la Sra. Callerty / Inglaterra en el s. I / Inglaterra en el s. VI.

Los sirvientes de la casa de Warburton divulgan la noticia de la aparición del Santo Grial en Nueva York y ésta salta a la prensa junto con la foto de Ashe. Tony lleva el periódico a Bessie y ella lo ve, quedándose ostensiblemente conmocionada. Tony cree que a ella le ha impactado la historia del Grial y le pide que se la cuente. El relato de Bessie convence a Tony de que si ella tocara la copa, sanaría.

306. Intertítulo 57 (Expositivo). Fundido de apertura: No power on earth could prevent servants from spreading the news of a Holy Grail in the family. (Ningún poder sobre la tierra podía impedir a los sirvientes extender las noticias de la existencia del Santo Grial en la casa). Fundido en negro.
307. P.M.L. Tony con el periódico bajo el brazo abre la puerta de la habitación de Bessie. Al fondo aparece ella tumbada en la cama.
308. P.M.L. En primer término Tony, de pie, le ofrece el periódico a Bessie, en segundo término la cama tomada desde uno de sus lados largos con Bessie tumbada. Ella comienza a ojearlo mientras Tony sale de campo por la derecha. Corte en movimiento.

309. P.M. Tony, de espaldas, entra en campo por la izquierda y avanza hasta la cómoda de la habitación de ella con un ramo de flores.
310. P.M.C. Bessie incorporándose con su mirada fija en el periódico, que está en *off*.
311. P.D. subjetivo de Bessie de una de las páginas del periódico en *cache*, flanqueada por dos bandas negras en los laterales. En la parte superior se lee: The Holy Grail in New York? (¿El Santo Grial en Nueva York?). Fundido encadenado.
312. P.D. subjetivo de Bessie del texto que figura bajo el titular en un *cache* rectangular: Did J. Warburton Ashe, Fleeing from Haunting Memories of a Dead Love, Find the Phantom Cup of Lord Tennyson's Poem in an English Wood? (¿Encontró J. Warburton Ashe, mientras huía de los recuerdos persistentes de un amor muerto, la copa fantasma del poema de Lord Tennyson en un bosque inglés?).
313. Igual que 310.
314. Igual que 309. Tony deja las flores y mira hacia la izquierda, a Bessie.
315. Igual que 310. Bessie apoya su cabeza en la almohada y su rostro queda fragmentado por el encuadre.
316. Igual que 309. Tony comienza a salir de campo por la izquierda. Corte en movimiento.
317. P.M. Bessie tumbada en la cama con su cabeza fragmentada por el encuadre, Tony entra en cuadro por la derecha y coge el periódico.
318. P.D. subjetivo de Tony de la parte superior de la misma página del periódico en *cache*, donde se lee: The Holy Grail in New York (El Santo Grial en Nueva York).
319. P.M.C. Tony leyendo el periódico. Le habla a Bessie.
320. Intertítulo 58 (De diálogo): "Say, what is this Holy Grail anyhow?" ("Dime, ¿qué es esto del Santo Grial en cualquier caso?").
321. P.M.C. de Bessie y Tony. Ella le responde.
322. Intertítulo 59 (De diálogo): "Why Tony, don't you know? It's the most beautiful story in the world!" ("Por qué Tony, ¿no lo sabes? ¡Es la historia más bella que existe!").
323. Igual que 321. Tony sale de cuadro por la derecha. Corte en movimiento.
324. Igual que 309. Tony coge un libro de la cómoda y sale de cuadro por la izquierda.
325. Igual que 317. Bessie continúa tumbada en la cama, pero está incorporada, por lo que no aparece fragmentada por el encuadre. Tony, de pie junto a ella, le entrega unos libros. Ella escoge uno y Tony da la vuelta y comienza a sentarse junto a la cabecera de su cama. Corte en movimiento.

END OF PART THREE (FIN DE LA TERCERA PARTE)

PART FOUR (CUARTA PARTE)

326. Intertítulo 60 (Expositivo): The sordidness and squalor faded then as she recounted the

- poem of the Cup Beautiful. . . . from which the Master drank at the Last Sad Supper with the Twelve. (La miseria y la escualidez se desvanecieron mientras ella relataba el poema de la Preciosa Copa. . . . de la que había bebido el Maestro en la Última Triste Cena con los Doce).
327. P.M. Bessie cuenta la historia. Fundido en negro.
328. P.C. de un escenario natural. Varios personajes tomados en P.E. comienzan a entrar en campo por la izquierda. El primero de ellos lleva la copa en sus manos.
329. Intertítulo 61 (Expositivo): After the Tragedy on Calvary, Joseph of Arimathea brought the cup to Britain. . . . where the winter thorn blossoms at Christmas, mindful of our Lord. (Después de la Tragedia del Calvario, José de Arimatea llevó la copa a Gran Bretaña. . . . donde las espinas del invierno florecieron en Navidad, con la presencia de nuestro Señor).
330. P.C. Multitud de personajes en el mismo escenario natural en torno a José de Arimatea y la copa.
331. Intertítulo 62 (De diálogo): “Here in this lonely isle I’ll build my church. . . and whosoever shall touch this Holy Thing shall be cured, by faith, of all his ills.” (“Aquí en esta isla solitaria construiré mi iglesia. . . y todo aquél que toque este Objeto Sagrado será curado, por la fe, de todas sus enfermedades”).
332. Igual que 330. Fundido en negro.
333. Intertítulo 63 (Expositivo): Somewhere down the ages the cup had disappeared until finally came the reign of Arthur and his Table Round. (En algún lugar a través de los tiempos la copa había desaparecido hasta que finalmente llegó el reino de Arturo y su Mesa Redonda).
334. P.C. en *cache*. En primer término vegetación y un estanque con cisnes, en segundo término un personaje masculino sentado lanza comida a los cisnes del lago, al fondo un castillo.
335. Intertítulo 64 (Expositivo). Fundido de apertura: Sir Galahad the fair –famed to be the greatest of all King Arthur’s knights. (Sir Galahad el puro –afamado por ser el mejor de todos los caballeros del Rey Arturo). Fundido en negro.
336. P.E. en *cache* de Sir Galahad en el mismo paisaje anterior.
337. P.G. Una doncella bajo el pórtico de un templo avanza hacia la izquierda seguida por una monja.
338. Igual que 336, pero con Sir Galahad de pie hablándole a la doncella, que está en *off*.
339. Igual que 337. Fundido en negro.
340. Intertítulo 65 (Expositivo). Fundido de apertura: The girl beautiful —beloved by Sir Galahad— a maid given to Holy things..... (La preciosa muchacha –amada por Sir Galahad– una doncella consagrada a cosas Sagradas). Fundido en negro.

341. P.M.L. de la doncella. Se desplaza hacia la izquierda. Corte en movimiento.
342. Igual que 337. La doncella sale de campo por la izquierda mientras que la monja permanece en la imagen.
343. Igual que 334. La doncella entra en campo por la derecha y se aproxima a Sir Galahad. Ambos se sientan. Corte en movimiento.
344. P.E. en *cache* de Sir Galahad y la doncella sentados.
345. Intertítulo 66 (Expositivo): To her lover then she told the story of a marvelous visitation. (Entonces ella le contó a su amado la historia de una maravillosa visitación).
346. P.M. de ambos sentados hablando de perfil.
347. Intertítulo 67 (De diálogo): “.... Waked in dead of night, streamed through my cell a long and silver beam,.... and down the long beam stole the Holy Grail....” (“Me despertó en el alba, vertido a través de mi celda un largo y plateado rayo de luz,.... y bajo el largo rayo de luz se produjo el robo del Santo Grial”).
348. Igual que 346. Fundido en negro.
349. P.G. Interior de una habitación. Por una ventana abierta penetra un rayo de luz.
350. P.M. Plano con escorzo de la doncella durmiendo. Se despierta, mira hacia la izquierda y se incorpora.
351. Igual que 349. Ella se arrodilla frente a la ventana. Después el Santo Grial desciende desde la ventana.
352. P.M. Plano con escorzo de la doncella en el suelo con los brazos extendidos.
353. Igual que 349. El Grial desaparece de la imagen y después desaparece el rayo de luz. Fundido en negro.
354. Igual que 346. Ella le habla a Sir Galahad y éste comienza a incorporarse. Corte en movimiento.
355. Igual que 344. A la izquierda ella sentada y a la derecha Sir Galahad de pie. Después ella se levanta y le habla.
356. Intertítulo 68 (De diálogo): “Thou art the knight dear Galahad, to find the Grail..... and all the world will be healed”..... (“Usted es el caballero querido Galahad, que debe encontrar el Grial y todo el mundo sanará”).
357. Igual que 344. Fundido en negro.
358. Intertítulo 69 (Expositivo): She took the veil the next day, giving her glorious tresses in the name of God. . . . (Al día siguiente ella tomó los hábitos, entregando sus gloriosos cabellos en el nombre de Dios).
359. P.A. En primer término un personaje femenino sentado a la derecha y una monja de pie a la izquierda fragmentada por el encuadre. A continuación, la doncella en centro de la composición, de pie, cortándose el pelo. En el último nivel un arco.
360. P.M. La doncella cortándose el pelo.

361. Igual que 359. Fundido en negro.
362. Intertítulo 70 (Expositivo): . . . Braiding a girdle to hold and sanctify her good knight's sword upon his quest. (Trenzando una cinta para custodiar y santificar la espada de su buen caballero en su búsqueda).
363. P.A. La doncella con hábito, sentada, trenza la cinta. Fundido en negro.
364. P.G. Sir Galahad con su caballo junto al pórtico del templo. La doncella sale del interior del templo vestida con hábitos y avanza hacia él.
365. P.M.L. de ambos. Ella le entrega la cinta. Sir Galahad comienza a hablar.
366. Intertítulo 71 (De diálogo): "I swear a vow..... I will not look upon thy sweet face again till I have found the Holy Grail." ("Juro solemnemente que no apareceré de nuevo ante vuestro dulce rostro hasta que no haya encontrado el Santo Grial").
367. Igual que 364. Él sale de campo por la izquierda. Fundido en negro.
368. Intertítulo 72 (Expositivo): The beautiful end of a long quest. (El bello fin de una larga búsqueda). Fundido en negro.
369. P.G. En medio de un paisaje nevado Sir Galahad tomado en P.E. regresa. Otro personaje le ayuda sosteniéndole el caballo. Él se desplaza hacia la derecha y introduce en el templo por el pórtico.
370. P.M. Plano con escorzo de interior del templo. Sir Galahad, de espaldas y en silueta, se adentra hacia el interior. En el último término, bajo un arco, dos figuras arrodilladas, cada una al lado de un altar.
371. Intertítulo 73 (Expositivo): To her who had renounced the World he gave it, then well knowing that he might not press her to his heart. (Ella, que había renunciado al Mundo que él le había dado, bien sabía entonces que él no podría estrecharla en su corazón).
372. P.M. Sir Galahad y la doncella con hábito de perfil. Él le entrega la copa. Ella sale de campo por la derecha con la copa.
373. P.A. En primer término Sir Galahad, en segundo término un sacerdote y la doncella. Todos aparecen de espaldas. Ella se aproxima hacia el altar, donde deposita la copa. Sir Galahad ocupa la parte derecha de la composición. Los tres personajes, de espaldas, se arrodillan. Fundido en negro.
374. Intertítulo 74 (Expositivo): And to the Holy Thing there quickly came the lame, diseased and blind. . . . to know the cure of flesh, through faith. (Y hacia el Objeto Sagrado allí rápidamente vinieron el cojo, el enfermo y el ciego. . . . para conocer la cura del cuerpo, a través de la fe).
375. P.G. Interior del templo con multitud de personajes congregados frente al altar y el Grial. Ella conduce a un personaje de la primera fila hacia el altar.
376. P.M.C. En primer término el Grial, en segundo término ella y este personaje, que es ciego, tomados en P.M.C.

377. P.D. subjetivo del ciego del Grial. La imagen, desenfocada, paulatinamente adquiere nitidez.
378. Igual que 376. El ciego, que ha recuperado la vista, grita ante el milagro.
379. Igual que 375. Fundido en negro.
380. Igual que 327.
381. Intertítulo 75 (Expositivo): But the fervor that had inspired her in the telling suddenly left her faint. (Pero el fervor que la había inspirado en el relato de repente la abandonó a su fatiga).
382. P.M.C. de Tony y Bessie. Ella se apoya sobre la almohada. Tony le habla.
383. Intertítulo 76 (De diálogo): “And all you had to do was touch this cup and you cured?” (“¿Y todo lo que tendrías que hacer es tocar esta copa y te curarías?”).
384. Igual que 382. Bessie le responde afirmativamente. Tony se gira hacia la cámara y, consternado, aprieta sus puños.
385. Intertítulo 77 (De diálogo): “And I had it right in my hand!” (“¡Y yo la tuve directamente en mis manos!”).
386. Igual que 382. Fundido en negro.

PART FIVE (QUINTA PARTE)

17. **En busca del Santo Grial.** (0H.44'52'')

I. D. / E. D.; 84 planos; 5 intertítulos.

Viviendas cercanas a la pensión / Pensión / Calles de Nueva York.

Tony regresa a la pensión después de haber robado la copa por segunda vez y se la entrega a Bessie. Mientras contemplan el brillo incandescente de la copa en la oscuridad la policía llega a la pensión y Tony huye por el tejado. A Bessie le da tiempo a esconder la copa entre las sábanas de su cama justo antes de que el detective Braenders entre en su cuarto. La policía finalmente descubre que Tony está en la azotea del edificio, suben e inician una persecución contra él que se traslada a las calles de la ciudad. Seguido por la policía, Tony se sube a un autobús, después a un puente de ferrocarril y por último consigue escapar saltando a un tren que pasa por allí a toda velocidad.

387. Intertítulo 78 (Expositivo). Fundido de apertura: What Tony has done once he can do again –only this time in secrecy and without violence. (Lo que Tony ha hecho una vez puede hacerlo otra –sólo que esta vez en secreto y sin violencia). Fundido en negro.
388. P.S. Fundido de apertura. Vista de una estructura cuadrangular a través de la cual se ve un patio de viviendas. Desde la parte inferior aparece Tony, tomado de espaldas, en

- P.M. y en silueta. Mira hacia fuera y después atraviesa esta abertura.
389. P.E. A través de una ventana se ve a Tony con un paquete bajo el brazo corriendo. Avanza hacia la cámara, abre la ventana y se introduce por ella. Después sale de campo por la izquierda.
390. P.E. Interior de la pensión, descansillo de la parte superior. Tony sube las escaleras de la pensión con el paquete. Se para en la puerta de la habitación de Bessie y comienza a abrirla. Corte en movimiento.
391. P.M. de Tony abriendo y cerrando la puerta.
392. P.M. Plano con escorzo desde los pies de la cama de Bessie con ella tumbada. Se incorpora rápidamente.
393. Igual que 391.
394. Igual que 392.
395. Igual que 391. Tony sale de cuadro por la izquierda. Corte en movimiento.
396. P.M. Tony de perfil junto a la ventana, mueve el visillo y mira hacia fuera. Sale de cuadro por la izquierda. Corte en movimiento.
397. P.M. Bessie y Tony de perfil. Él desembala el paquete y saca la copa, que deposita en la mesita de noche.
398. Intertítulo 79 (De diálogo): “The Holy Grial” (“El Santo Grial”).
399. Igual que 397. Tony sale de campo por la derecha. Corte en movimiento.
400. P.M. Tony, de espaldas a la cámara, llega hasta la ventana de la habitación. Una vez allí se sitúa de perfil, baja la persiana y la habitación queda en penumbra.
401. P.M. Plano con escorzo de Bessie frente a la copa, que brilla incandescentemente.
402. Igual que 400. Tony avanza hacia la cámara y sale de campo por la izquierda.
403. P.M.L. Bessie y Tony de perfil mirando la copa, que está entre ellos.
404. Intertítulo 80 (De diálogo): “Where did you get it?” (“¿Dónde la conseguiste?”).
405. P.M. de Bessie.
406. P.M.C. Contraplano de Tony.
407. Intertítulo 81 (De diálogo): “I only borrowed it from Ashe so you could touch it and get well” (“Yo sólo se la cogí prestada a Ashe para que tú pudieras tocarla y te pusieses bien”).
408. Igual que 403.
409. Igual que 405.
410. Igual que 406.
411. Igual que 405.
412. Igual que 406.
413. Igual que 405.
414. Igual que 403.

415. Igual que 405.
416. Igual que 403.
417. P.M. Interior de la pensión, planta baja. Varios policías, de espaldas, caminan hacia el interior del vestíbulo. Detrás de ellos se ve a la Sra. Callerty.
418. Igual que 403. Tony comienza a correr y sale de campo por la izquierda.
419. P.M. Tony, de espaldas, se aproxima hasta la puerta de la habitación de Bessie.
420. Igual que 417.
421. Igual que 419. Tony abre la puerta de la habitación y mira a través de ella. Después sale de campo por la izquierda.
422. P.M. de Tony, de perfil, junto a la ventana de la habitación, mueve el visillo y mira hacia fuera.
423. P.G. Plano subjetivo de Tony de los tejados cercanos a la pensión. A través de los barrotes del balcón se ve a unos policías acercarse.
424. Igual que 422. Tony cierra el visillo de la ventana.
425. P.E. Ventana de la planta baja de la pensión, la misma ventana que en 389. A través de los barrotes, se ve a tres policías corriendo hacia el primer nivel.
426. P.M.L. Tony le habla a Bessie, que está *off*.
427. Intertítulo 82 (De diálogo): “Hush! Mum’s the world! I ain’t been here at all, understand?” (“¡Silencio! ¡No digas ni pío! Yo no he estado aquí en absoluto ¿entendido?”).
428. Igual que 426. Tony abre la puerta de la habitación y sale.
429. P.A. Tony en el descansillo de la parte superior de la pensión.
430. P.M.L. Los policías y la Sra. Callerty en el vestíbulo de la pensión. Ellos comienzan a subir las escaleras.
431. Igual que 429. Tony abre una claraboya y escapa por el tejado.
432. P.E. Desde el vestíbulo, los policías y la Sra. Callerty suben las escaleras.
433. P.E. Descansillo de la parte superior de la pensión con los policías y la Sra. Callerty llegando a él.
434. P.A. Bessie tumbada en la cama junto a la copa.
435. Igual que 433.
436. Igual que 434. Bessie esconde la copa bajo las sábanas.
437. P.M.L. El detective Braenders abre la puerta de la habitación de Bessie.
438. P.M. Contraplano. Bessie tumbada en la cama simulando estar dormida.
439. Igual que 437. El detective Braenders se adentra unos pasos hacia el interior del cuarto.
440. Igual que 438, pero con la luz encendida y la sombra del detective proyectada sobre la pared. Bessie se incorpora, mira a su alrededor y niega con la cabeza.
441. Igual que 437. El detective Braenders sale de campo por la izquierda. Corte en

- movimiento.
442. P.M. El detective Braenders entra en cuadro por la derecha y se aproxima hacia la ventana. Mueve el visillo y mira al exterior.
443. P.M. de Tony saliendo de la claraboya de un tejado.
444. Igual que 442.
445. Igual que 440.
446. Igual que 433.
447. P.E. Otra habitación de la pensión con un huésped durmiendo. Después un policía uniformado entra en el cuarto.
448. P.M.L. Uno de los policías habla por el hueco a los de abajo y algo le cae en el cuello.
449. P.D. Claraboya abierta del techo.
450. Igual que 448. El policía mira hacia arriba, hacia la claraboya.
451. Igual que 449.
452. P.C. La Sra. Callerty y los policías en el descansillo de la parte superior de la pensión. Los policías miran hacia la claraboya y comienzan a subir por ella.
453. P.C. Azotea del edificio de la pensión con los policías saliendo de la claraboya.
454. Igual que 452.
455. Igual que 453. Los policías disparan a Tony, que corre a lo lejos.
456. P.M.C. de Bessie incorporada en la cama.
457. Igual que 453. Los policías siguen disparando.
458. P.G. Vista transversal de Tony bajando por un poste de la luz entre dos edificios.
459. Igual que 456.
460. P.C. Los policías en P.E. en las escaleras de la calle de la pensión.
461. P.E. Tony escondido en la calle, entre dos edificios. Mira a la derecha, sobresaltado.
462. Igual que 460.
463. Igual que 461. Tony ve a la policía y empieza a correr en dirección contraria. Sale de campo por la izquierda.
464. Igual que 460. El último de los policías le ve, desciende a toda prisa las escaleras y se aleja corriendo por la izquierda.
465. P.G. Plano con escorzo de una calle de Nueva York. Tony se sube a la parte trasera de un autobús.
466. P.G. Punto de vista de Tony del lado opuesto de la calzada con el policía corriendo detrás del autobús.
467. Igual que 465. El vehículo arranca, pasa por debajo de un puente de ferrocarril y Tony se engancha a él, mientras que el policía se sube al autobús.
468. P.G. Picado. Punto de vista de Tony desde el puente. Plano con escorzo del lado opuesto de la calzada con el policía bajándose del autobús.

469. Igual que 465. Plano con escorzo de la calle y el puente con Tony incorporándose en él.
470. P.C. Contrapicado. Plano con escorzo de la parte superior de la vía férrea con un tren en marcha. Leve movimiento de reencuadre hacia la derecha mientras Tony se sube al ferrocarril. El tren avanza hacia el fondo. Cierre en iris.

18. Bessie y la copa misteriosa. (0H.50'26'')

I. N.; 6 planos; 2 intertítulos.

Pensión de la Sra. Callerty.

En las noches siguientes Bessie duerme con la copa mientras sus propiedades curativas van haciendo efecto.

471. Intertítulo 83 (Expositivo). Fundido de apertura: Her one thought had been to protect poor Tony, and she had quite forgotten the healing powers of the cup. (Su único pensamiento había sido proteger al pobre Tony, y tenía bastante olvidados los poderes curativos de la copa). Fundido en negro.
472. P.A. Fundido de apertura. Plano con escorzo de Bessie tumbada en la cama. Levanta las sábanas y mira en el interior.
473. P.M.C. Desde detrás de la cabeza de Bessie, el interior de las sábanas con la copa brillando dentro.
474. P.M.C. Desde el lateral de la cama, Bessie vuelve a taparse con las sábanas.
475. Intertítulo 84 (Expositivo): During the nights that followed, peace and quiet came to Bessie. (Durante las noches que siguieron, a Bessie le llegó la paz y la tranquilidad). Fundido en negro.
476. Igual que 474. Fundido en negro.

19. Los inexplicables poderes curativos de la copa. (0H.51'07'')

I. D.; 17 planos; 3 intertítulos.

Pensión de la Sra. Callerty.

Después de haber dormido durante noches con la copa, para gran sobresalto de la casera Bessie se levanta una mañana totalmente reestablecida y con la intención de buscar trabajo. La Sra. Callerty descubre la copa en la habitación y Bessie le confiesa que es la misma que la policía está buscando y ha sido ese objeto maravilloso el que la ha curado.

477. Intertítulo 85 (Expositivo). Fundido de apertura: Then came a certain morning— (Entonces llegó una cierta mañana—). Fundido en negro.

478. P.M.L. La Sra. Callerty con la bandeja del desayuno llama a la puerta del cuarto de Bessie y entra. Al fondo de la habitación la profundidad de campo permite distinguir a Bessie tomada en P.E.
479. P.M. de Bessie, sonriente, hablando.
480. P.M. A la Sra. Callerty se le cae la bandeja del desayuno al suelo.
481. P.D. de los platos del desayuno rompiéndose en el suelo.
482. Igual que 479.
483. Igual que 480.
484. Igual que 479.
485. Intertítulo 86 (De diálogo): “I’m all well again and I’m going out to hunt job.” (“Estoy bien del todo otra vez y me voy a buscar trabajo”).
486. Igual que 480.
487. Igual que 479.
488. P.M.L. La Sra. Callerty de perfil junto a la cama de Bessie. Mueve las sábanas y ve allí la copa.
489. P.M. Bessie de perfil junto a la cómoda.
490. Igual que 488. La Sra. Callerty interroga a Bessie sobre la copa.
491. Igual que 489. Bessie se gira, se coloca de frente y empieza a explicarse.
492. Intertítulo 87 (De diálogo): “Oh, Mother Callerty, it’s the wonderful cup they were looking for –I hid it for Tony’s sake and it’s cured me!” (“Ay, Mamá Callerty, es la copa maravillosa que ellos estaban buscando –la escondí por el bien de Tony y ¡me ha curado!”).
493. Igual que 489. Fundido en negro.

20. El hampa se cierne sobre la copa. (0H.52’22’)

I. D.; 7 planos; 2 intertítulos.

Habitación indeterminada.

Un grupo de personajes dedicados al robo leen en el periódico la noticia de la curación de Bessie MacGregor por obra de la copa y planean robarla.

494. Intertítulo 88 (Expositivo). Fundido de apertura: But Mrs. Callerty was not one to keep a secret– (Pero la Sra. Callerty no era de las que mantenía un secreto). Fundido en negro.
495. P.C. Fundido de apertura. Grupo de personajes sentados fumando y jugando a las cartas en una habitación.
496. P.M. Uno de estos personajes leyendo el periódico.

497. P.D. subjetivo de este personaje de un fragmento del contenido del periódico en *cache*, donde se lee: MYSTERIOUS CUP COMES TO LIGHT IN PELLMAN ST. / West Side Slum Is Scene of Alleged Miracle When Sick Girl Is Cured / Wizardous Goblet Like Holy Grail of Tennyson's Poem Cures Miss Bessie MacGregor / According Mrs. Michael Callerty, her landlady, Miss Bessie MacGregor, formerly checkroom girl at the Great Southern Hotel, was... (COPA MISTERIOSA SALE A LA LUZ EN PELLMAN ST. / El barrio de clase baja del lado oeste es el escenario del supuesto milagro en el que una muchacha enferma ha sanado / Una copa mágica que como el Santo Grial del poema de Tennyson cura a la Srta. Bessie MacGregor / Según la señora de Michael Callerty, su casera, Miss Bessie MacGregor, anteriormente muchacha de guardarropía en el Great Southern Hotel, estaba...).
498. Igual que 496. El personaje se inclina hacia la izquierda. Corte en movimiento.
499. P.A. Los cuatro personajes anteriores en torno a la mesa. El que leía el periódico lo muestra y habla al resto.
500. Intertítulo 89 (De diálogo): "Say listen to what this paper says. Here's one cup I'm going to lift!" ("Oye, escuchad lo que dice este papel. ¡Aquí hay una copa que yo voy a hacer desaparecer!").
501. Igual que 495. Fundido en negro.

21. Visita inesperada de Warburton a Bessie. (0H.53'08'')

E. D. / I. D.; 101 planos; 12 intertítulos.

Exterior de la pensión / Interior de la pensión.

Ante la divulgación del milagro una enorme multitud de enfermos se congrega a las puertas de la pensión para tocar la copa. Bessie está con el gentío en la calle mientras Tony entra en su habitación para llevarse la copa y que ésta no le delate. A continuación Bessie vuelve a su cuarto y Tony disimula. Poco después hace su aparición Warburton y Tony se esconde en el balcón. Warburton pide a Bessie una segunda oportunidad y que se case con él, pero ella rehúsa alegando que después de lo que pasó ya no podría volver a confiar en él. Warburton descubre a Tony en el balcón y cree que él es el motivo de la negativa de Bessie. Está a punto de llamar a la policía, que vigila la zona, pero Bessie le suplica que no lo haga, por lo que Warburton se marcha sin haber dado parte y Tony vuelve a entrar en el cuarto. Mientras Tony pide perdón a Bessie debido al malentendido con Warburton, la sombra del detective Braenders armado con una pistola irrumpe en el lugar y le detiene.

502. Intertítulo 90 (Expositivo). Fundido de apertura: The story swept like wildfire through the neighborhood. There came the lame, the halt and the blind. (La historia corrió como

- un reguero de pólvora a través del vecindario. Allí fue el cojo, el tartamudo y el ciego).
Fundido en negro.
503. P.G. Fundido de apertura. Una multitud reunida en la calle ante Bessie, que aparece al fondo tomada en P.E. sobre los peldaños de las escaleras de la pensión.
504. P.M. Picado. Plano subjetivo de Bessie de parte de esa multitud.
505. Intertítulo 91 (Expositivo): Dismayed at the betrayal of Tony's trust, Bessie made a brave effort to meet the situation. (Desanimada por haber abusado de la confianza de Tony, Bessie hizo un valiente esfuerzo para hacer frente a la situación).
506. P.M. Bessie mira a la gente y después hacia abajo.
507. P.E. Picado. Plano subjetivo de Bessie de un niño jugando con un perro en la acera.
508. Igual que 506. Bessie mira hacia abajo a la derecha y comienza a inclinarse. Corte en movimiento.
509. P.M. Bessie habla de perfil con una madre y su hijo.
510. P.E. Descansillo de la parte superior de la pensión. Tony desciende desde la claraboya y penetra en el lugar. Comienza a abrir la puerta de la habitación de Bessie. Corte en movimiento.
511. P.E. Tony en el interior del cuarto.
512. Igual que 503. Lentamente Bessie comienza a retirarse hacia la puerta del exterior de la pensión.
513. P.E. Tony junto a la ventana de la habitación de Bessie. Después avanza hacia la cómoda y empieza a abrir uno de sus cajones. En ese momento entra Bessie en el cuarto.
514. P.M. Plano con escorzo de Tony y Bessie hablando de perfil.
515. Igual que 503, pero con un coche avanzando desde la derecha de la composición. El vehículo se detiene delante de la puerta de la pensión. De su interior sale Warburton, sube los peldaños y llama a la puerta. La Sra. Callerty le abre y él entra.
516. P.A. Descansillo de la parte superior de la pensión. La Sra. Callerty y Warburton en las escaleras de ese tramo de la pensión. Warburton termina de subir las escaleras, se sitúa en P.E. junto a la habitación de Bessie y llama a la puerta. La Sra. Callerty baja las escaleras y sale de cuadro.
517. Igual que 514. Tony empieza a salir corriendo hacia el fondo. Corte en movimiento.
518. Igual que 513. Tony abre la ventana de la habitación y sale al exterior.
519. P.E. En *cache* Tony en el balcón de la habitación de Bessie.
520. P.M. Warburton llama a la puerta del cuarto.
521. Igual que 519.
522. P.G. Picado. Punto de vista de Tony de la calle de abajo con un policía paseándose.
523. Igual que 519.
524. Igual que 520.

- 525. Igual que 513. Desde el interior del cuarto se ve a Tony agacharse en el balcón.
- 526. Igual que 519.
- 527. Igual que 522.
- 528. P.A. En *cache* Tony totalmente tumbado, en posición horizontal, en el balcón.
- 529. Igual que 520.
- 530. Igual que 513. Bessie sola en el interior del cuarto, inmóvil.

END OF PART FIVE (FIN DE LA QUINTA PARTE)

PART SIX (SEXTA PARTE)

- 531. Igual que 513. Bessie avanza hacia la puerta del cuarto para abrirla.
- 532. Igual que 520.
- 533. Igual que 528.
- 534. P.M.C. En *cache* Bessie mira asombrada al frente y retrocede.
- 535. P.M.C. Contraplano de Warburton en *cache*.
- 536. Igual que 534.
- 537. Intertítulo 92 (De diálogo): “I know. You’ve come for the cup.” (“Lo sé. Has venido a por la copa”).
- 538. Igual que 534.
- 539. Igual que 535. Warburton niega con la cabeza.
- 540. Intertítulo 93 (De diálogo): “No, I’ve come for you!” (“No, ¡he venido a por ti!”).
- 541. Igual que 535.
- 542. Igual que 534.
- 543. Igual que 535. Warburton comienza a salir de campo por la izquierda. Corte en movimiento.
- 544. P.M. Bessie y Warburton hablan enfrentados de perfil.
- 545. Intertítulo 94 (De diálogo): “Bessie, I was mad that night and I’ve suffered for it. Say you’ll forgive me and –marry me–” (“Bessie, yo estaba loco esa noche y he sufrido por ello. Di que me perdonarás y –te casarás conmigo–”).
- 546. Igual que 544.
- 547. Intertítulo 95 (De diálogo): “I couldn’t Warburton. I’d never be able to trust you –I couldn’t make you happy.” (“No podría Warburton. Nunca me sería posible confiar en ti –no podría hacerte feliz”).
- 548. Igual que 544. Warburton comienza a salir de campo por la derecha. Corte en movimiento.
- 549. P.A. Bessie y Warburton en el interior del cuarto, con Warburton en la puerta, de espaldas, a punto de salir. Ella le habla y después se gira hacia la ventana.

550. P.M.C. de Warburton en *cache* volviéndose hacia Bessie.
551. P.M.C. Contraplano de Bessie mirando hacia la izquierda.
552. Igual que 550. Warburton vuelve su cabeza lentamente hacia la derecha.
553. P.D. subjetivo de Warburton del balcón en *cache*.
554. Igual que 550. Warburton mira fijamente hacia el balcón y después al frente, a Bessie.
555. Igual que 551. Contraplano de Bessie mirando a Warburton.
556. Igual que 550. Warburton comienza a salir de campo por la derecha, hacia el balcón. Corte en movimiento.
557. P.M. Warburton entra en campo desde la derecha y se sitúa junto a la cómoda de Bessie. Una vez allí mira al balcón.
558. P.M. Contraplano. Punto de vista de Warburton de Tony agachado en el balcón.
559. P.M. de Bessie. Se tapa la boca con la mano y, horrorizada, mira hacia la izquierda.
560. P.M.C. de Warburton mirando hacia abajo.
561. Igual que 558.
562. Igual que 557. Lentamente Warburton se vuelve hacia la derecha, hacia Bessie.
563. Igual que 559.
564. Igual que 528.
565. Igual que 557. Warburton le habla a Bessie.
566. Intertítulo 96 (De diálogo): “Well, well, our mutual friend again! This time I think I have the upper hand.” (“Bien, bien, ¡nuestro mutuo amigo otra vez! Esta vez creo que tengo la mano más alta”).
567. Igual que 557.
568. Igual que 559.
569. Igual que 557. Warburton se gira de nuevo hacia el balcón.
570. Igual que 558.
571. Igual que 557.
572. Igual que 522.
573. Igual que 557. Warburton hace un amago para llamar a gritos al policía.
574. Igual que 559. Bessie empieza a detenerle y sale de campo por la izquierda. Corte en movimiento.
575. Igual que 557, pero con Bessie entrando en campo por la derecha. Coge a Warburton y le suplica que no lo haga.
576. Intertítulo 97 (De diálogo): “You don’t understand –I was terribly sick and he thought the cup would help me.” (“No lo entiendes –yo estaba terriblemente enferma y él pensó que la copa me ayudaría”).
577. P.P. Plano con escorzo del hombro de Warburton frente a Bessie.

578. P.P. Contraplano. Plano con escorzo de la cabeza de Bessie, de espaldas, frente a Warburton.
579. Intertítulo 98 (De diálogo): “Do you expect me to believe that? He’s nothing but a common crook –and you love him!” (“¿Esperas que me crea eso? No es más que un vulgar bandido –¡y tu le amas!”).
580. Igual que 578.
581. Igual que 577.
582. Igual que 578.
583. Igual que 557. Warburton habla dirigiéndose hacia el balcón, a Tony.
584. Intertítulo 99 (De diálogo): “Come on it, but keep out of my way after this! You’ll never get a second chance!” (“Sigue con ello, ¡pero mantente fuera de mi camino después de esto! ¡Nunca tendrás una segunda oportunidad!”).
585. Igual que 557.
586. Igual que 558.
587. P.M. Plano con escorzo de Warburton y Bessie junto a la cómoda. Él se pone el sombrero y comienza a salir por la derecha. Corte en movimiento.
588. P.E. Warburton y Bessie en la habitación. Él avanza hacia la puerta y sale. Después Bessie camina hasta la puerta.
589. P.M. de Bessie llorando junto a la puerta.
590. P.M.L. de Tony entrando desde la ventana.
591. Igual que 589.
592. Igual que 590. Tony sale de campo corriendo por la derecha.
593. P.M. En *cache* Bessie llorando en la puerta. Tony entra en cuadro por la izquierda y comienza a hablarle.
594. Intertítulo 100 (De diálogo) [Plano 594]: “Bessie, I’m sorry –” (“Bessie, lo siento –”).
595. Igual que 593. Ella avanza hacia el fondo y sale de campo por la izquierda. Corte en movimiento.
596. P.M.L. En *cache* Bessie llorando. Se sienta a los pies de la cama.
597. Igual que 593. Tony sale de campo por la izquierda. Corte en movimiento.
598. Igual que 596. Tony entra en campo por la derecha y se sitúa junto a ella. Después, él se desplaza hacia la derecha. Corte en movimiento.
599. P.A. Bessie y Tony en la habitación. Él camina para salir, abre la puerta y en ella se dibuja la silueta del detective Braenders con una pistola.
600. Intertítulo 101 (De diálogo): “I knew you’d come back! They always do –when there’s a skirt.” (“¡Sabía que volverías! Siempre vuelven –cuando hay una falda”).
601. P.M.C. de Bessie levantando la mirada e incorporándose.
602. Igual que 599. Fundido en negro.

3.) RESOLUCIÓN. FINAL FELIZ. EXPLICACIÓN.

22. El estado de Nueva York contra Tony Pantelli. (1H.00'53'')

I. N.; 100 planos; 15 intertítulos.

Sala del tribunal / Río Hudson.

Tony es juzgado en el tribunal nocturno, acusado de asalto y robo con intención de asesinato. Llegado el momento en que Warburton debe identificarle como su agresor, él advierte que Bessie no quiere que lo haga, por lo que miente y Tony es absuelto. De pronto, la copa es robada en la misma sala del tribunal. El ladrón salta a un bote anclado en el río y huye remando, pero el brillo incandescente de la copa le distrae, deja de prestar atención a la embarcación y un vapor enorme le arrolla hundiéndole. La copa desciende hasta el fondo del río. En la sala del tribunal Tony actúa de intermediario entre Warburton y Bessie y ellos vuelven a reunirse.

603. Intertítulo 102 (Expositivo). Fundido de apertura: The cabarets are not the only things that keep open all night in New York. There is the night court, for instance, usually well attended. (Los cabarets no son lo único que se mantiene abierto durante toda la noche en Nueva York. Está el tribunal nocturno, por ejemplo, generalmente muy concurrido).
604. P.C. Interior de la sala del tribunal desde la puerta de entrada.
605. P.M.C. Un funcionario lee un documento.
606. Intertítulo 103 (De diálogo): “The State of New York vs. Tony Pantelli, for theft and assault with intent to kill.” (“El Estado de Nueva York contra Tony Pantelli, por asalto y robo con intención de asesinato”).
607. Igual que 605.
608. Igual que 604. Ashe se levanta y se acerca hacia el estrado. Después se levanta Bessie acompañada por la Sra. Callerty.
609. P.M.L. de Tony de espaldas, y entrando desde la derecha Warburton. Ambos se miran. Corte en movimiento.
610. P.M.C. Tony y Warburton mirándose. Ashe se desplaza hacia la izquierda.
611. Igual que 609. Ashe continúa desplazándose hacia la izquierda.
612. P.M.L. Warburton de perfil frente a un funcionario que le entrega la Biblia para que jure sobre ella.
613. P.M.L. Tony y varios personajes de espaldas ante el juez.
614. P.M.C. Bessie mirando al frente, hacia la derecha.
615. P.M. En *cache* el funcionario hablando y señalando la copa.
616. Intertítulo 104 (De diálogo): “Mr. Ashe, is this the cup that was stolen from your home?” (“Sr. Ashe, ¿es ésta la copa que fue robada de su casa?”).

617. Igual que 615.
618. P.M.C. Ashe respondiendo.
619. Igual que 615.
620. Intertítulo 105 (De diálogo): “Mr. Ashe, look upon the prisoner! Is he the man who entered your home, stole this cup and assaulted you with intent to kill?” (“Sr. Ashe, ¡mire al prisionero! ¿Es el hombre que entró en su casa, robó esta copa y le asaltó con intención de matar?”).
621. Igual que 615.
622. Igual que 618.
623. P.M. Tony ante el tribunal.
624. Igual que 618.
625. P.M.C. El juez en *cache*.
626. Igual que 618.
627. Igual que 625.
628. Intertítulo 106 (De diálogo): “Just a moment, please! Let me see that cup!” (“¡Un momento, por favor! ¡Permítame ver esa copa!”).
629. Igual que 625.
630. Igual que 615. El funcionario le entrega la copa al juez.
631. Igual que 625. El juez recoge la copa, la observa y pregunta al funcionario.
632. Igual que 615.
633. Intertítulo 107 (De diálogo): “They say it glows in the dark. Your Honor, . . . and works miracles.” (“Dicen que brilla en la oscuridad. Su Señoría, . . . y hace milagros”).
634. Igual que 615.
635. Igual que 625.
636. Igual que 613. El juez da indicaciones al fondo de la sala.
637. Intertítulo 108 (De diálogo): “Let me see it glow. Turn off the lights there.” (“Permítanme verla brillar. Apaguen las luces de allí”).
638. Igual que 613.
639. P.G. El interior de la sala desde la puerta de entrada con un personaje acercándose al primer término para apagar la luz.
640. P.G. La sala del tribunal a oscuras con la copa brillando incandescentemente.
641. P.M.C. Plano con escorzo de Warburton frente a la copa.
642. Igual que 640.
643. P.G. En *cache* el cielo con nubes.
644. P.C. Interior del tribunal a oscuras con la copa brillando incandescentemente. Un rayo de luz penetra por una ventana e irradia directamente a la copa.
645. Igual que 641.

646. Igual que 644.
647. P.M. Un funcionario acciona la llave de la luz y la imagen se ilumina.
648. Igual que 618, pero con la copa en primer término.
649. Igual que 615. El funcionario apunta a Warburton con el dedo y pregunta.
650. Intertítulo 109 (De diálogo): “Mr. Ashe, I repeat, is this your man?” (“Sr. Ashe, repito, ¿es éste su hombre?”).
651. Igual que 615.
652. Igual que 618, pero con la copa en primer término.
653. Igual que 623.
654. Igual que 618, pero con la copa en primer término.
655. Igual que 614.
656. Igual que 618, pero con la copa en primer término.
657. Igual que 615.
658. Intertítulo 110 (De diálogo): “Come, come, Mr. Ashe! Answer my question!” (“¡Vamos, vamos, Sr. Ashe! ¡Responda a mi pregunta!”).
659. Igual que 615.
660. Igual que 618, pero con la copa en primer término.
661. Igual que 614.
662. Igual que 618, pero con la copa en primer término.
663. Intertítulo 111 (De diálogo): “I wasn’t sure at first, but I am certain now HE IS NOT THE MAN.” (“No estaba seguro al principio, pero ahora estoy convencido de que ÉL NO ES EL HOMBRE”).
664. Igual que 618, pero con la copa en primer término.
665. Igual que 615.
666. Igual que 623.
667. Igual que 614.
668. Igual que 625.
669. P.M.C. Picado. El detective Braenders y el abogado en *cache*.
670. Igual que 625.
671. Intertítulo 112 (De diálogo): “Case dismissed.” (“Caso desestimado”).
672. Igual que 625.
673. Igual que 669.
674. P.M.L. de la tribuna, con el juez marchándose y Tony, Bessie, la Sra. Callerty y el abogado felicitándose.
675. P.M. El funcionario deposita la copa sobre una repisa.
676. P.C. La sala del tribunal con sus asistentes saliendo por el pasillo central.
677. P.D. de la copa y detrás de ella un cristal rompiéndose.

678. Igual que 674. Todos se giran sorprendidos y miran hacia el lugar donde está la copa.
679. Igual que 677. Un brazo se introduce a través de la abertura creada y roba la copa.
680. Igual que 674.
681. Intertítulo 113 (Expositivo): The swiftly moving river leaves no telltale tracks. (El río moviéndose rápidamente no deja ninguna huella reveladora).
682. P.E. El personaje que ha robado la copa salta a una barca que está en el río y comienza a remar alejándose. Leve movimiento de reencuadre hacia la izquierda mientras se aleja con la barca.
683. P.M. Contrapicado. Desde el suelo de la barca el personaje remando.
684. P.C. El río con la barca.
685. Igual que 683. El rostro del personaje se ilumina.
686. P.D. de la copa brillando.
687. Igual que 683. El personaje mira hacia abajo, a la copa brillar.
688. Igual que 684. Una embarcación comienza a golpear a la barca por la izquierda.
689. P.G. Desde la izquierda la embarcación arrolla al bote y continúa.
690. P.D. de la copa sumergiéndose entre las aguas.
691. P.D. más cercano de la copa llegando al fondo del río y doblándose.
692. P.G. El río con el barco alejándose.
693. P.M.L. Interior de la sala del tribunal. En primer término Tony, tras él Bessie y al fondo Warburton acercándose. Warburton pasa junto a ellos y avanza hasta salir de campo.
694. P.M.L. Plano con escorzo de Ashe en primer término y detrás Tony caminando hacia él. Ambos siguen andando hasta situarse en P.M. Tony le detiene para hablarle:
695. Intertítulo 114 (De diálogo): “Why leave her flat? Don’t you love her?” (“¿Por qué la dejas tirada? ¿no la quieres?”).
696. Igual que 694. Warburton le responde.
697. Intertítulo 115 (De diálogo): “She loves YOU, doesn’t she?” (“Ella te quiere A TI, ¿no?”).
698. Igual que 694. Tony le habla.
699. Intertítulo 116 (De diálogo): “Don’t kid yourself. She’s busting her heart out for you. Look at her.” (“No te engañes. A ella se le rompe el corazón por ti. Mírala”).
700. Igual que 694. Warburton se gira hacia el fondo para mirar a Bessie.
701. Igual que 614.
702. P.M. En primer término Bessie, de perfil, mirando hacia la puerta de la sala donde están en P.M.L. Warburton y Tony. Warburton se desplaza hasta el primer nivel y se sitúa junto a Bessie. Ambos se miran estando de perfil. Detrás y en un nivel inferior está Tony tomado en P.M. quien también ha avanzado hacia la cámara. Después, Tony se gira y comienza a salir tomado en P.E. Su cabeza, en silueta, aparece detrás del óvalo de

crystal de una de las puertas. A continuación, la cabeza de un funcionario ocupa el otro óvalo. Tony se va y después desaparece el funcionario. Fundido en negro.

23. Epílogo: La felicidad de Warburton y Bessie. (1H.07'20')

E. D.; 6 planos; 1 intertítulo.

Jardín de una mansión.

En el jardín de una mansión está Bessie. Allí llega Warburton con un periódico que le muestra. En él está la noticia que explica las causas del brillo y propiedades reconstituyentes de la copa.

703. P.G. Bessie en el jardín de una mansión acariciando a dos perros. Por la izquierda entra Warburton con un periódico. Ambos miran el periódico.
704. P.D. subjetivo de la pareja de un texto del periódico en un *cache* circular. Se lee: JERUSALEM MIKE THROWS LIGHT ON MIRACLE / Stolen tube of Radium, Broken During Raid, Adhered to Cup Making "Holy Grail" / Specialist confirms explanation of curative properties and the light in the dark which gave rise to belief that the Holy Grail had been found. (JERUSALEM MIKE ARROJA LUZ SOBRE EL MILAGRO / Un tubo robado de radio, roto durante un atraco, fue adherido a la copa convirtiéndola en el "Santo Grial" / Especialistas confirman la explicación de las propiedades curativas y la luz en la oscuridad que dieron lugar a la creencia de que el Santo Grial había sido encontrado).
705. P.M. de Warburton y Bessie en *cache*. Ella le habla.
706. Intertítulo 117 (De diálogo): "Science has always groped in darkness, –but we know that the Light in the Dark is, –FAITH" ("La ciencia siempre ha buscado en la oscuridad, –pero nosotros sabemos que la Luz en la Oscuridad es, –LA FE").
707. Igual que 705.
708. Igual que 703. Fundido en negro. Intertítulo de clausura del film: "The End" (Fin).

I.6. Versiones conservadas de *The Light in the Dark*.

I.6.1. Estudio comparativo de las versiones existentes.

<p style="text-align: center;">VERSIÓN BRITÁNICA COMPLETA PROCEDENTE DE GEH / IMP</p> <p style="text-align: center;">(Negativo a partir de segundas tomas, 35 mm.)</p>	<p style="text-align: center;">VERSIÓN RECORTADA Y DISTRIBUIDA COMERCIALMENTE: <i>THE LIGHT OF FAITH</i></p> <p style="text-align: center;">(Positivo a partir de segundas tomas, 35 mm.)</p>
<p>0. Títulos de crédito.</p> <p>5 planos.</p>	<p>0. Títulos de crédito.</p> <p>Los créditos originales se han eliminado. Constan de 2 planos.</p> <p>Plano 1: SELECT SAFETY / FILM SERVICE/ PROVIDENCE, R.I. / presents. Fundido en negro.</p> <p>Plano 2: <i>The</i> LIGHT of FAITH / with / Lon Chaney / and / Hope Hampton. Fundido en negro.</p>
<p>1. Accidente de tráfico de Bessie MacGregor.</p>	<p>Eliminada.</p>
<p>2. En casa de la Sra. Templeton Orrin.</p>	<p>Eliminada.</p>
<p>3. Relación amorosa con J. Warburton Ashe.</p>	<p>Orden secuencial alterado.</p> <p>Salvo su rótulo inicial, intertítulo 10 [Plano 33], la secuencia completa aparecerá posteriormente formando parte de la 10^a Secuencia, como un <i>flashback</i>, una introversión, del personaje de Bessie.</p>
<p>4. Salida a la ópera.</p>	<p>Eliminada.</p>

<p>5. Sorpresa inesperada.</p>	<p>Eliminada.</p>
<p>6. De vuelta a la realidad.</p>	<p>Eliminada.</p>
<p>7. En la pensión de la Sra. Callerty.</p> <p>▶ Intertítulo 22 [Plano 82]. Enlazaba con lo sucedido anteriormente, la marcha de Bessie y sus deseos de no ser localizada por Warburton y su hermana.</p> <p>▶ 84. P.M. de la Sra. Callerty barriendo la acera. A la derecha de la imagen la cabeza de Bessie.</p> <p>▶ Intertítulo 23 [Plano 85]. Presentaba la personalidad de la Sra. Callerty.</p> <p>▶ 88. P.M. Interior de la pensión. La Sra. Callerty entra en campo por la izquierda, seguida por Bessie (...).</p> <p>▶ 89, 90, 93 y 98. Son planos de la Sra. Callerty y Bessie en el descansillo de la parte superior de la pensión y en la habitación en P.A.</p>	<p>1ª Secuencia.</p> <p>La secuencia es casi exacta, con la excepción de los rótulos que, en su totalidad, han sido suprimidos o modificados. Los planos de imágenes son equivalentes con notables variaciones en los encuadres.</p> <p>▶ Intertítulo 1 [Plano 1] ha sido cambiado por uno que dice: On a Saturday morning in Pellman Alley – (Un sábado por la mañana en Pellman Alley –).</p> <p>▶ 3. Bessie no aparece fragmentada por el encuadre, está tomada en P.M.C.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ 6. Presenciamos otro momento de la acción, ya que la posición de la cámara es distinta. No vemos entrar a los personajes sino que aparecen directamente en la imagen. Además el P.M. se ha convertido aquí en un P.M.L.</p> <p>▶ 7, 8, 11 y 16. El P.A. es aquí un P.E.</p>

<p>▶ 99. P.M.C. Plano con escorzo de Bessie fragmentada por el encuadre de espaldas a la cámara mirándose al espejo.</p> <p>▶ Intertítulo 24 [Plano 91]. Rótulo expositivo donde se describía la codicia de la casera.</p> <p>▶ Intertítulo 25 [Plano 94]. Intertítulo expositivo donde se mencionaba que Tony era un ladrón, pero con un corazón de oro.</p> <p>▶ Intertítulo 26 [Plano 96]. Decía: “Ain’t she the beauty! Looks just like I did when I was young, only she’s skinnier.” (“¡No es una belleza! Es exactamente como yo de joven, sólo que está más flaca”).</p>	<p>▶ 17. Bessie no aparece fragmentada por el encuadre, su figura y su reflejo en el espejo están perfectamente encuadrados.</p> <p>▶ Intertítulo 2 [Plano 9] ha sido cambiado por uno que dice: “–an’ it’s an elegant room if I do say so meself as shouldn’t” (“–y es una habitación elegante y lo digo yo misma aunque no debería”).</p> <p>▶ Intertítulo 3 [Plano 12] ha sido cambiado por uno que dice: The Other Roomer can spot a 'lady' every time (El otro inquilino puede señalar a una “dama” en cada ocasión).</p> <p>▶ Intertítulo 4 [Plano 14] se mantiene con cambios, dice así: “Purty, ain’t she, Tony. Looks like me when I was young –only skinnier.” (“Pobre, ¿no?, Tony. Se parece a mí cuando era joven –sólo más flaca”).</p>
<p>8. Las solitarias vacaciones de J. Warburton Ashe.</p> <p>▶ Intertítulo 27 [Plano 102]. Intertítulo expositivo que explicaba los motivos del viaje de Ashe.</p>	<p>2ª Secuencia.</p> <p>Faltan algunos planos de imagen. En estas tomas la posición de la cámara a veces es distinta, al igual que las acciones de los personajes. Al respecto de los rótulos, de los 3 intertítulos de la secuencia ninguno se conserva; el primero aparece modificado y los dos siguientes se han eliminado.</p> <p>▶ Intertítulo 5 [Plano 20] ha sido cambiado por uno que dice: Across the ocean –in southern England– Warburton Ashe is trying to forget that he is an unhappy man. (Al otro lado del océano –en el sur de Inglaterra– Warburton Ashe está intentando olvidar que es un hombre</p>

<p>▶ Intertítulo 28 [Plano 104]. Rótulo expositivo donde se aportaba más información sobre el lugar donde se encontraban.</p> <p>▶ 105. P.C. En primer término de la imagen unos árboles y tras ellos Warburton, Peters y el perro avanzando hacia la cámara. El perro comienza a correr, echa a Peters al suelo y sale de cuadro por la izquierda.</p> <p>▶ Intertítulo 29 [Plano 107]. Intertítulo expositivo que mencionaba los recuerdos de Ashe por Bessie.</p> <p>▶ 108. Repetición del 106.</p> <p>▶ 113. P.S. Una zona del bosque con hojas secas. El perro entra en campo corriendo por la derecha y sale por la izquierda.</p> <p>▶ 124. Repetición del 122. El perro olfatea algo.</p> <p>▶ 125. Repetición del 120. Warburton corriendo por el interior de las ruinas.</p> <p>▶ 126. Repetición del 122.</p>	<p>infeliz).</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ 22. La puesta en escena está notablemente mejorada, ya que el perro estira y empuja a Peters, pero no lo llega a tirar al suelo. Después, éste le suelta la correa y el perro sale corriendo.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado. Al haberse suprimido el rótulo, en esta copia todo sucede en un único plano en continuidad, el anterior al intertítulo, el 126 que en esta copia es el 23. No obstante, el plano 23 presenta un salto casi imperceptible que denota que en esta copia sí estaba presente el intertítulo.</p> <p>▶ La posición de la cámara es distinta y presenciamos también otra acción; vemos al perro parado y después comienza a correr.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ La interpretación es distinta. Mientras que en la otra versión Warburton manifestaba una</p>
--	--

	<p>enorme alegría, aquí está serio y sorprendido. En esta copia faltan algunos fotogramas, por lo que se ocasiona un salto.</p>
<p>9. La copa misteriosa.</p> <p>▶ Intertítulo 30 [Plano 129]. Intertítulo de diálogo donde Ashe pedía una bebida.</p> <p>▶ 130. Repetición del 128.</p> <p>▶ 131. P.M.C. Dos personajes ancianos junto al fuego miran a la izquierda, hacia donde está Warburton.</p> <p>▶ 132. Repetición del 128. Ashe con la copa en la mano se traslada hasta el fondo, a la lumbre del fuego.</p>	<p>3ª Secuencia.</p> <p>Todos los intertítulos han sido cambiados o suprimidos. Se ha procedido también a la colocación de nuevos rótulos para introducir el tema del Santo Grial. Falta también un plano de imagen, el 131.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado. Al haberse suprimido el rótulo, en esta copia todo sucede en un único plano en continuidad, el anterior al intertítulo, el 128 que en esta copia es el 41. No obstante, el plano 41 presenta un casi imperceptible salto que denota que en principio esta copia sí poseía el intertítulo.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado. Al haberse suprimido el plano 131, Ashe continúa desplazándose hasta el fuego en el mismo plano anterior, el 128 que en esta versión es el 41. Nuevamente, el plano 41 presenta un casi imperceptible salto que denota que la copia sí poseía el plano correspondiente al 131 de los dos personajes ancianos junto al fuego.</p>

<p>▶ Intertítulo 31 [Plano 134]. Decía: “The dog uncovered it, digging after a hare under some abbey ruins over in Treford Forest.” (“El perro la dejó al descubierto, excavando después de una cacería bajo las ruinas de una abadía que hay en Treford Forest”).</p> <p>▶ No hay ningún rótulo.</p> <p>▶ Sin correspondencia. No existe.</p> <p>▶ Intertítulo 32 [Plano 140]. Ashe comunica a Peters que vuelven a casa, pues nunca nadie ha arreglado sus problemas huyendo.</p>	<p>▶ Intertítulo 6 [Plano 43] se mantiene con cambios, dice así: “The dog uncovered it down in the abbey.” (“El perro la desenterró en la abadía”).</p> <p>▶ Intertítulo 7 [Plano 48]. Dice: “ – – puts me in mind o’tales o’the Holy Grial.” (“ – – hace que me vengan a la cabeza las historias del Santo Grial”).</p> <p>▶ 49. Repetición del 47. [P.M.C. de los dos personajes ancianos junto al fuego]. Al estar seccionado el plano 47 por el intertítulo 7, vemos el plano de los ancianos dos veces, algo que en la otra versión, al no poseer el rótulo, no sucede.</p> <p>▶ Intertítulo 8 [Plano 51] ha sido cambiado por uno que dice: “Peters –one never knows– but this may be a great discovery. We’ll take the next boat home.” (“Peters –uno nunca lo sabe– pero esto podría ser un gran descubrimiento. Cogeremos el próximo barco que salga para casa”).</p>
<p>10. Enfermedad de Bessie.</p>	<p>4ª Secuencia.</p> <p>Existe una correspondencia exacta entre los planos de imagen de ambas versiones, con la única excepción del plano 161 que ha sido eliminado y sustituido por un intertítulo.</p> <p>Todos los rótulos han sido modificados, pero no se ha suprimido ninguno.</p>

<p>▶ Intertítulo 33 [Plano 142]. Además de la búsqueda de empleo de Bessie, se mencionaba también el hambre como otro de sus problemas.</p> <p>▶ 143. P.M. Bessie, de perfil, sentada en el interior de su habitación ojea el periódico buscando las demandas de empleo. Se levanta y su cabeza queda fuera de la imagen.</p> <p>▶ 144. P.E. Interior de la pensión, descansillo de la parte superior. Bessie sale de su habitación. Avanza y por un momento desaparece de la composición, finalmente aparece tomada en P.M.L. (...).</p> <p>▶ 154. P.E. Tony incorpora a Bessie, que sigue sin sentido. Recoge del suelo su bolso abierto y también algo que ha caído del interior.</p> <p>▶ 155. P.D. subjetivo de Tony de una tarjeta de visita. Los dedos de él sostienen la tarjeta y de ella tan solo se lee: J. WARBURTON ASHE / 990 FIFTH...</p> <p>▶ 158. P.E. Tony entra a Bessie en brazos en su cuarto y la tumba en la cama. Después la Sra. Callerty entra en campo por la derecha (...).</p>	<p>▶ Intertítulo 9 [Plano 53]. El nombre de Bessie ha sido eliminado y el rótulo ha sido cambiado por uno que dice: For many days the girl in the second floor back has sought employment. (Durante muchos días la chica de la parte trasera del segundo piso ha buscado empleo).</p> <p>▶ 54. La acción es diferente. El rostro de Bessie refleja una enorme emoción por algo que ha leído. Cuando se levanta, además, no aparece fragmentada por el encuadre.</p> <p>▶ 55. La acción es diferente. Mientras que en la otra versión Bessie salía de la habitación con el sombrero puesto, aquí la vemos poniéndose el sombrero y arreglándose el pelo. Además, Bessie en ningún momento desaparece de la imagen.</p> <p>▶ 65. La acción es diferente. Aquí se ve claramente que lo que Tony recoge del suelo es una tarjeta.</p> <p>▶ 66. La acción es diferente. Ninguna mano tapa la parte derecha de la tarjeta. Se lee su contenido completo: J. WARBURTON ASHE / 990 FIFTH AVENUE.</p> <p>▶ 69. La acción es diferente. Aunque la imagen es más cercana y está mejor encuadrada, en esta versión la Sra. Callerty engancha su chaqueta con la cama de Bessie, algo que en la otra versión no sucede.</p>
---	--

<p>▶ Intertítulo 34 [Plano 159]. Decía: Tony's diagnosis was simple. Food was the answer. (El diagnóstico de Tony fue simple. Comida era la respuesta).</p> <p>▶ 160. P.M. Bessie tumbada, con Tony y la Sra. Callerty a cada lado de su cama.</p> <p>▶ 161. P.D. subjetivo de Tony de la bandeja llena de platos de comida.</p> <p>▶ 162. Repetición del 160, pero con Bessie incorporada sonriéndole a Tony.</p> <p>▶ Intertítulo 35 [Plano 163]. Decía: But when the doctor came he said Tony was only partly right. (Pero cuando llegó el doctor dijo que Tony sólo tenía una parte de razón).</p> <p>▶ Intertítulo 36 [Plano 165]. Decía: "Trouble is all internal. There's a lesion which you don't understand, and there's hunger which I guess you do understand." ("El problema es todo interno. Hay una lesión que no entiendes, y luego está el hambre que supongo que sí comprendes").</p>	<p>▶ Intertítulo 10 [Plano 70] ha sido cambiado por uno que dice: Tony knows the symptoms of hunger. (Tony conoce los síntomas del hambre).</p> <p>▶ 71. La acción es diferente. Las actitudes de los personajes varían, así como el contenido de la bandeja que Tony sostiene.</p> <p>▶ Eliminado. En su lugar aparece un rótulo de diálogo, el intertítulo 11 [Plano 72]: "Try this on your pianner, Miss, an' ye'll be all right in no time." ("Métase esto dentro, Srta., y estará bien del todo en seguida").</p> <p>▶ 73. La acción es diferente. En esta versión Tony le ofrece a Bessie una tostada, mientras que en la otra le señalaba los platos de comida de la bandeja.</p> <p>▶ Intertítulo 12 [Plano 74] se mantiene con cambios, es más conciso: But when the doctor came – (Pero cuando llegó el doctor –).</p> <p>▶ Intertítulo 13 [Plano 76] se mantiene con cambios, es más conciso: "Break-down – – Heart trouble. She's been working too hard – – or worrying about something." ("Agotamiento – – problema del corazón. Ella ha estado trabajando demasiado duro – – o preocupada por algo").</p>
<p>11. Bessie inconsciente.</p>	<p>5ª Secuencia.</p> <p>Pese a que existe una correspondencia exacta entre los planos de imagen de ambas versiones,</p>

<p>▶ Intertítulo 37 [Plano 167]. Decía: Followed days when Bessie's tired mind sometimes drifted into delirium – (Siguieron los días en los que la mente cansada de Bessie a veces se desviaba hacia el delirio –).</p> <p>▶ 168. P.M. A la derecha de la imagen Bessie tumbada en la cama, a la izquierda la Sra. Callerty sentada junto a ella.</p> <p>▶ 169. P.M.L. Tony, de perfil, en la puerta de su habitación, mira hacia el fondo y fuma. Tira el cigarrillo y avanza hacia la puerta del cuarto de Bessie. (...)</p> <p>▶ 173. P.M. Tony, de perfil, junto a la puerta de la habitación de Bessie. Escucha las palabras de ella y saca algo de su bolsillo.</p> <p>▶ 174. Repetición del 155. Después, la mano derecha se retira de la tarjeta y se lee la dirección completa: J. WARBURTON ASHE / 990 FIFTH AVENUE.</p> <p>▶ 177. Repetición del 168. Bessie sigue hablando inconsciente mientras la Sra. Callerty la tranquiliza.</p>	<p>los encuadres varían notablemente. Se ha modificado también el primer intertítulo.</p> <p>▶ Intertítulo 14 [Plano 78]. El nombre de Bessie ha sido eliminado y el rótulo se mantiene con cambios: Followed days when an overwrought mind drifted into delirium. (Siguieron los días en los que una mente alterada se desviaba hacia el delirio).</p> <p>▶ 79. El P.M. es aquí un P.M.L.</p> <p>▶ 80. El emplazamiento de la cámara es otro; no vemos a Tony parado en la puerta de su cuarto, sino que aparece directamente yendo hacia la habitación de Bessie.</p> <p>▶ 84. La acción es diferente. Aquí se ve perfectamente que lo que Tony saca de su bolsillo es una tarjeta y la mira durante unos instantes.</p> <p>▶ 85. La acción es diferente. Los dedos de Tony permanecen en la tarjeta y no se lee la dirección completa. Es igual al plano 155 de la otra versión.</p> <p>▶ 88. La acción es diferente. Aquí Bessie recupera el sentido por un momento, habla y sonríe a la Sra. Callerty y entonces vuelve a recostarse.</p>
<p>12. La ayuda de Tony Pantelli.</p>	<p>Orden secuencial alterado. Aparece posteriormente como la 7ª Secuencia.</p>

<p>13. Tony en Jerusalem Mike.</p>	<p>Eliminada.</p>
<p>14. La inesperada fortuna de Bessie.</p>	<p>Eliminada.</p>
<p>15. El brillo prodigioso de la copa.</p>	<p>Eliminada.</p>
<p>16. La historia del Santo Grial.</p> <p>▶ Intertítulo 57 [Plano 306]. Tras el brillo maravilloso de la copa se comunicaba la promulgación de la noticia por parte de los sirvientes de la casa.</p> <p>▶ 308, 309 y 310. Planos de Tony entrando en el cuarto de Bessie con el periódico y unas flores, mientras ella está en la cama.</p> <p>▶ 313. Repetición del 310. El rostro de Bessie refleja una gran sorpresa por lo que ha visto en el periódico, después melancolía.</p> <p>▶ 315. Repetición del 310. Bessie apoya su cabeza en la almohada y su rostro queda fragmentado por el encuadre.</p> <p>▶ 317. P.M. Bessie tumbada en la cama con su cabeza fragmentada por el encuadre (...)</p> <p>▶ 319. P.M.C. Tony leyendo el periódico le habla a Bessie.</p>	<p>6ª Secuencia.</p> <p>Casi todos los intertítulos están modificados. Se ha eliminado por completo el pasaje de José de Arimatea.</p> <p>▶ Intertítulo 16 [Plano 89] ha sido cambiado por uno que dice: Through the long weeks that follow Tony does his best to cheer the beautiful stranger. (A través de las largas semanas que siguieron Tony hizo todo lo que pudo para alegrar a la bella desconocida).</p> <p>▶ 91, 92 y 93. Las acciones son diferentes en todos estos planos, con notables diferencias en las actitudes de los personajes.</p> <p>▶ 96. Repetición del 93. La primera parte del plano ha sido mutilada y el rostro de Bessie refleja sólo melancolía.</p> <p>▶ 98. Repetición del 93. Bessie no aparece fragmentada por el encuadre.</p> <p>▶ 100. Bessie no aparece fragmentada por el encuadre.</p> <p>▶ 102. La acción es diferente. Tony está entre temeroso y avergonzado de preguntar a</p>

<p>▶ Intertítulo 58 [Plano 320]. Decía: “Say, what is this Holy Grail anyhow?” (“Dime, ¿qué es esto del Santo Grial en cualquier caso?”).</p> <p>▶ 321, 323, 324 y 325. Son planos de Tony y Bessie hablando en el cuarto. El 325 finalizaba con Tony sentándose junto a la cabecera de la cama de Bessie.</p> <p>▶ Intertítulo 60 [Plano 326]. Decía: The sordidness and squalor faded then as she recounted the poem of the Cup Beautiful. . . . from which the Master drank at the Last Sad Supper with the Twelve. (La miseria y la escualidez se desvanecieron mientras ella relataba el poema de la Preciosa Copa. . . . de que la había bebido el Maestro en la Última Triste Cena con los Doce).</p> <p>▶ 327. P.M. de Bessie. Ella empieza a contar la historia del Santo Grial, mirando hacia la izquierda, donde, en <i>off</i>, se halla sentado Tony.</p> <p>▶ 328. P.C. de un escenario natural. Varios personajes tomados en P.E. comienzan a entrar en campo por la izquierda. El primero de ellos lleva la copa en sus manos.</p> <p>▶ Intertítulo 61 [Plano 329]. Decía: After the Tragedy on Calvary, Joseph of Arimathea brought the cup to Britain. . . . where the winter thorn blossoms at Christmas, mindful of</p>	<p>Bessie sobre el Grial.</p> <p>▶ Intertítulo 17 [Plano 103] se mantiene con cambios: “Say –what is this Holy Grail anyway?” (“Dime –¿qué es esto del Santo Grial en cualquier caso?”).</p> <p>▶ 104, 106, 107 y 108. Las acciones son diferentes en todos estos planos. En esta versión, en el último plano no vemos a Tony sentándose junto a Bessie, aunque ella sí le hace un ademán para que lo haga.</p> <p>▶ Intertítulo 19 [Plano 109] ha sido cambiado por uno que dice: Pain and sorrow faded and were forgotten as she recounted the legend of the search for the Holy Grail. (La pena y el dolor se desvanecieron y olvidaron mientras ella relataba la leyenda de la búsqueda del Santo Grial).</p> <p>▶ 110. La acción es diferente. Bessie cuenta su historia mirando frontalmente hacia la cámara.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado.</p>
---	---

<p>our Lord. (Después de la Tragedia del Calvario, José de Arimatea llevó la copa a Gran Bretaña. . . . donde las espinas del invierno florecieron en Navidad, con la presencia de nuestro Señor).</p> <p>▶ 330. P.C. Multitud de personajes en el mismo escenario natural en torno a José de Arimatea y la copa.</p> <p>▶ Intertítulo 62 [Plano 331]. Decía: “Here in this lonely isle I’ll build my church. . . and whosoever shall touch this Holy Thing shall be cured, by faith, of all his ills.” (“Aquí en esta isla solitaria construiré mi iglesia. . . y todo aquél que toque este Objeto Sagrado será curado, por la fe, de todas sus enfermedades”).</p> <p>▶ 332. Repetición del 310.</p> <p>▶ Intertítulo 63 [Plano 333]. Decía: Somewhere down the ages the cup had disappeared until finally came the reign of Arthur and his Table Round. (En algún lugar a través de los tiempos la copa había desaparecido hasta que finalmente llegó el reino de Arturo y su Mesa Redonda).</p> <p>▶ 334. P.C. de un paisaje en <i>cache</i> con Sir Galahad lanzando comida a los cisnes de un lago.</p>	<p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Intertítulo 20 [Plano 111]. Al haberse eliminado los planos del 328 al 330, este rótulo ha sido cambiado por uno que recopila todo lo suprimido: Tradition says that the cup from which the Master drank at the Last Supper was carried to Britain where it disappeared, and none could find it. At last, in the reign of King Arthur – – – (La tradición dice que la copa en la que el Mastro bebió en la Última Cena fue llevada a Gran Bretaña donde desapareció, y nadie pudo encontrarla. Al fin, en el reino del Rey Arturo – – –).</p> <p>▶ 112. En todos estos planos de Sir Galahad, y posteriormente la doncella, en este paisaje medieval la cámara está más alejada en esta</p>
--	--

<p>▶ Intertítulo 64 [Plano 335]. Decía: Sir Galahad the fair –famed to be the greatest of all King Arthur’s knights. (Sir Galahad el justo –afamado por ser el mejor de todos los caballeros del Rey Arturo).</p> <p>▶ 336, 337, 338 y 339. Son planos individuales alternados de Sir Galahad y la doncella.</p> <p>▶ Intertítulo 65 [Plano 340]. Decía: The girl beautiful —beloved by Sir Galahad– a maid given to Holy things..... (La preciosa muchacha –amada por Sir Galahad– una doncella consagrada a cosas Sagradas).</p> <p>▶ 341, 342, 343 y 344. Son planos de la doncella avanzando hacia Sir Galahad y después de ambos sentados en P.E.</p> <p>▶ Intertítulo 66 [Plano 345]. Decía: To her lover then she told the story of a marvelous visitation. (A su amado entonces ella le contó la historia de una maravillosa visitación).</p> <p>▶ 346. P.M. de la doncella y Sir Galahad sentados hablando de perfil. Se aprecia una falta de continuidad con respecto a las imágenes anteriores de la doncella, sobre todo por su peinado. Éste, además, le tapa el escote y no permite apreciar el vestido, que parece una túnica.</p>	<p>versión, de modo que la escala de los planos es mayor en todos ellos. Éste, por ejemplo, es un P.G.</p> <p>▶ Intertítulo 21 [Plano 113] ha sido cambiado por uno que dice: Galahad, purest Knight of the Round Table, loved a beautiful maiden –. (Galahad, el Caballero más puro de la Mesa Redonda, amaba a una bella doncella).</p> <p>▶ 114, 115, 116 y 117. Las acciones son diferentes, pero con variaciones poco significativas.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ 118, 119, 120 y 121. Las acciones de los personajes son diferentes.</p> <p>▶ Intertítulo 22 [Plano 122] se mantiene con cambios: To her Knight then she told a wondrous thing. (A su Caballero entonces ella le contó una cosa maravillosa).</p> <p>▶ 123. La puesta en escena es distinta y considerablemente mejorada, con los cabellos de la doncella perfectamente colocados hacia detrás, haciendo visibles el vestido con cinturón y el escote.</p>
---	--

<p>▶ Intertítulo 67 [Plano 347]. Decía: “... Waked in dead of night, streamed through my cell a long and silver beam,... and down the long beam stole the Holy Grail...” (“Me despertó en el alba, vertido a través de mi celda un largo y plateado rayo de luz,... y bajo el largo rayo de luz se produjo el robo del Santo Grial”).</p> <p>▶ 348. Repetición del 346.</p> <p>▶ 350. P.M. Plano con escorzo de la doncella durmiendo. Su mano izquierda queda oculta.</p> <p>▶ 354, 355 y 357. Repiten el 346, el 344 y, de nuevo, el 344, respectivamente.</p> <p>▶ Intertítulo 69 [Plano 358]. Decía: She took the veil the next day, giving her glorious tresses in the name of God. . . . (Al día siguiente ella tomó los hábitos, entregando sus gloriosos cabellos en el nombre de Dios).</p> <p>▶ 359. P.A. En primer término un personaje femenino sentado a la derecha y una monja de pie a la izquierda fragmentada por el encuadre. Detrás, en el centro, la doncella cortándose el pelo.</p>	<p>▶ Intertítulo 23 [Plano 124] ha sido cambiado por uno que dice: “Last night as I slept – –” (“La noche pasada mientras dormía – –”).</p> <p>▶ 125. Repetición del 123. Mismos particulares que el anterior.</p> <p>▶ 127. La puesta en escena está ostensiblemente mejorada, con el peinado de la doncella extendido y ocupando la totalidad de la almohada. Lleva también un collar de perlas y sus dos manos son visibles.</p> <p>▶ 131, 132 y 134. Repiten el 123, el 121 y, de nuevo, el 121, respectivamente. La puesta en escena y las actitudes de los personajes vuelven a ser, por lo tanto, muy diferentes.</p> <p>▶ Intertítulo 25 [Plano 135] ha sido cambiado por uno que dice: So the maiden renounced the world till her Knight should gain his quest. (Así que la doncella renunció al mundo hasta que su caballero ganara su búsqueda).</p> <p>▶ 136. La composición aparece perfectamente equilibrada con la monja de la izquierda completamente visible dentro del encuadre.</p>
---	--

<p>▶ 360. P.M. La doncella cortándose el pelo.</p> <p>▶ 361. Repetición del 359.</p> <p>▶ Intertítulo 70 [Plano 362]. Decía: Braiding a girdle to hold and sanctify her good knight's sword upon his quest. (Trenzando una cinta para custodiar y santificar la espada de su buen caballero en su búsqueda).</p> <p>▶ 363, 364 y 365. Son planos de la doncella trenzando una cinta y después entregándosela a Sir Galahad en el exterior del templo.</p> <p>▶ Intertítulo 71 [Plano 366]. Decía: "I swear a vow..... I will not look upon thy sweet face again till I have found the Holy Grail." ("Juro solemnemente que no apareceré de nuevo ante vuestro dulce rostro hasta que no haya encontrado el Santo Grial").</p> <p>▶ 367. Repetición del 364. [P.G. La doncella y Sir Galahad con su caballo junto al pórtico del templo. Él sale de campo por la izquierda]. El caballo de Sir Galahad no deja de moverse y llega incluso a darle un fuerte puntapié.</p> <p>▶ Intertítulo 72 [Plano 368]. Decía: The beautiful end of a long quest. (El bello fin de una larga búsqueda).</p>	<p>▶ 137. La interpretación es diferente; la doncella alarga considerablemente más sus mechones. La escala del plano también es mayor, y el P.M. es aquí un P.M.L., casi un P.A.</p> <p>▶ 138. Repetición del 136. Mismos particulares que el anterior.</p> <p>▶ Intertítulo 26 [Plano 139] se mantiene con cambios: – –and braided him a girdle for his sword. (– –y le trenzó una cinta para su espada).</p> <p>▶ 140, 141 y 142. Ligeras variaciones en la interpretación.</p> <p>▶ Intertítulo 27 [Plano 143] se mantiene con cambios: "This vow I swear – –I seek not thy sweet face again till I have found the Holy Grail." ("Juro solemnemente este voto – –No ambicionaré de nuevo vuestro dulce rostro hasta que no haya encontrado el Santo Grial").</p> <p>▶ 144. Repetición del 141. Los errores de la otra versión se han corregido; el caballo de Sir Galahad permanece quieto y no le agrede. En esta versión tampoco vemos a Sir Galahad abandonar la composición, antes de que esto suceda se produce un fundido en negro.</p> <p>▶ Intertítulo 28 [Plano 145] ha sido cambiado por uno que dice: Then through a hundred lands the White Knight fought his</p>
--	---

<p>► Intertítulo 73 [Plano 371]. Decía: To her who had renounced the World he gave it, then well knowing that he might not press her to his heart. (Ella, que había renunciado al Mundo que él le había dado, bien sabía entonces que él no podría estrecharla a su corazón).</p> <p>► 372. P.M. Sir Galahad entrega la copa a la doncella. En esta versión, ambos están de perfil, ella mira al cielo cuando coge la copa y sólo hacia el final se vuelve hacia la cámara.</p> <p>► 373. P.A. Sir Galahad, un sacerdote y la doncella de espaldas. Ella se aproxima hacia el altar, donde deposita la copa. Sir Galahad ocupa la parte derecha de la composición. Los tres personajes, de espaldas, se arrodillan.</p> <p>► Intertítulo 74 [Plano 374]. Decía: And to the Holy Thing there quickly came the lame, diseased and blind. . . . to know the cure of flesh, through faith. (Y hacia el Objeto Sagrado allí rápidamente vinieron el cojo, el enfermo y el ciego. . . . para conocer la cura del cuerpo, a través de la fe).</p> <p>► Intertítulo 75 [Plano 381]. Decía: But the fervor that had inspired her in the telling suddenly left her faint. (Pero el fervor que la había inspirado en el relato de repente la</p>	<p>way – –and found the Grail. And on snowy Christmas Eve– (Después a través de cientos de tierras se abrió paso el Caballero Blanco –y encontró el Grial. Y en una Nochebuena nevada–).</p> <p>► Intertítulo 29 [Plano 148] ha sido cambiado por uno que dice: To her of steadfast faith he gave it then. (A ella de firme fe él se lo entregó entonces).</p> <p>► 149. La toma está mucho más elaborada. Aquí, aunque también están de perfil, ella coge la copa, se gira frontalmente hacia la cámara y después mira al cielo.</p> <p>► 150. No vemos a los tres personajes arrodillarse, antes de que esto suceda se produce un fundido en negro.</p> <p>► Intertítulo 30 [Plano 151] se mantiene con cambios: And to the Holy Grail came all the crippled and diseased –and were healed. (Y al Santo Grial llegaron todos los lisiados y enfermos –y fueron sanados).</p> <p>► Intertítulo 31 [Plano 158] ha sido cambiado por uno que dice: The tale told, her frail strength was spent. (Contada la historia, se agotaron sus frágiles fuerzas).</p>
--	--

<p>abandonó a su fatiga).</p> <p>▶ Intertítulo 76 [Plano 383]. Decía: “And all you had to do was touch this cup and you cured?” (“¿Y todo lo que tendrías que hacer es tocar esta copa y te curarías?”).</p> <p>▶ Intertítulo 77 [Plano 385]. Decía: “And I had it right in my hand!” (“¡Y yo la tuve directamente en mis manos!”).</p> <p>▶ 386. Repetición del 382.</p>	<p>▶ Intertítulo 32 [Plano 160] se ha modificado su ortografía para indicar la forma de hablar vulgar del personaje de Tony: “An’ all y’had to do was touch this cup an’ you was cured?” (“¿Y todo lo que tendrías que hacer es tocar esta copa y estarías curada?”).</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado. Al haberse suprimido el rótulo, en esta copia todo sucede en un único plano en continuidad, el anterior al intertítulo, el 384 que en esta versión es el 161. No obstante, el plano 161 presenta un casi imperceptible salto que denota que en principio la copia sí poseía el intertítulo.</p>
	<p>7ª Secuencia.</p> <p>Se corresponde con la secuencia 12. La ayuda de Tony Pantelli. Importantes detalles de algunas escenas han sido eliminados. Presenta los siguientes cambios y alteraciones:</p> <p>▶ 178 / 162. En esta versión no hay transeúntes en el primer término y la calle está mucho más despejada para que se vea perfectamente a Tony cruzar y llegar al edificio. Además, Tony atraviesa la calle mucho más despacio.</p> <p>▶ 179 / 163. Tony entra también de malas maneras pero no apunta a Peters con el dedo.</p>

	<p>▶ Intertítulo 39 [Plano 181] / Intertítulo 33 [Plano 165] se ha eliminado el nombre de Bessie y añadido una línea de diálogo para dar sentido a esta otra historia. Ahora dice: “There’s a rough-looking gentleman downstairs to see you – –about a young lady, sir– – – maybe it’s Her, sir.” (“Hay un caballero de aspecto rudo abajo que desea verle – –sobre una mujer joven, señor– – – quizá sea Ella, señor”).</p> <p>▶ 193 ▶ Eliminado.</p> <p>▶ Intertítulo 40 [Plano 194] ▶ Eliminado.</p> <p>▶ Intertítulo 41 [Plano 196] / Intertítulo 34 [Plano 178] ha sido cambiado por uno que dice: “I’d like to get my hands on your throat — –but that ain’t what I came for.” (“Me encantaría ponerte las manos en la garganta –pero no es a eso para lo que he venido”).</p> <p>▶ Intertítulo 42 [Plano 198] / Intertítulo 35 [Plano 180] ha sido modificado, introduciéndose por primera vez el nombre de la muchacha que, en lugar de Bessie, es citada como Elaine. Ahora dice: “Elaine – –did she send you to me?” (“Elaine – – ¿te envió ella a buscarme?”).</p> <p>▶ Intertítulo 43 [Plano 200] / Intertítulo 36 [Plano 182] ha sido cambiado por uno que dice: “No – –an’ what’s more you’d better not try to find her!” (“No – –¡y lo que es más, harás bien en no intentar encontrarla!”).</p>
--	---

	<p>▶ Intertítulo 44 [Plano 202] / Intertítulo 37 [Plano 184]. Se ha eliminado el nombre de Bessie y ahora dice: “You’ll take me to her – or I’ll take you to the police station!” (“¡Me llevarás a ella – o te llevaré a la comisaría!”).</p> <p>▶ 204 / 186. Tony no amenaza a Warburton apuntándole con el dedo, sino que lo hace con el puño, anticipando ya su próxima acción.</p> <p>▶ Intertítulo 45 [Plano 205] ▶ Eliminado.</p> <p>▶ Intertítulo 46 [Plano 208] / Intertítulo 38 [Plano 189] se mantiene con cambios: “You stand where you are!” (“¡Permanecerás donde estás!”).</p> <p>▶ 214 / 195. El plano 214, que aquí es el 195, ha sido mutilado, finaliza antes de veamos cómo Tony le registra los bolsillos a Ashe y le roba sus pertenencias.</p>
<p>17. En busca del Santo Grial.</p> <p>▶ Intertítulo 78 [Plano 387]. Explicaba que Tony iba a robar la copa por segunda vez.</p> <p>▶ No hay ningún rótulo.</p> <p>▶ Sin correspondencia. No existe.</p>	<p>8ª Secuencia.</p> <p>La secuencia aparece mutilada, toda su parte final, subsecuencia 17.2. Persecución policial contra Tony, planos del 417 al 470, ha sido suprimida. El segmento incluido presenta las siguientes alteraciones:</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Intertítulo 39 [Plano 209]. Dice: “What is it?” (“¿Qué es esto?”).</p> <p>▶ 210. Repetición del 208.</p>

<p>▶ Intertítulo 80 [Plano 404]. Decía: “Where did you get it?” (“¿Dónde la conseguiste?”).</p> <p>▶ 411. Repetición del 405.</p> <p>▶ 414. Repetición del 403 [P.M.L. Bessie y Tony de perfil mirando la copa, que está entre ellos].</p> <p>▶ 415. Repetición del 405.</p> <p>▶ 416. Repetición del 403. [P.M.L. Bessie y Tony de perfil mirando la copa, que está entre ellos].</p> <p>▶ No hay ningún rótulo.</p> <p>▶ Sin correspondencia. No existe.</p> <p>▶ Planos desde el 417 al 470.</p>	<p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado. En su lugar aparece un rótulo de diálogo, el intertítulo 42 [Plano 223]: “You must!” (“¡Debes!”).</p> <p>▶ 226. Repetición del 218. [P.M.C. de Tony].</p> <p>▶ Eliminado. En su lugar aparece un rótulo de diálogo, el intertítulo 43 [Plano 227]: “Please –please –touch it – –an’ pray – –please!” (“¡Por favor –por favor –tócala – –y reza – –por favor!”).</p> <p>▶ 228. Repetición del 218. [P.M.C. de Tony].</p> <p>▶ Intertítulo 44 [Plano 229]. Dice: And so –doubting, yet lifted on the wings of another’s faith – – – (Y así –aunque dudando, se elevó sobre las alas de la fe de otro – – –).</p> <p>▶ 230. Repetición del 217. [P.M. de Bessie].</p> <p>▶ Eliminados.</p>
<p>18. Bessie y la copa misteriosa.</p>	<p>Eliminada.</p>
<p>19. Los inexplicables poderes curativos de la copa.</p>	<p>9ª Secuencia.</p> <p>La secuencia aparece mutilada desde el plano 488 al 493, que comprende el diálogo de Bessie con la casera después de descubrir la</p>

<p>▶ Intertítulo 85 [Plano 477]. Decía: Then came a certain morning– (Entonces llegó una cierta mañana–).</p> <p>▶ 481. P.D. de los platos del desayuno rompiéndose en el suelo. La mayoría de utensilios caen del derecho y quedan ilesos.</p> <p>▶ Intertítulo 86 [Plano 485]. Decía: “I’m all well again and I’m going out to hunt job.” (“Estoy bien del todo otra vez y me voy a buscar trabajo”).</p> <p>▶ Planos desde el 488 al 493.</p>	<p>copa. Los planos incluidos son equivalentes en ambas versiones, siendo las tomas de esta copia superiores y ausentes de errores. Señalamos a continuación las principales diferencias.</p> <p>▶ Intertítulo 45 [Plano 231] ha sido cambiado por uno que dice: The next morning. (A la mañana siguiente).</p> <p>▶ 235. Aquí las tazas y demás platos del desayuno caen bruscamente al suelo y quedan rotos en mil pedazos.</p> <p>▶ Intertítulo 86 [Plano 239] se mantiene con cambios, dice así: “I’m all well again and I’m going out to look for work.” (“Estoy bien del todo otra vez y me voy a buscar trabajo”).</p> <p>▶ Eliminados.</p>
<p>20. El hampa se cierne sobre la copa.</p>	<p>Eliminada.</p>
<p>21. Visita inesperada de Warburton a Bessie.</p>	<p>10ª Secuencia.</p> <p>La secuencia 21, como tal, no existe. En realidad se ha creado una nueva secuencia a partir de intertítulos nuevos y fragmentos alternados de la 21. Visita inesperada de Warburton a Bessie y la 3. Relación amorosa con J. Warburton Ashe. La nueva secuencia, fruto de este nuevo montaje, se presenta como sigue:</p> <p>▶ Intertítulo 87 [Plano 242]: But the miracle of recovery does not ease a heart that is heavy with memories. (Pero el milagro de la</p>

	<p>recuperación no alivia un corazón que está cargado de recuerdos).</p> <ul style="list-style-type: none">▶ 243. P.M.L. Bessie llorando a los pies de la cama. Se corresponde con el plano 596 perteneciente a la secuencia 21. En esta copia la imagen no se presenta en <i>cache</i>.▶ 244, 245, 246, 247. Se trata de la secuencia 3. Relación amorosa con J. Warburton Ashe, que aparece aquí como un <i>flashback</i>, una introversión, del personaje de Bessie. El primero de estos planos, el 34 / 244, está mutilado; no vemos a Bessie corriendo hacia el piano, sino ya directamente sentada en él y a su lado Warburton.▶ 248. Repetición del 243. Se trata del plano 596 perteneciente a la secuencia 21. En esta copia la imagen no se presenta en <i>cache</i>.▶ Intertítulo 88 [Plano 249]: Tony, hiding from the law, returns for the cup. (Tony, escondiéndose de la ley, vuelve a por la copa).▶ 250. P.E. Descansillo de la parte superior de la pensión. Tony desciende desde la claraboya. (...) Se corresponde con el plano 510 perteneciente a la secuencia 21.▶ 251, 252, 253, 254, 255. Se corresponden con los planos 597, 598, 599, 601 y 602 pertenecientes a la secuencia 21.
--	--

<p>22. El estado de Nueva York contra Tony Pantelli.</p> <p>▶ Intertítulo 102 [Plano 603]. Decía: The cabarets are not the only things that keep open all night in New York. There is the night court, for instance, usually well attended. (Los cabarets no son lo único que se mantiene abierto durante toda la noche en Nueva York. Está el tribunal nocturno, por ejemplo, generalmente muy concurrido).</p> <p>▶ Intertítulo 103 [Plano 606]. Decía: “The State of New York vs. Tony Pantelli, for theft and assault with intent to kill.” (“El Estado de Nueva York contra Tony Pantelli, por asalto y robo con intención de asesinato”).</p> <p>▶ No hay ningún rótulo.</p>	<p>11ª Secuencia.</p> <p>Se trata de una larga secuencia que presenta abundantes mutilaciones e inclusive un montaje distinto en algunas partes. Todo el pasaje relativo al robo de la copa ha sido eliminado, así como un fragmento de la conversación que tras este episodio sostienen en la sala del tribunal Tony y Ashe. Casi todos los intertítulos están modificados y se han añadido otros nuevos.</p> <p>▶ Intertítulo 89 [Plano 256] ha sido cambiado por uno que dice: The night Court. (El tribunal nocturno).</p> <p>▶ Intertítulo 90 [Plano 259] ha sido modificado, eliminándose el cargo de intento de asesinato. Ahora dice: “– – versus Tony Pantelli for assault and theft.” (“– – contra Tony Pantelli por asalto y robo”).</p> <p>▶ Intertítulo 91 [Plano 267]. Se trata de un rótulo añadido para dar sentido a esta otra historia. Dice: Face to face with the man she loves, the misunderstanding that caused her to flee melts away like mist in the sun. (Cara a cara con el hombre al que ama, el malentendido que causó su huída se derrite como llovizna al sol).</p>
---	--

<p>▶ 614. P.M.C. Bessie mirando al frente. Ella está como abatida.</p> <p>▶ 618. P.M.C. Ashe respondiendo.</p> <p>▶ Intertítulo 105 [Plano 620]. Decía: “Mr. Ashe, look upon the prisoner! Is he the man who entered your home, stole this cup and assaulted you with intent to kill?” (“Sr. Ashe, ¡mire al prisionero! ¿Es el hombre que entró en su casa, robó esta copa y le asaltó con intención de matar?”).</p> <p>▶ 625. P.M.C. El juez en <i>cache</i>.</p> <p>▶ Intertítulo 106 [Plano 628]. Intertítulo de diálogo en el que el juez solicitaba que le acercasen la copa.</p> <p>▶ 629. Repetición del 625.</p> <p>▶ Intertítulo 107 [Plano 633]. Decía: “They say it glows in the dark. Your Honor, . . . and works miracles.” (“Dicen que brilla en la oscuridad. Su Señoría, . . . y hace milagros”).</p>	<p>▶ 268. Aquí la imagen de Bessie es de nerviosismo y preocupación por lo que está sucediendo.</p> <p>▶ 272. Mientras que en la otra versión Ashe contestaba hablando, aquí responde contundentemente de forma afirmativa.</p> <p>▶ Intertítulo 93 [Plano 274] ha sido modificado, eliminándose de nuevo el cargo de intento de asesinato. Ahora dice: “Mr. Ashe – look upon the prisoner! Is he the man who entered your home, assaulted you and stole this cup?” (“Sr. Ashe – ¡mire al prisionero! ¿Es el hombre que entró en su casa, le asaltó y robó esta copa?”).</p> <p>▶ 279. En esta copia la imagen no se presenta en <i>cache</i>.</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado. Al haberse suprimido el rótulo, todo sucede en un único plano en continuidad, el anterior al intertítulo, el 627 que en esta versión es el 281. No obstante, el plano 281 presenta un casi imperceptible salto que denota que en principio esta copia sí poseía el intertítulo.</p> <p>▶ Intertítulo 94 [Plano 285] se mantiene con cambios: “They say it glows in the dark, your Honor –and works miracles.” (“Dicen que brilla en la oscuridad, su Señoría –y hace</p>
---	--

<p>▶ Intertítulo 108 [Plano 637]. Decía: “Let me see it glow. Turn off the lights there.” (“Permítanme verla brillar. Apaguen las luces de allí”).</p> <p>▶ 638. Repetición del 613. [P.M.L. Tony y varios personajes de espaldas ante el juez].</p> <p>▶ 643. P.G. En <i>cache</i> el cielo con nubes.</p> <p>▶ No hay ningún rótulo.</p> <p>▶ Sin correspondencia. No existe.</p> <p>▶ 655. Repetición del 614. [P.M.C. Bessie mirando al frente]. El rostro de Bessie permanece casi inexpresivo, meramente preocupado.</p>	<p>milagros”).</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminado. Al haberse suprimido el rótulo, todo sucede en un único plano en continuidad, el anterior al intertítulo, el 636 que en esta copia es el 288. No obstante, el plano 288 presenta un casi imperceptible salto que denota que en principio esta copia sí poseía el intertítulo.</p> <p>▶ 293. En esta copia la imagen no se presenta en <i>cache</i>.</p> <p>▶ Intertítulo 96 [Plano 305]. Se trata de un rótulo añadido donde vuelve a mencionarse a Bessie con el nombre de Elaine. Dice: Suddenly aware of Elaine’s presence – – – (Repentinamente consciente de presencia de Elaine).</p> <p>▶ 306. Repetición del 298. [P.M. Plano con escorzo de la copa en primer término y tras ella Warburton]. Al estar seccionado el plano 304 por el intertítulo 96, vemos el plano de la copa y Warburton dos veces, algo que en la otra versión, al no poseer el rótulo, no sucede.</p> <p>▶ 307. Repetición del 268. [P.M.C. Bessie mirando al frente]. La interpretación es distinta, éste es mucho más emotiva. Bessie está expectante ante lo que Ashe se dispone a</p>
--	--

<p>▶ Intertítulo 110 [Plano 658]. Decía: “Come, come, Mr. Ashe! Answer my question!” (“¡Vamos, vamos, Sr. Ashe! ¡Responda a mi pregunta!”).</p> <p>▶ Intertítulo 111 [Plano 663]. Decía: “I wasn’t sure at first, but I am certain now HE IS NOT THE MAN.” (“No estaba seguro al principio, pero ahora estoy convencido de que ÉL NO ES EL HOMBRE”).</p> <hr/> <p>▶ 664. Repetición del 648. [P.M. de Warburton tras la copa].</p> <p>▶ Sin correspondencia.</p> <p>▶ Sin correspondencia.</p> <p>▶ 665. Repetición del 615. [P.M. del funcionario].</p>	<p>contestar.</p> <p>▶ Intertítulo 96 [Plano 305] se mantiene con cambios: “Come, Mr. Ashe! Answer my question!” (“¡Vamos, Sr. Ashe! ¡Responda a mi pregunta!”).</p> <p>▶ Intertítulo 98 [Plano 315] ha sido cambiado por uno que revela tan solo la mitad de su contenido: “I wasn’t certain at first but now I am sure – –” (“No estaba convencido al principio, pero ahora estoy seguro – –”).</p> <hr/> <p>A partir de aquí asistimos a un montaje distinto de una copia a la otra, donde las acciones y las reacciones de los personajes son totalmente distintas.</p> <p>▶ 316. Repetición del 268. [P.M.C. de Bessie mirando al frente]. El rostro de Bessie refleja gran preocupación por las palabras que Ashe está a punto de pronunciar.</p> <p>▶ Intertítulo 99 [Plano 317]. Dice: [Plano 317]: “– – he is not the man” (“– – él <i>no</i> es el hombre”).</p> <p>▶ 318. Repetición del 268. [P.M.C. de Bessie mirando al frente]. El rostro de Bessie refleja una gran alegría por la contestación de Ashe.</p> <p>▶ 319. Repetición del 298. [P.M. de Warburton tras la copa].</p>
--	--

<p>▶ 666. Repetición del 623. [P.M. de Tony ante el tribunal].</p> <p>▶ 667. Repetición del 614. [P.M.C. de Bessie mirando al frente]. La reacción de Bessie es de un gran alivio.</p> <p>▶ 668. Repetición del 625. [P.M.C. del juez].</p> <p>-----</p> <p>▶ Intertítulo 112 [Plano 671]. Decía: “Case dismissed.” (“Caso desestimado”).</p> <p>▶ 675. P.M. El funcionario deposita la copa sobre una repisa.</p> <p>▶ Planos desde el 677 al 697.</p> <p>▶ Intertítulo 116 [Plano 699]. Decía: “Don’t kid yourself. She’s busting her heart out for you. Look at her.” (“No te engañes. A ella se le rompe el corazón por ti. Mírala”).</p> <p>▶ 702. P.M. Warburton y Bessie mirándose de perfil y detrás de ellos y en un nivel inferior Tony observándoles.</p>	<p>▶ 320. Repetición del 269. [P.M. del funcionario].</p> <p>▶ 321. Repetición del 277. [P.M. de Tony ante el tribunal].</p> <p>▶ 322. Repetición del 279. [P.M.C. del juez].</p> <p>-----</p> <p>▶ Intertítulo 100 [Plano 325] se mantiene con cambios: “Case is dismissed.” (“El caso está desestimado”).</p> <p>▶ Eliminado.</p> <p>▶ Eliminados.</p> <p>▶ Intertítulo 101 [Plano 331] ha sido cambiado por uno que dice: “I guess I had you all wrong, boss.” (“Supongo que lo entendí todo mal, jefe”).</p> <p>▶ 334. Cuando Warburton y Bessie se reúnen, Tony la mira a ella y comienza a negar energicamente con la cabeza; en la otra versión tan solo hacía un ligero ademán al irse. Al quedarse solos, Warburton empieza a hablarle a Bessie como si tuviera muchas cosas que contarle, mientras que en la otra copia simplemente se miraban fijamente.</p>
<p>23. Epílogo: La felicidad de Warburton y Bessie.</p>	<p>Eliminada.</p>

I.6.2. Principales cambios entre la copia de seguridad principal y la secundaria.

Ante todo, conviene señalar que no existen importantes diferencias de planificación entre ambas versiones, ya que todos los planos conservados en la copia de seguridad principal poseen una correspondencia más o menos exacta en la secundaria. Es decir, no se da nunca el caso de que una escena organizada en una versión a partir de un plano medio, por ejemplo, aparezca en la otra en planos generales o de conjunto.

En realidad, los cambios se circunscriben a pequeñas variaciones en los encuadres, las acciones y las interpretaciones de los actores, siendo la duración de los planos prácticamente igual, así como el montaje, que exceptuando una escena es análogo en las dos copias.

Como ya referimos, la copia de GEH presenta calidades de composición notablemente inferiores, con abundantes fragmentaciones de los personajes y el decorado o invisibilidad de algunos detalles, puesto que fue ensamblada con tomas correspondientes a una filmación anterior (véase en el cuadro anterior, por ejemplo, en la secuencia 7 la confrontación de los planos 84 / 3 y 99 / 17; en la secuencia 10 planos 143 / 54; 144 / 55; 154 / 65; y en la secuencia 16 planos 315 / 98; 317 / 100; 359 / 136). Asimismo, sus planos suelen ser algo más cercanos. Es frecuente que un P.G. o un P.A. de la copia de seguridad principal se traduzcan a menudo en un P.C. o un P.M., respectivamente, en la secundaria (ver, por ejemplo, en la secuencia 7 planos 84 / 3; 88 / 6; 89, 90, 93 y 98 / 7, 8, 11 y 16; y la secuencia 16, que presenta esta particularidad casi al completo).

Desde la mitad del metraje hasta el final las diferencias entre las tomas de una y otra versión son más acusadas, siendo siempre las de *The Light of Faith* ostensiblemente superiores. Las secuencias más distintas son la 16, 19 y 22. La 16 era el fragmento más importante del film, pues era la parte que desde el comienzo pensaba colorearse a mano (mucho antes de que se decidiera la introducción del Two-Color Kodachrome), y esto explica que en ella varíen notablemente no sólo las actuaciones y los encuadres, sino incluso la disposición del vestuario, *atrezzo* y peluquería, pues se debieron realizar numerosas tomas, alternando y modificando los detalles mencionados, hasta que quedaron enormemente depuradas, imágenes que podemos contemplar en la copia de seguridad principal frente al negativo de GEH, que contiene las primeras tomas, con vestuario y peinados menos cuidados.

En un sentido global, las principales diferencias entre las tomas de la copia de seguridad principal *The Light of Faith* y las de la secundaria de GEH son de tres tipos, que relatamos a continuación.

Tomas con errores.



19. Plano 481 / 235 (DVD *The Light of Faith*).

El negativo británico de GEH presenta abundantes tomas con errores que, en cambio, no figuran en *The Light of Faith*, ya que esta copia de seguridad, como dijimos, debió ser una versión muy próxima a la definitiva del largometraje. En la secuencia 19, por ejemplo, la Sra. Callerty debía entrar en el cuarto de Bessie y dejar caer la bandeja del

desayuno como producto de su sorpresa. Para hacer verosímil la escena la fuente con la comida tenía que quedar lo más rota y esparcida posible, como evidencia la ilustración n. 19, toma incluida en la copia de seguridad principal. Este mismo plano en el negativo británico muestra la bandeja en el suelo pero con todos los utensilios, platos y vasos, del derecho y sin apenas haber sufrido daños. La versión de GEH en el plano 367, secuencia 16, contiene otra muestra tanto o más evidente. El caballo de Sir Galahad, muy inquieto, no deja de moverse y el actor ejecuta su interpretación como si nada pasase, pero el caballo termina dándole un fuerte puntapié.

Otras tomas con errores muy evidentes se localizan en las secuencias 8 y 10 (véase en el cuadro anterior, en la secuencia 8 planos 105 / 22; y en la 10 planos 155 / 66).

Tomas mejoradas.

Luego están aquellas escenas en las que las interpretaciones de los actores no se juzgaron plenamente satisfactorias y se rehicieron cambiando determinados gestos o actitudes.



20. Plano 204 / 186 (DVD *The Light of Faith*).

Destaca en este sentido la secuencia 12, a la que corresponde la ilustración n. 20, plano 204 / 186. Durante una primera fase del rodaje, copia de GEH, Lon Chaney irrumpe en la residencia de Ashe e interpreta su personaje de Tony Pantelli apuntando continuamente con el dedo, tanto en esta escena, cuando ya está dentro de la casa, como en su

entrada previa desde la calle, plano 179. Ambas escenas volvieron a filmarse alterando este matiz. Y en *The Light of Faith*, como puede apreciarse en la ilustración n. 20, Chaney ya no *advert*e a Ashe apuntándole con el dedo de forma intimidatoria, sino que anticipa su próxima acción, ya que acto seguido le va a propinar un puñetazo. Su entrada en el lugar también aparece modificada y en la copia de seguridad principal Chaney tampoco hace su aparición apuntando permanentemente con el dedo.

Variaciones como éstas que se refieren a actitudes de los personajes y rasgos corregidos en las interpretaciones de los actores son frecuentes entre las tomas de *The Light of Faith* y el negativo británico de GEH (véase en el esquema del punto I.6.1., por ejemplo, en la secuencia 10 planos 162 / 73; en la 11 planos 177 / 88; en la 16 planos 308, 309 y 310 / 91, 92 y 93; y en la 22 planos 618 / 272 y 702 / 334).

Tomas en beneficio de la estrella.



21. Plano 372 / 149 (DVD *The Light of Faith*).

Tenemos, por otro lado, abundantes tomas diferentes con el único fin de resaltar la belleza de la estrella o aumentar su visibilidad otorgándole una mayor frontalidad.

En la secuencia 16, el plano 372 ilustra el momento en que Sir Galahad, tras una larga búsqueda, le entrega el Santo Grial a la doncella.

En la copia de GEH ella coge la copa entre sus manos y mira al cielo, todo estando situada de perfil. Una segunda toma incorporada en *The Light of Faith*, ilustración n. 21 (ver p. ant.), subsana considerablemente esta falta de accesibilidad al rostro completo de la actriz. Esta vez, la doncella recibe la copa, se gira hasta colocarse frente y sólo después mira al cielo.

Tomas como ésta, filmadas con significativas alteraciones para mejorar los planos de Hope Hampton aparecen de forma continuada durante *The Light of Faith*; a partir de accesorios que mejoran su vestuario, de su posición preferente o de una iluminación completamente focalizada en torno a su figura. (véase en el esquema, también en la secuencia 16, planos 327 / 110; 346 / 123;¹⁴⁴ y 350 / 127).¹⁴⁵ Recordemos que esta última cuestión, la referida a la iluminación, fue percibida y censurada por la crítica en el momento de su estreno.¹⁴⁶

De otro lado, sobre la duración de los planos, ya hemos mencionado que no se aprecian divergencias sustanciales entre ambas versiones. Y aunque algunos planos puntuales de *The Light of Faith* finalizan antes que los de copia de GEH, ciertamente muy poco podemos decir de esto, ya que resulta imposible discernir si se trata de algo propio de la copia o si es producto de la mutilación que sufrió la cinta a mediados de los años 20, como se advierte claramente en el comienzo suprimido de otros (ver en el cuadro anterior, por ejemplo, en la secuencia 3, formando parte de la 10 en la versión comercializada, la confrontación de los planos 34 / 244; y en la secuencia 16 planos 313 / 96). En cualquier caso, esta particularidad se da en la conclusión de muy pocas escenas (ver en la secuencia 16 los planos 325 / 108; 367 / 144; y 373 / 150) y, por lo general, la duración de los planos es igual en las dos copias.

Finalmente, también el montaje es prácticamente equivalente en ambas versiones, con una única alteración significativa en la secuencia 22. Advertimos aquí, en *The Light of Faith*, una mayor intensidad dramática en todas las imágenes de Bessie ante el tribunal, donde su rostro refleja preocupación y tensión, mientras que en el

¹⁴⁴ Ver un comentario más extenso de estas diferencias, así como un fotograma correspondiente al plano 346 / 123 de la copia de seguridad principal en p. 675, ilustración n. 15.

¹⁴⁵ Ídem a la nota al pie anterior; Ver plano 350 / 127 en p. 675, ilustración n. 16.

¹⁴⁶ El comentario aparecía recogido por *Film Daily* (véase: “Magnificent Colored Photography Feature of Hope Hampton’s Latest”, *Film Daily*, domingo 3 de septiembre de 1922, p. 4. Documento en The Clarence Brown Collection); Cfr. p. 661.

negativo británico transmitía sólo extenuación, pero también en cómo se manifiesta la reacción de los personajes ante la respuesta negativa de Warburton sobre la identidad de Tony. En la copia de seguridad principal cuando Ashe definitivamente resuelve decir que Tony no es su agresor, el primer rostro que se ve es el de Bessie y el orden de colocación de los rostros después de su confesión es: Bessie / Warburton / el funcionario / Tony / el juez. Éste se constituye, sin duda, como un montaje manifiestamente corregido y mejorado frente al habido en la copia de GEH, donde, tras la respuesta de Ashe, la reacción de Bessie aparecía postergada y el orden de presentación de los semblantes es: Warburton / el funcionario / Tony / Bessie / el juez (ver las alternativas del montaje de esta escena en el cuadro del punto I.6.1., donde se ofrece una explicación más desarrollada).

I.6.3. Sinopsis comentada de *The Light of Faith*.

The Light in the Dark sufrió abundantes cambios y aniquilaciones por parte de Select Safety Film Service, Providence, Rhode Island, que adquirió los derechos de distribución sobre el largometraje a mediados de la década de 1920.

Esta distribuidora dedicada a temas religiosos recortó el film dejándolo en 4 bobinas –a día de hoy 33’ en formato VHS y DVD– con el propósito de que sirviese como instrumento didáctico de la fe cristiana a través del tema del Santo Grial y sus propiedades curativas. Y así, desde 1927 y a lo largo de la siguiente década, rebautizada como *The Light of Faith*, la cinta fue utilizada como medio divulgativo en colegios, iglesias y asociaciones de creyentes.

La fragmentación a la que fue sometida consistía en hacer desaparecer todas aquellas partes que no estuviesen directamente relacionadas con el Grial, pues se trataba de elevar a la categoría de único argumento esta trama secundaria. Como puede apreciarse en el esquema del punto I.6.1., esta corrosiva mutilación fue extensa y de todo tipo, comprendiendo desde secuencias enteras, a cortes de planos y escenas, alteración del orden secuencial y supresión de todos los intertítulos, que fueron sustituidos por otros nuevos, en muchos casos inventados.

En consecuencia, *The Light of Faith*, única versión disponible hoy comercialmente del film, relata también otra historia, con una intencionalidad bien distinta de la que tuvo en su día la película dirigida en 1922 por Clarence Brown. Por lo que pasamos a dar parte de este nuevo argumento que, a partir de esos cortes y alteración de imágenes, ostenta en la actualidad, pero relacionándolo con el verídico.

Los títulos de crédito originales se eliminaron y fueron sustituidos por otros, realizados *ex profeso* para la sucesiva exhibición del film. Compuestos únicamente de dos planos, en el primero se incluye el nombre de la entidad distribuidora (*ver il. n. 22 en p. sig.*), mientras que en el segundo figura el nuevo título que se confirió a la producción, acompañado únicamente por dos de sus intérpretes: Lon Chaney y Hope Hampton (*ver il. n. 23 en p. sig.*). Ningún otro miembro del reparto, equipo técnico o siquiera el director figuran en las credenciales, que finalizan ahí.



22. Plano 1 de los créditos (*The Light of Faith*).



23. Plano 2 de los créditos (*The Light of Faith*).

Ante la enorme popularidad que adquirió Lon Chaney desde *The Hunchback of Notre Dame* (1923), de Wallace Worsley, y *The Phantom of the Opera* (1925), de Rupert Julian, tampoco se respetó el orden de presentación de los actores y se alternó, a voluntad, el nombre de Chaney, que se situó por encima del de la protagonista, Hope Hampton, cuya carrera languideció a medida que avanzaba la década. Asimismo, el fondo sobre el que superpone el texto revela inmediatamente el contenido religioso del producto, pues las letras aparecen sobre la imagen de una iglesia con un rayo de luz irradiando directamente una Biblia colocada en un pulpito.

Las seis primeras secuencias del film también se eliminaron, de modo que *The Light of Faith* comienza en la séptima secuencia de *The Light in the Dark*, «7. En la pensión de la Sra. Callerty».

Un intertítulo expositivo introduce el film indicando: “Un sábado por la mañana en Pellman Alley –”. El nombre de la zona no es una invención, sino que se trata del verdadero barrio donde se halla ubicada la pensión, algo que sabemos porque figura en un titular de periódico de la secuencia 20, que, aunque descartada en este nuevo montaje, sirvió a los distribuidores para ubicar el escenario de la acción.

La secuencia se presenta íntegra, pero, al haberse cortado todas las anteriores, la información que se desprende de ella es muy escasa: una muchacha camina sola por Pellman Alley con una maleta y toma alojamiento en una pensión. Nada más se nos dice de ella, ni por qué está allí, ni los motivos de su melancolía, ni siquiera su nombre. De hecho, su verdadero nombre –Bessie MacGregor– nunca se mencionará y *The Light of Faith* se referirá invariablemente a la protagonista como “the girl” (la chica). Más tarde,

en la secuencia 6 de esta versión («16. La historia del Santo Grial») la narración aludirá a ella como “la bella desconocida” y sólo a partir de la secuencia 7 («12. La ayuda de Tony Pantelli») se nos proporcionará su nuevo nombre: Elaine. Tampoco se nos facilita el nombre de la casera, siendo el de Tony y en secuencias posteriores el de J. Warburton Ashe y su ayuda de cámara Peters los únicos que se mantienen.

Las secuencias 2, 3, 4 y 5 de *The Light of Faith* incorporan de forma correlativa las correspondientes en orden de la película original, aunque con casi todos sus intertítulos modificados.

La secuencia 2 («8. Las solitarias vacaciones de J. Warburton Ashe») comienza con un título expositivo que dice así: “Al otro lado del océano –en el sur de Inglaterra– Warburton Ashe está intentando olvidar que es un hombre infeliz”. También está entera, incluyendo la carta de su hermana que Ashe saca de su bolsillo y lee, y sólo a través de ésta el espectador puede llegar a deducir que existe una conexión entre la chica de la pensión y este personaje. Aunque no se explica ni se da ninguna información acerca del porqué de la huida de la muchacha, ni de lo que ha sucedido entre ellos para que ahora se encuentren separados.

La secuencia 3 («9. La copa misteriosa») contiene abundantes y significativos cambios en sus rótulos de diálogo con objeto de introducir el tema del Santo Grial. Se coloca en boca de dos personajes ancianos que se encuentran en la posada el siguiente comentario: “– – hace que me vengan a la cabeza las historias del Santo Grial”. E inmediatamente todos los allí presentes dan por supuesto que esa copa es el Grial. Incluido el propio Ashe que, por medio de un rótulo añadido, finaliza la secuencia observando la copa y diciendo: “Peters –uno nunca lo sabe– pero esto podría ser un gran descubrimiento. Cogemos el próximo barco que salga para casa”. En la película original, aunque Ashe miraba circunspecto la copa, le decía a Peters que volvían a casa porque se había dado cuenta que nada se resolvía huyendo.

Las secuencias 4 («10. Enfermedad de Bessie») y 5 («11. Bessie inconsciente»), aunque con todos sus intertítulos cambiados, ostentan el mismo argumento de las auténticas. Y así, en la 4 asistimos al desmayo de la chica por las escaleras cuando se marcha a buscar trabajo, y en la 5 está inconsciente en la cama de la pensión acompañada por la casera.

La falta de sentido de este nuevo montaje tiene lugar en la transición de la 5 y la siguiente que se incorpora, secuencia 6 («16. La historia del Santo Grial»), donde se omiten cuatro secuencias: «12. La ayuda de Tony Pantelli», «13. Tony en Jerusalem

Mike», «14. La inesperada fortuna de Bessie» y «15. El brillo prodigioso de la copa»; la 12 aparecerá posteriormente, mientras que las restantes se destruyeron.

En la secuencia 5 («11. Bessie inconsciente»), ella en su delirio llamaba incesantemente a Warburton, y Tony, desde el exterior, lo escuchaba. Recordaba que ése era el nombre que constaba en la tarjeta que había encontrado en el bolso de Bessie y, notablemente enfurecido, salía rápidamente de la pensión para presentarse en el domicilio, lo cual veíamos inmediatamente a continuación en la siguiente secuencia: «12. La ayuda de Tony Pantelli», donde le robaba la copa a Ashe y otros objetos de su casa. En *The Light of Faith* la secuencia 5 está completa, de manera que vemos a Tony, furioso, abandonar a toda la prisa la pensión, pero sin ninguna consecuencia, ya que no va a lugar alguno y lo siguiente que se ve en esta copia es a Tony entrando alegremente en el cuarto de Bessie con el periódico y unas flores, escena que se corresponde con el comienzo de la «16. La historia del Santo Grial».

En la secuencia 6 («16. La historia del Santo Grial»), Tony lleva la prensa a la muchacha y le pide que le cuente la historia del Grial, noticia que junto a la foto de Ashe aparece publicada en el periódico. No obstante, al haberse suprimido en esta versión el brillo mágico de la copa en la oscuridad y cómo esto era observado por varios personajes (secuencia «15. El brillo prodigioso de la copa»), no existe tampoco justificación alguna para la identificación de la copa con el Grial, excepto el hallazgo de la misma por parte de Ashe en un bosque inglés y los comentarios de los ancianos.

Del relato de Bessie se ha procedido a la amputación del pasaje de José de Arimatea. Desconocemos el tipo de escuela cristiana específica a la que se destinó la exhibición *The Light of Faith*, pero tal destrucción indicaría, cuanto menos, que se trataba de una doctrina no católica, por su rechazo al culto de los santos. El contenido del episodio de José de Arimatea es suplido en esta versión por un intertítulo expositivo que resume todo lo excluido, pero donde tampoco se menciona al Santo.

Finalizada la exposición de Bessie de la historia del Santo Grial, en la película original Tony resolvía robar la copa por segunda vez para que ella pudiera tocarla y curarse. Segundo robo que tenía lugar en *off* y del que exclusivamente veíamos, más tarde, su regreso. *The Light of Faith* altera el orden secuencial y coloca aquí el primer robo de la copa, esto es, la secuencia «12. La ayuda de Tony Pantelli». De modo que en esta versión el personaje sólo roba la copa esta vez.

Constituida como la secuencia 7 («12. La ayuda de Tony Pantelli»), tampoco se presenta íntegra, ya que la escena donde Tony vaciaba los bolsillos a Ashe, le robaba

dinero, un reloj y un anillo está cortada y nada de eso se ve en *The Light of Faith*. Y es que, el nuevo montaje intenta desde el principio suavizar el carácter criminal de Tony, así como socavar su condición inequívoca de ladrón. El intertítulo expositivo que lo describía al inicio del film indicando que tenía la mala costumbre de apropiarse de los bienes ajenos aparece suprimido de esta copia, así como todas las alusiones a su profesión. En *The Light of Faith* únicamente roba la copa y esto se interpreta como un hecho aislado, no como una tendencia habitual del personaje. Igualmente, en la última secuencia de esta versión se le acusa en los tribunales sólo por asalto y robo, ya que todas las referencias al intento de homicidio expresamente han desaparecido.

El nombre de la protagonista como Elaine se apunta por primera vez en esta secuencia. Tal designación no se menciona ni una sola vez en la versión íntegra de GEH, pero recuérdese que en su correspondencia de la época Jules Brulatour y George Eastman aludían a la producción como “Elaine”.¹⁴⁷ Y hemos de decir que sencillamente no lo comprendemos, puesto que Sir Galahad y Elaine no forman pareja romántica, ni en la tradición artúrica ni en la obra de Lord Alfred Tennyson *Idylls of the King* (1859-1885), en la cual se inspira la película. En realidad, Elaine se vincula con Lancelot, y *Lancelot and Elaine* fue uno de los cuatro primeros relatos publicados por Tennyson en 1859 en la aludida obra. Otros autores, de hecho, citan a Sir Galahad como hijo de Lancelot y Elaine. Desconocemos de dónde sacó este nombre el distribuidor de Rhode Island, pero su implantación en el film sin duda responde al propósito de crear un paralelismo entre las dos historias, la del Santo Grial, con Sir Galahad y la doncella, y la propia del argumento, que identificaría a Warburton con Sir Galahad (responsables ambos del hallazgo del Grial) y a la muchacha de la pensión con Elaine.

A continuación *The Light of Faith* inserta como la secuencia 8 la «17. En busca del Santo Grial», que exponía el regreso de Tony a la habitación de Bessie después de haber sustraído la copa de nuevo. El orden en que está ensamblada sugiere, por tanto, que Tony acaba de regresar tras haber robado la copa por primera y única vez. Aparecen añadidos diversos intertítulos de diálogo donde Tony suplica a Elaine que toque la copa y rece. Rótulos que por supuesto no aparecían en el original y tienen por objeto subrayar la importancia de la fe para la curación. El segmento final con la huída de Tony de la policía ha sido descartado.

¹⁴⁷ Ver a este respecto los extractos citados de la correspondencia de ambos en pp. 641 y 652. Ver, asimismo, en Anexo IV copia de estas cartas y transcripciones.

La narración de *The Light of Faith* omite la secuencia «18. Bessie y la copa misteriosa» y pasa directamente a la «19. Los inexplicables poderes curativos de la copa», secuencia 9.

En la 18 Bessie dormía varias noches con la copa y esto provocaba su sanación, que se manifestaba en la 19 cuando, completamente curada, se disponía a buscar trabajo. Sin embargo, al haberse suprimido la 18, su recuperación repentina se deriva de haber tocado la copa y de sus plegarias, tal y como le había indicado Tony en la anterior. La secuencia 9 también aparece fragmentada, puesto que se interrumpe justo cuando la Sra. Callerty descubría la copa entre las sábanas y Bessie le explicaba que ésa era la copa que estaba buscando la policía –cortes lógicos teniendo en cuenta que en esta versión la muchacha no ha dormido con la copa y, de otro lado, por el momento nada se nos ha dicho de la policía, puesto que se ha excluido.

La «20. El hampa se cierne sobre la copa» se eliminó.

The Light of Faith se traslada después a la secuencia «21. Visita inesperada de Warburton a Bessie», secuencia 10. Aunque, como ya señalamos, ésta es prácticamente una secuencia nueva, ideada a partir de planos con distinto orden de este mismo segmento y del «3. Relación amorosa con J. Warburton Ashe».

El nuevo argumento concierne a Elaine totalmente reestablecida en su cuarto, cuando entonces comienza a recordar instantes de su felicidad pasada. Un intertítulo expositivo revela: “Pero el milagro de la recuperación no alivia un corazón que está cargado de recuerdos”. Ella llora a los pies de cama (imagen que en el original se corresponde con Bessie lamentando la marcha de Ashe de su habitación y el malentendido ocasionado al haber visto él a Tony en el balcón, creyendo que ambos tienen un idilio) y se coloca entonces la secuencia «3. Relación amorosa con J. Warburton Ashe» como un *flashback*, una introversión de la protagonista. Su inclusión se constituye verdaderamente como la única información real que brinda *The Light of Faith* sobre una conexión pasional entre la chica de la pensión y este personaje, aunque siguen sin aportarse datos sobre los motivos de la ruptura. Tras el *flashback* se vuelve a ver a Elaine sollozando en el mismo lugar y, a continuación, un rótulo expositivo introduce por vez primera a la policía en el relato: “Tony, escondiéndose de la ley, vuelve a por la copa”. Se muestra a Tony llegando a la pensión (perteneciente al inicio de la secuencia 21) y después hablando con Bessie en su cuarto (al marcharse Ashe, él salía del balcón, le pedía perdón e intentaba consolarla). Cuando está a punto de salir, en ese momento la policía le detiene.

Llegado este punto *The Light of Faith* vuelve a coincidir con la película completa, ya que, continuando en orden a la última escena, sitúa su siguiente y última secuencia, la 11 («22. El estado de Nueva York contra Tony Pantelli»). Las modificaciones en los intertítulos son abundantes, pero el argumento de la secuencia es el mismo, exceptuando el fragmento suprimido del robo de la copa por parte del hampa y su pérdida en las profundidades del río, puesto que esta versión había eliminado la secuencia 20, donde se informaba de que bandidos habituales de los bajos fondos planeaban hacerse con la copa.

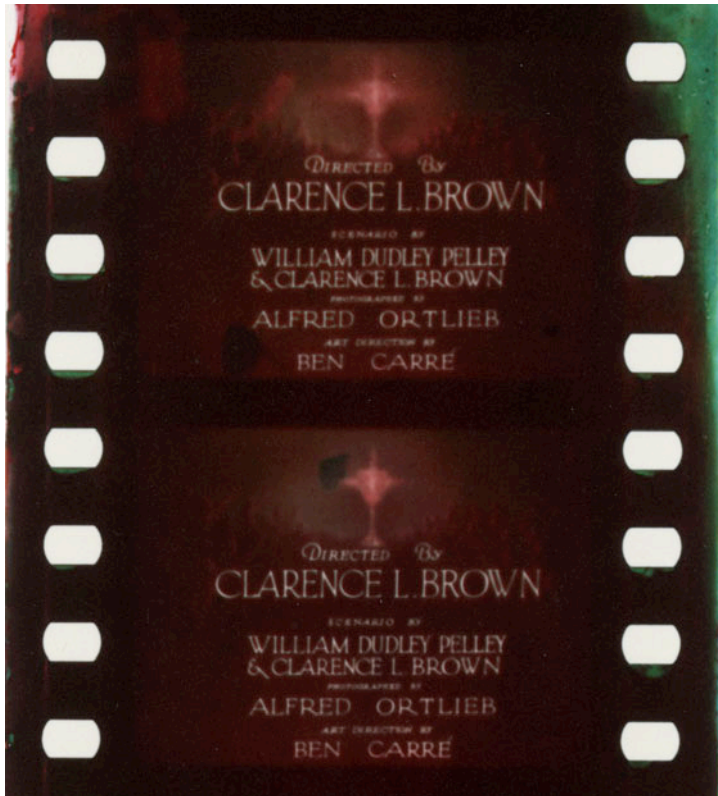
La versión fragmentada –de 33´ en VHS y DVD– finaliza aquí, con el reencuentro de Elaine y Warburton en la sala del tribunal, excluyéndose también la secuencia «23. Epílogo: La felicidad de Warburton y Bessie», dado que en ésta se ofrecía una explicación de las propiedades mágicas de la copa en relación con la secuencia «13. Tony en Jerusalem Mike», ausente en esta copia.

Aunque se prescindió de la secuencia 23, de ella se tomó el título de esta nueva versión: *The Light of Faith*, intertítulo de diálogo que pronuncia la protagonista en la última escena del film.

I.7. Análisis secuencial.

1.) LA NUEVA VIDA DE BESSIE MACGREGOR.

0. Títulos de crédito. (0H.00'00'')



24. Reproducción fotográfica de un plano de los títulos de crédito originales de *The Light in the Dark* (George Eastman House / IMP, Rochester, Nueva York).

Como avanzamos con anterioridad, de las credenciales originales de *The Light in the Dark* (y de la película original en su conjunto) tan solo ha sobrevivido una reproducción fotográfica que consiste en cinco encuadres correspondientes a un mismo plano (ver *il. n. 24*), que es el equivalente al plano 4 de la versión completa y restaurada por GEH. Los créditos de la copia de seguridad principal, la abreviada *The Light of Faith*, como ya hemos dicho no se conservan, puesto que fueron sustituidos por el distribuidor

de Rhode Island y, por tanto, los desconocemos.

Así pues, aparte de este fragmento fotográfico, los únicos títulos de crédito de que disponemos a día de hoy son los pertenecientes al negativo británico o copia de seguridad secundaria de GEH.

El fragmento fotográfico conservado presenta una tinción roja, con las letras superpuestas sobre un fondo de vegetación y aparece provisto del dibujo del Santo Grial brillando de forma incandescente en la parte superior (ver *il. n. 24*). En cambio, los créditos de la copia de GEH son más toscos y mucho menos elaborados, algo propio de las segundas versiones dirigidas al mercado extranjero.

Estos últimos se presentan sobre un fondo negro y, a diferencia de los procedentes del negativo original –ilustrados con el dibujo del Santo Grial–, carecen de dispositivos artísticos que anticipen aspectos narrativos posteriores de la historia.

Sin embargo, el hecho de que el fragmento conservado tenga una correspondencia exacta en lo referente a su contenido con el plano 4 de las credenciales de la copia de seguridad secundaria nos lleva a pensar que, salvando las diferencias del diseño, la equivalencia en el contenido pudo ser extensible al conjunto de los créditos de la versión de GEH.

Compuestos por cinco planos, éstos se constituyen como una larga secuencia de presentación, pues en lugar de cubrir el intervalo habitual de entre 40'' y 90'' comprenden 1'25''. El orden de aparición, su inclusión en un plano individual o compartido y el tamaño de las letras transmiten la importancia de los elementos que figuran en ellos.

Como película realizada al servicio de Hope Hampton el nombre de la estrella es lo primero que asoma en el primer plano de los títulos de crédito y se muestra con un tamaño de letra superior. Sin embargo, no ostenta un plano individual y figura en el mismo que el título de la producción –*The Light in the Dark*–, el autor de la historia original –William Dudley Pelley– y la entidad distribuidora –A First National Picture. Estos cuatro atractivos se han concebido como lo más destacable del producto, y de ahí que se revelen todos a su vez en la imagen inaugural. La primacía entre ellos viene marcada por el tamaño de sus letras. Después de la estrella, y a una escala levemente inferior, se sitúa el título del film, mientras que el autor y la distribuidora se exhiben con grafías ostensiblemente menores. Por medio de un fundido en negro se pasa al siguiente plano.

En el plano 2 vuelve a aparecer el nombre de la empresa distribuidora, Associated First National Pictures. L^{td}, esta vez con la dirección de su sede londinense –37-39. Oxford Street. London. W1.–, pues esta es la copia que se destinó para la exhibición del film en el Reino Unido. Fundido en negro.

El plano 3 inscribe únicamente los nombres de Lon Chaney y E.K. Lincoln. La categoría de Chaney, un secundario muy conocido y reputado en el momento en que se realizó el film, le sitúa por encima de Lincoln en esta primera aparición, pero la relevancia de este último en el devenir de la historia, al tratarse de la pareja romántica de la protagonista, conlleva que se le otorgue la segunda posición en el plano final de las credenciales, inmediatamente después de la estrella y por encima de Chaney, por lo

que asistimos a un reparto de jerarquía bastante equitativo en los créditos al respecto de estos dos principales secundarios. Transición al siguiente por medio de un fundido encadenado.

La escasa importancia de Clarence Brown en 1922 –aquí todavía como Clarence L. Brown– se manifiesta también en esta secuencia previa, pues aunque en este plano, el 4, aparece el primero, con letras mayores y dos veces, ya que también es co-artífice del guión, su introducción en los créditos aparece notablemente demorada y se expone al mismo tiempo que William Dudley Pelley, como co-guionista, el director de fotografía Alfred Ortlieb y el director artístico Ben Carré. Corte directo.

Finalmente, un último plano da lugar a toda la asignación de actores y papeles, con el nombre de Hope Hampton en letras mayores que los demás intérpretes y con el mencionado intercambio de las colocaciones entre Lon Chaney y E.K. Lincoln al respecto de la imagen anterior. Fundido en negro.

1. Accidente de tráfico de Bessie MacGregor. (0H.01'25'')

“La moderna Nueva York – la más humana, adorable y heroica ciudad de América”, reza el intertítulo de apertura del film.

Asistimos, seguidamente, a una vista nocturna del centro neurálgico de la metrópoli, plano 2, P.G. frontal desde lo alto de una gran avenida y la intersección de varias calles, caracterizadas por el bullicio, el tráfico y la superabundancia de letreros luminosos. Se establece así el lugar y la época; nos encontramos ante una narración que va a desarrollarse en la Nueva York actual, una historia contemporánea y urbana. Información que ya se había ofrecido en el rótulo expositivo y que ahora la imagen confirma. Éste será el contexto de la película (de su mayor parte), de los próximos acontecimientos de esta primera secuencia e inclusive del bloque inicial al completo.

Este conciso segmento inaugural, que comprende tan solo 1'24'', nos lleva de nuevo a otro intertítulo expositivo: “Donde el Azar juega al escondite con la Juventud y a veces lleva a su presa al suelo”. Notamos cómo ya desde el principio la narración habla del azar –favorecedor de una gran parte de los sucesos del relato y del que está a punto de ocurrir– y de la voluntad caprichosa del destino que atrapará y arrojará, literalmente, al suelo a la protagonista. Fundido en negro.

Tal y como habían augurado los planos anteriores se pasa a un P.G. de una calle de Nueva York por la noche, plano 4. Una joven cruza la calzada y un lujoso vehículo la

atropella.

Un rótulo informa: “La Sra. Templeton Orrin es rica, excéntrica – – e impulsiva”. Pero a continuación no se procede a una imagen de la susodicha, sino a un P.A. de tres personajes, donde la señora acaudalada y su chofer sujetan y auxilian a la chica atropellada. La presentación de esta última, sobre la que en breve volveremos, se constituye, por tanto, como absolutamente atípica, ya que no posee un plano único o más próximo. Si bien esto le confiere, desde luego, una dimensión completamente desangelada, un alma anónima que camina sola de noche por las calles de Nueva York, algo que posteriormente se confirmará; sabremos que es huérfana, no tiene familiares ni amistades conocidas.

Después la muchacha es introducida en el coche, éste se pone en marcha y sale de la composición. Fundido en negro.

2. En casa de la Sra. Templeton Orrin. (0H.02'49'')

Nuevo intertítulo expositivo: “Por la mañana. Y Bessie MacGregor una chica que trabaja como guardarropa que, en todos sus años de orfandad y duro trabajo, nunca había soñado con tal mundo maravilloso. Bessie MacGregor... Hope Hampton”. Fundido en negro. Tras lo cual la vemos en una elegante cama, plano 9. Está en la residencia de la mujer acomodada que la atropelló la noche anterior, la Sra. Templeton Orrin.

Las muy obvias dificultades de la narración para contar su historia a través de las imágenes se ponen de manifiesto desde el principio y especialmente por estos dos últimos títulos expositivos. No nos referimos a su abundancia numérica, que también, sino a su contenido. Se corresponden, en realidad, con un tipo de presentación de los personajes propia del cine de 1916 y anterior, donde los rasgos esenciales y distintivos de la personalidad se mostraban a través del texto escrito. Después de 1917, explica David Bordwell, “Los comentarios explícitos de los títulos... fueron sustituidos por imágenes del personaje inmerso en su comportamiento típico...”¹⁴⁸ Y esta carencia se aplica tanto al caso de la Sra. Orrin como al de Bessie. Toda la información que se nos suministra de la protagonista se hace mediante el intertítulo. Únicamente por él conocemos que es huérfana, de clase trabajadora, se ocupa del guardarropía de un hotel y ha sufrido años

¹⁴⁸ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 30.

de arduo trabajo y escasez –ya que se nos dice que nunca había imaginado un mundo tan maravilloso. Sobre la presentación de Bessie en la secuencia anterior y en la vigente, hemos de decir que ésta es de una asombrosa pobreza visual, pues se efectúa en realidad en el rótulo expositivo, tan sobrecargado de información por ese motivo, en lugar de proporcionar una visión del personaje en su entorno, en el hotel o saliendo del trabajo, por ejemplo, como sería lo ajustado al modelo narrativo cinematográfico más avanzado que cronológicamente le corresponde. Echamos en falta, además, el mencionado plano individual o más cercano, que se posterga hasta después del intertítulo.

Como hemos indicado, la secuencia comienza con una imagen de Bessie en un distinguido lecho con dosel, plano 9. Mira entre contenta y expectante un espacio en *off* situado fuera de campo. Por éste se introduce la Sra. Orrin. Alza en su mano un rico adorno que expone lentamente ante sus ojos y posteriormente se lo ofrece. Plano 10, Bessie lo acaricia y lo toca maravillada. Un espejo que sostiene la señora se introduce por la parte izquierda del encuadre y ésta comienza a ponerle el obsequio, un arreglo de pelo, en la cabeza. En el siguiente plano, la mujer le habla dulcemente a la vez que le coloca el tocado con tremendo cuidado y delicadeza. Se pasa a un P.G. de la estancia. Una doncella entra en campo por la izquierda con una bandeja y se acerca hasta la cama. Un intertítulo expositivo nos explica que: “Entonces la Sra. Templeton Orrin hizo una cosa típicamente impulsiva – ” y acto seguido vemos a la dueña de la casa acariciando lentamente a Bessie en el brazo.

El fuerte componente lésbico de la escena es innegable. Nos encontramos ante un episodio de seducción en toda regla. Unas imágenes donde, frente a la evidente pobreza de la joven, la mujer madura y adinerada intenta seducirla con objetos deslumbrantes y valiosos. Los planes de la señora para con la chica de origen humilde que encontró en la calle aparecen subrayados, además, por el intertítulo, pero las acciones anteriores, sumadas a la consumada del plano 14 donde la acariciaba, y al desarrollo de la secuencia no hacen si no confirmarlo.

Resulta cuanto menos extraño que el autor de la historia original y co-autor del guión, William Dudley Pelley, incluyera este pasaje lésbico en su historia, debido a su fuerte carácter moralizante y obsesión por la pureza cristiana, pero Brown se las arregla para poner en escena la temática lésbica a través de las imágenes. Una vertiente homosexual que, como se verá, insólitamente, conecta gran parte de su filmografía y

pone en relación *The Light in the Dark* con el resto de su producción, especialmente “silente”.¹⁴⁹ Como es habitual siempre que el cine clásico norteamericano trata tales asuntos, la información homosexual se presenta de forma velada, ya que el intertítulo anterior se halla relacionado con la siguiente acción de la Sra. Orrin. No obstante, aunque justificado, no por ello deja de ser totalmente evidente, tanto que incluso fue reseñado, también de forma encubierta, por las publicaciones profesionales de la época. Y así, *Exhibitor's Trade Review* en su crítica del film resumía el argumento diciendo: “Bessie MacGregor, una chica que trabaja como guardarropa, es atropellada por el coche de la Sra. Orrin, quien atraída por la belleza y encanto de la chica se la lleva a su casa como su protegida”.¹⁵⁰

Este último plano, el 14, posee una importancia fundamental en el texto filmico. Se constituye, de hecho, como el *leit-motiv* visual de la película y remitirá a cuadros ulteriores.¹⁵¹ Es la imagen que se reitera una y otra vez en *The Light in the Dark*, Bessie, malograda, tumbada en la cama recibiendo las atenciones de una mujer mayor que la cuida con esmero y se preocupa por ella. En sucesivas secuencias la efigie de la Sra. Orrin será sustituida por la de la Sra. Callerty, si bien las intenciones de la primera distan enormemente de las de la casera.

El personaje de Bessie, por su parte, se descubre como de una completa ingenuidad, pues no parece enterarse de nada. No se extraña por el interés que le profesa la Sra. Orrin, ni porque la agasaje y la colme de regalos, que se sucederán, ni siquiera por el hecho de que esta señora acaudalada le sirva el desayuno en la cama, cosa que hacía en el citado plano 14. El otro acto impulsivo que lleva a cabo, y que anunciaba el intertítulo, tiene también relación con esto, pues la invita a que se quede con ella una

¹⁴⁹ Además de *The Light in the Dark* muchas de las primeras películas de la filmografía de Brown poseen una temática o claras connotaciones sobre la homosexualidad y la confusión de la identidad de género –*Smouldering Fires* (1925), *Flesh and the Devil* (1926), *A Woman of Affairs* (1928), *Possessed* (1931), *Sadie McKee* (1934). Véase sobre este tema el apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 976-981. Este tema será tratado también en el capítulo siguiente consagrado a *Smouldering Fires*. Ver a este respecto, especialmente, en el apartado «II.7. Análisis secuencial», la secuencia 1, pp. 1140-1176.

¹⁵⁰ “Bessie MacGregor, a hat check girl, is run down by the motor car of Mrs. Orrin, who attracted by the girl's beauty and charm takes her into her home as her protege [*sic*]” (“*The Light in the Dark*”, *Exhibitor's Trade Review*, 1922, p. 1143. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

¹⁵¹ Ver, por ejemplo, plano 172 en p. 800, ilustración n. 55.

temporada. Ante lo cual Bessie, incauta, accede tremendamente agradecida. La inminente marcha de su hermano es la excusa que aprovecha para proponer a Bessie su permanencia en la mansión: “Mi hermano se va a Europa la próxima semana. ¿Te gustaría quedarte conmigo hasta que vuelva?”, le dice.

El arreglo de pelo que la señora ha regalado a Bessie, adquiere un valor metonímico en tanto a que pertenece a la Sra. Orrin o ha sido comprado por ella. Pero también se le parece y la describe. Anteriormente se nos había dicho que era rica y excéntrica (secuencia 1, intertítulo 3) y lo mismo puede decirse de este atavío que es lujoso y extravagante. Símbolo fílmico que por esta semejanza se transcribe como una metáfora visual de la representada y aludirá a ella a través de sus equivalentes en secuencias posteriores. De otro lado, la joven es totalmente ajena a este tocado, tanto por su valor económico como por su exterior artificioso. Su imagen con la redcilla puesta y las chorreras colgando desde los laterales nos revela que la Sra. Orrin la está disfrazando, un hecho que atestiguarán todas las secuencias de esta primera parte y su final, con Bessie despojándose de los obsequios y vestidos.

P.G. de la estancia, la doncella abre la puerta de la habitación y un personaje masculino entra y se acerca hasta ellas. El siguiente plano, 18, muestra a éste y a la Sra. Orrin junto a la cama de Bessie. La señora los presenta, se trata de su hermano, J. Warburton Ashe. Advertimos entonces que la Sra. Templeton Orrin no es soltera, sino divorciada o viuda, puesto que vive con su hermano y no ostenta el mismo apellido que él. La atracción entre Bessie y Ashe es inmediata y mutua, tan notoria que después de su repetido intercambio de miradas (planos del 20 al 23), se procede a una imagen amenazante de la Sra. Orrin interponiéndose entre ellos, plano 24. Ésta mira fuera de campo hacia el espacio en *off* donde se halla situado su hermano y le hace partícipe de sus sentimientos hacia Bessie: “Le he pedido a la Srta. MacGregor que se quede conmigo una temporada. Se ganó mi corazón al no morir la noche pasada cuando la atropellé”. Una clara indicación para que refrene su interés hacia la muchacha. Aviso que queda manifiesto por el siguiente plano, otro perfil cercano de la Sra. Orrin, igual al anterior. Ashe ha entendido perfectamente la señal de su hermana, algo que sabemos por su semblante, en P.M.C. individual mira hacia la derecha, donde está, en *off*, la Sra. Orrin. Pero no le hace caso, continúa su aproximación hacia la chica y esto, observado por la mujer, ya no viene seguido de una solicitud, sino de una amonestación. En el plano 28, la Sra. Orrin advierte a su hermano, primero apartándole y echándole hacia atrás y después con el dedo índice de su mano.

Y encontramos aquí, tanto en plano 28 como en su igual anterior 18, el segundo *leit-motiv* visual del film, que puede entenderse en realidad como una derivación del primero: Bessie en la cama acompañada por una mujer de mayor edad que le confiere sus cuidados –Sra. Orrin– y por un hombre joven que también se preocupa por ella y la desea –J. Warburton Ashe. Avanzada la película la Sra. Orrin será sustituida por la Sra. Callerty y J. Warburton Ashe por Tony Pantelli.¹⁵² Sin embargo, las diferencias entre la repetición suplantada de este mismo motivo son evidentes, pues mientras que en la secuencia actual ambos, la Sra. Orrin y su hermano, la pretenden, la Sra. Callerty asumirá con Bessie el papel de figura materna.

Ahora bien, la predisposición de la protagonista a recibir tantas atenciones por parte de los que la rodean debe entenderse en virtud de su orfandad y ausencia de familia, lo cual explica, simultáneamente, su necesidad de afecto e incapacidad de advertir lo que verdaderamente está sucediendo. Esta imagen de los planos 18 y 28 es el retrato de Bessie ante los lobos; dos lobos con piel de cordero que pretenden relaciones sexuales con ella, sin ella saberlo. Como corroborará la secuencia 5, Bessie es una cándida a la que se está engañado y no percibe lo que ocurre a su alrededor.

Warburton Ashe sale de la habitación y la Sra. Orrin continúa agasajando a Bessie. La coge de la mano y le acerca la taza del desayuno. Ashe, desde el exterior, habla con su criado. Mira inquebrantablemente hacia la puerta del cuarto, donde está Bessie, y sin siquiera volverse comunica a Peters que su viaje por Europa queda cancelado. Fundido en negro.

3. Relación amorosa con J. Warburton Ashe. (0H.05'13'')

“Para divertido entretenimiento de su hermana Warburton continuó posponiendo su salida, y la vida parecía muy dulce para Bessie MacGregor”, dice un intertítulo expositivo.

La elipsis temporal representada visualmente por el fundido en negro omite días, aunque no sabemos exactamente cuántos. Bessie lleva varias jornadas en la casa y durante ese tiempo, como indica el rótulo de apertura, se ha producido un acercamiento continuado entre ella y Warburton.

¹⁵² Ver, por ejemplo, plano 160 en p. 796, ilustración n. 49; ver también distintas instantáneas del plano 162 en p. 797, ilustraciones n. 50, 51, 52 y 53.



25. Plano 34 / 244 (DVD *The Light of Faith*).



26. Plano 35 / 245 (DVD *The Light of Faith*).

La secuencia comienza con ambos personajes en la entrada del elegante salón de la residencia, plano 34. Vuelve a recalcarse la inocencia de ella, pues levanta su vestido y corre hacia el piano dando pequeños saltos, con impaciencia. Una vez allí le dice a Warburton que se acerque, comienza a cantar y a tocar el piano. Estilísticamente, Brown dispone la acción mediante el dispositivo del arco del proscenio de Tourneur, convertido aquí en una cortina lateral, a la izquierda de la composición (*ver il. n. 25*). Siguiendo al pie de la letra los preceptos de Tourneur, Brown nos sitúa en un P.C. y utiliza este cortinaje “real” a modo de telón escénico para enmarcar la escena amorosa que está teniendo lugar. La

cortina ejerce de barrera física entre el espectador y lo representado, nos expulsa del interior del film y nos sitúa en un patio de butacas de un teatro figurado para proporcionarnos objetividad y subrayar la fantasía y el carácter ilusorio de la protagonista, eje argumental de la secuencia que llegará a su clímax al final.

Conforme avance el film asistiremos a una cada vez mayor preocupación del director por las cuestiones estéticas y de composición de los planos, hasta llegar, prácticamente, a un completo estado de abandono de sus personajes que se manifestarán como esquemáticos psicológicamente y mucho menos ricos que en estas primeras secuencias.

En el siguiente plano, 35 (*ver il. n. 26*), observamos cómo Bessie lleva puesto otro arreglo de pelo, esta vez una diadema de hojas y flores. Si por un lado ésta refleja su estado psíquico de ensueño por las felices horas que está viviendo, por otro nos remite directamente a la Sra. Orrin y a la secuencia anterior. Metáfora visual que evoca

y sustituye a la dueña de la casa y nos indica que ésta no ha cesado en su empeño de conquistar a la muchacha. Sigue arreglándola y dedicándole sus atenciones.

Mientras Bessie canta, Warburton la mira embelesado, lleno de admiración. De repente coge su mano, al piano, plano 36, la detiene y se sienta junto a ella, plano 37. Comienza a abrazarla y aunque al principio ella se muestra tímida, cuando finalmente él se decide a besarla, Bessie no opone resistencia. Fundido en negro.

4. **Salida a la ópera.** (0H.06'27'')

Intertítulo: “Durante veinticuatro horas los pies de Bessie bailaron y apenas rozaron la tierra”. Tanto en el segmento precedente, como en el presente y en el sucesivo nos encontramos ante intertítulos expositivos de “resumen” como apertura de las secuencias. Rótulos que efectúan un compendio previo de lo que va a suceder y rompen por completo el suspense de la acción. Este último, por ejemplo, nos dice manifiestamente que Bessie está en las nubes, y al realizar esta explicación por adelantado no permite que la información se descubra paulatinamente mediante el progreso de los hechos. Su presencia en el film, y no sólo en estas tres secuencias, se constituye como una anomalía regresiva, pues los títulos de “resumen” se vinculan con el protocine y según Kristin Thompson desaparecieron en torno a los primeros años de la década de 1910, cuando fueron sustituidos por otros que se limitaban a establecer una situación que se desarrollaba después.¹⁵³

Ha transcurrido un día desde la última escena. Ahora vemos a Bessie de nuevo en el salón de la residencia, plano 39. Lleva un vestido distinto, pero se halla despojada de los extravagantes tocados con los que había aparecido desde la secuencia 2. Efectivamente, ya realizó su elección, se decidió por iniciar una relación sentimental con el hermano de su protectora y la ausencia del habitual adorno hace suponer que los últimos acontecimientos han sido conocidos, o sospechados, por la Sra. Orrin, ante lo cual ha dejado de cortejarla.

Una criada entra en campo por la izquierda y le anuncia la llegada de Warburton. Inmediatamente entra él: “Tú y Berenice tendréis que ir a la ópera sin mi esta noche. Tengo que encontrarme con un hombre por negocios”, le dice para su desilusión. En el último plano, antes de besarla Warburton mira hacia atrás, comprobando que no haya

¹⁵³ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 201 y ss.

nadie que les pueda ver. Deducimos, por tanto, que mantienen su relación en secreto, a escondidas de la Sra. Orrin. Él saca una flor de su bolsillo y se la entrega, la besa de nuevo, esta vez en las manos, y sale de campo. La secuencia finaliza con Bessie sola, tomada en un P.M. individual, 42. Aprieta contra su pecho la flor que Warburton le ha dado y mira al infinito llena de ilusión. Fundido en negro.

5. Sorpresa inesperada. (0H.07'44'')

“Y entonces sin aviso los pies de Bessie bajaron firmemente a la tierra”. Otro intertítulo expositivo de “resumen” que destruye más todavía, si cabe, la sorpresa que depara el devenir de la secuencia.

El fundido en negro anterior indica que se ha producido una elipsis. Bessie y Berenice, nombre de pila de la Sra. Orrin, van en un coche, plano 44, pero la narración no informa si van camino hacia la ópera o regresan.

En cualquier caso, la relación entre las dos mujeres está absolutamente deteriorada, pues viajan en silencio y no se dirigen la palabra. Ahora que Bessie se ha decantado por Ashe, a la Sra. Orrin no le interesa la muchacha. Mira hacia ninguna parte, hastiada, y mientras tanto Bessie se entretiene con la flor. Este objeto metonímico que significa a Warburton indica que inclusive en el coche Bessie es incapaz de desconectar y sigue soñando con él, poco o nada le importa la ópera. Y a la Sra. Orrin, sin duda, le aburre tanto la situación como la ingenua muchacha que ahora le acompaña. La joven ha pasado a ser una carga, una obligación impuesta por su hermano de la que ella ya no va a sacar nada.

Se pasa a un P.G. exterior de una calle de Nueva York. Un guardia controla el tráfico y detiene un grupo de coches, incluyendo el de ellas. P.D. del cambio de luces de un semáforo. Más tarde, de nuevo en P.M. las dos mujeres en el interior del auto. Mientras el vehículo está estacionado Bessie mira por la ventanilla. Contraplano de la acción en el 49, Warburton está en el coche contiguo con otra mujer a la que sostiene en el regazo. Bessie repara en él, queda estupefacta, no puede creer lo que está viendo. Nuevo contraplano de la acción en el 51, Warburton se funde en un beso con su acompañante.

El semáforo vuelve a activarse, el guardia hace una señal a los coches para que continúen y la secuencia finaliza en el plano 55, igual que 44, con el vehículo en marcha y las dos mujeres en el interior. Bessie llora amargamente y se cubre el rostro, su cuento

de hadas ha finalizado. El desinterés de la Sra. Orrin por ella se descubre en este último plano como auténtico resentimiento al no haber sido correspondida, ya que después de lo ocurrido permanece impasible y no se molesta por consolarla. No le habla y siquiera le profesa una sola mirada. El comportamiento de su hermano tampoco provoca en ella ningún tipo de sobresalto. No cabe duda que lo esperaba. Fundido en negro.

6. De vuelta a la realidad. (0H.08'33'')

“De nuevo en casa, ella esperaba en estado de confusión por la desdicha –”, dice un intertítulo expositivo. En este caso, el tiempo omitido del argumento es de horas, ya que la secuencia comienza con Bessie sentada en el salón de la residencia esperando la llegada de Warburton y una explicación, 57.

Brown vuelve a poner en funcionamiento su entrenamiento visual con Tourneur para escenificar la entrada de Warburton en el plano 58. Nos traslada a la verja del edificio, desde dentro, donde a través de un intenso contraluz asistimos a toda una composición de primer término oscuro e intensa iluminación al fondo de la imagen, con los barrotes exteriores de la puerta y la figura de Ashe, que está dentro, en silueta. Misma solución estilística que empleará cada vez que alguien cruce ese umbral.

Bessie, en el salón, todavía no sabe que Warburton ha llegado, se desmorona y se echa a llorar. A continuación entra él. Desenvuelto se sienta a su lado, la besa en el hombro y comienza a hablarle. Ella le detiene y le informa antes que nada: “¡Te vi besando a esa desagradable mujer!” Pero, para su desconcierto, no hay explicación de los hechos y menos aún arrepentimiento: “Por supuesto que era yo; pero ella no es desagradable; no hay mujeres desagradables –sólo hay unas más bonitas que otras”. Su contestación le revela a Bessie que Warburton es un frívolo y ha estado jugando con ella. Lo que ha habido entre ellos ha sido para él mero entretenimiento, acostumbrada rutina de seducción.

Bessie se siente confusa y le explica claramente que ella pensó que la quería. Más sorpresa todavía cuando él le dice que así es, pues de lo contrario no le hubiera comprado tantos vestidos. Bessie pensaba que se los había regalado la Sra. Orrin y así se lo hace saber, indignada, plano 69.

Llegado este punto se hace visible la absoluta candidez de Bessie con relación a todo lo sucedido. Ella ha sido engañada por Warburton, creyendo que existía un vínculo más serio entre ellos, pero además pensaba que los vestidos, uno detrás de otro, como

hemos visto, se los había comprado la Sra. Orrin y esto no le había parecido ni extraño ni sospechoso. No se había preguntado en ningún momento por qué una mujer adinerada la acogía en su casa y la proveía de todo un guardarropa nuevo. Paralelamente advertimos la competición que ha existido entre los dos hermanos por conseguir el afecto de la muchacha a través de complementos y trajes. Durante el tiempo que ha durado su estancia, ambos han estado intentando conseguirla a través de bienes materiales.

La importancia que Bessie concede a los vestidos, ya que acto seguido subirá al piso superior para entregarlos personalmente antes de marcharse, se comprende por su anterior trabajo como chica encargada del guardarropía en un hotel. Como tal, debió haber colgado muchas veces ricos atuendos de otras personas que estaban fuera de su alcance. Durante un breve periodo de tiempo, por primera vez ella también ha podido disfrutar de vestidos, abrigos, perlas y arreglos de peinado elegantes, pero ahora ha llegado el momento de devolverlos a sus dueños. Ése es el precio que han pagado por su compañía. Aunque Bessie únicamente se ha dado cuenta de que Ashe ha intentado comprarla y, como confirmarán sus próximas frases, sigue pensando que la Sra. Orrin es todo bondad.

En el plano 72 Bessie abandona el salón y un rótulo expositivo informa: “J. Warburton Ashe sabía mucho de mujeres –de algunas mujeres– y esperaba complacientemente que Bessie volviera”. Se pasa a un P.M. de Warburton sentado, fumando pensativo en el salón. Él cree que Bessie se marchado disgustada a otra parte de la casa y que, como mucho, no la verá hasta el día siguiente. Pero acto seguido Bessie hace su aparición llevando en sus brazos todos los vestidos.

P.M. individual de Bessie en el 75. Se ha cambiado de ropa y ésta es la primera vez que la vemos de cerca con su aspecto habitual, un sencillo vestido oscuro de cuello blanco, plano 75 . Pide a Ashe que le de las gracias a la Sra. Orrin por sus atenciones, arroja los vestidos sobre el sofá y sale de campo.

Warburton permanece sentado y no mueve ni un dedo para detenerla. En el plano 79 ella atraviesa el vestíbulo corriendo. Huye a toda prisa del lugar. Después vemos de nuevo la verja de entrada del edificio, esta vez desde fuera, con la silueta de Bessie en el interior. La abre y se va. La acción vuelve a trasladarse al interior, donde Warburton se limita a levantarse y a mirar hacia el espacio en *off* por el que se ha marchado Bessie.

2.) LA COPA MARAVILLOSA.

7. En la pensión de la Sra. Callerty. (0H.10'41'')

Intertítulo expositivo: “Al haber anunciado amablemente la Sra. Orrin su búsqueda, Bessie se había escondido. Ahora después de un mes sin trabajo, sus ahorros en continua disminución la forzaron a otro movimiento”. Fundido en negro.

Ha acontecido un mes, por lo tanto, desde la última secuencia. Periodo de tiempo en el que se desconoce donde ha estado Bessie, aunque el intertítulo indica que ahora se dirige a otro lugar de condiciones económicas más modestas todavía.



27. Plano 83 / 2 (DVD *The Light of Faith*).

Fundido de apertura. La secuencia comienza con un P.G. exterior de una calle de Nueva York, plano 83 (*ver il. n. 27*). La fotografía con enfoque en profundidad permite distinguir en el nivel intermedio a una mujer barriendo la acera, al fondo a Bessie caminando con una maleta, mientras que el último término representado lo constituyen

algunos viandantes cruzando la calzada, coches aislados y la larga calle con sus edificios perdiéndose en la lejanía. La iluminación y el vacío de la calle sugieren que se trata de una hora muy temprana de la mañana. Bessie repara en un letrero situado en lo alto del edificio junto al que camina y se acerca a la mujer.



28. Plano 84 / 3 (DVD *The Light of Faith*).

Plano 84 (*ver il. n. 28*), la mujer, de aspecto desaliñado, continúa barriendo la acera al pie de unas escaleras. Detrás de ella, una vivienda humilde de ladrillos cara vista, a un lado un cartel donde se lee “Room” (Habitación) e indica que se trata de una pensión donde queda un cuarto libre, en la otra parte una

cañería. La puesta en escena, y no sólo el intertítulo, revela que Bessie se ha trasladado a un barrio de clase trabajadora. A partir de este momento, en contraste con el mundo de opulencia anterior, las imágenes realistas de pobreza envolverán la secuencia. Ante el letrero de una habitación disponible, Bessie comienza a hablarle a la mujer, e inmediatamente un intertítulo expositivo informa: “La Sra. de Michael Callerty –quien se ha 'puesto elegante' sólo dos veces en su vida: Al casarse y cuando visitó un cementerio con su marido... y Mike estaba allí”. De forma más sutil que los rótulos expositivos anteriores este último da lugar no sólo de la identidad del personaje, sino que comunica aspectos sobre su pasado imposibles de conocer de otro modo. Sabemos por el intertítulo que es la viuda de Michael Callerty y su apariencia descuidada responde a que *se ha 'puesto elegante' sólo dos veces en su vida*, cuando se casó y con motivo del entierro de su marido. Alusión que enlaza con la superabundancia de vestidos que ha llevado Bessie en las secuencias previas. Su vuelta a los barrios pobres, a los cuales pertenece, parece sugerir que ése es el futuro que le espera, ya que en la secuencia anterior había devuelto todo su guardarropa. Como a la Sra. Callerty, a Bessie le será muy difícil a partir de ahora volver a vestir de forma distinguida. De hecho, el siguiente plano que se muestra de ella, plano 86 (*ver il. n. 29*), descubre que va igual que la última vez, con su sencillo vestido de cuello blanco, aunque ha transcurrido un mes.



29. Plano 86 / 4 (DVD *The Light of Faith*).

Se pasa entonces, en el plano 86 (*ver il. n. 29*), a un P.M.C. de la Sra. Callerty junto a Bessie, donde se advierte de forma más cercana el aspecto desastrado de la mujer. Usa una chaqueta de lana gruesa, abrochada por un botón en la parte superior, y tiene el pelo mal recogido encima de la cara. Bessie, por su parte, lleva como únicos añadidos

desde la secuencia 6 una boina y un abrigo. La gorra de fieltro, sin adornos, se instaura como una metáfora visual por sustitución, ya que contrasta con los lujosos y artificiosos tocados que ha llevado durante su estancia en la casa de los ricos. El abrigo, liso y austero, remite, a la par, a la espléndida capa de chinchilla con la que había aparecido para ir a la ópera en la secuencia 5. Elementos éstos que subrayan al mismo tiempo el

frío que hace en la calle, al igual que significativos detalles de la puesta en escena como el vaho que exhala Bessie cada vez que abre la boca mientras habla. En el mismo plano Bessie pregunta a la Sra. Callerty y ésta asiente, es la dueña de la pensión. Hace un gesto para que Bessie la siga y comienza a subir las escaleras del exterior del edificio. En el 87, ambas suben tomadas en P.E.



30. Plano 88 / 6 (DVD *The Light of Faith*).

El plano 88 muestra a las dos mujeres en P.M.L. en el interior de la hospedería. Del vestíbulo destaca la ausencia de decoración. Con sus paredes lisas, tan solo un farol cuelga del techo en la parte izquierda, mientras que a la derecha hay un único mueble donde se halla depositada una manta (*ver il. n. 30*).

El cansancio físico y espiritual de la protagonista se percibe por la lentitud con la que camina y por el poco ánimo con que arrastra su maleta. En las escaleras se cruzan con un personaje masculino que repara en Bessie.



31. Plano 89 / 7 (DVD *The Light of Faith*).

El cansancio físico y espiritual de la

La acción se traslada a la parte superior donde el ambiente es más desolador todavía (*ver il. n. 31*). Una ventana situada al fondo tiene su persiana rota y ladeada, uno de sus cuarterones está resquebrajado, y otro es de un color distinto, sin duda porque el original se rompió y se colocó, sin más, otro diferente que ni siquiera llega a encajar bien del todo.

La casera y Bessie suben hasta situarse en P.E. junto a una puerta que hay a la izquierda. Ése va a ser el cuarto de Bessie.



32. Plano 90 / 8 (DVD *The Light of Faith*).

Una premeditada composición de primer término oscuro con una jarra en penumbra a la izquierda, presenta en un P.C. el interior de la habitación (*ver il. n. 32*). La Sra. Callerty se apresura a ir corriendo hacia la ventana para abrirla y dotar a la estancia de una mayor calidez, pero con ello lo que consigue es que se vea más lo penoso del lugar. Las

paredes están desconchadas y llenas de agujeros y una toalla cuelga de una tubería. Bessie ni siquiera entra, apoya la maleta en el suelo y se deja caer sobre la puerta.

“Astuta la Sra. Callerty generalmente tenía la mano más alta que su amabilidad –y Bessie pagó por adelantado”, dice un intertítulo expositivo. En el siguiente plano, P.M.L. de ambas junto a la puerta, la casera tiende la mano y Bessie coloca en ella varios billetes. La forma en que mira el tercer billete y su reticencia a entregarlo denota que es el último que le queda. Finalmente la casera se lo quita de las manos. En un P.C., igual al anterior, la mujer se sube los faldones, guarda el dinero entre sus enaguas y más que satisfecha sale hacia fuera.



33. Plano 95 / 13 (DVD *The Light of Faith*).

Título expositivo: “Tony Pantelli tiene el mal hábito de apropiarse de las propiedades de otras personas. Por lo demás tiene un corazón de oro”. P.M. del personaje en la parte baja de la pensión (*ver il. n. 33*). Advertimos, pues, por su presentación en el rótulo, que este individuo, el mismo que se habían cruzado antes por las escaleras, es un

italoamericano, de los que abundan en los barrios bajos de Nueva York, cuya ocupación es el robo. La Sra. Callerty entra en campo desde arriba. Tony la detiene y muy interesado le pregunta por la chica nueva que acaba de instalarse. “¡No es una belleza! Es exactamente como yo de joven, sólo que está más flaca”, es el comentario de ella. Tony mira hacia el piso superior, donde está Bessie, claramente atraído por la joven.



34. Plano 99 / 17 (DVD *The Light of Faith*).

El plano 98 regresa al cuarto de Bessie. Se trata de una imagen más cercana que las preliminares, donde la jarra en primer término oscuro ha desaparecido. Bessie se ha trasladado hasta la ventana y mira ahora por primera vez la habitación con todos sus desperfectos. Se mueve hacia la cómoda y se procede a su figura, de espaldas, en P.M.C. frente

al espejo, 99 (*ver il. n. 34*). La superficie del espejo está rallada y en él todavía hay incrustado un recorte de revista del huésped anterior. Ésta es la segunda vez que se mira en un espejo. La primera había tenido lugar en la secuencia 2, en la residencia de los dos hermanos ricos, cuando la Sra. Orrin le había acercado uno de mano para que pudiera contemplarse con el suntuoso tocado que acababa de regalarle. Y tanto su imagen, empobrecida y demacrada, como las circunstancias que rodean a esta segunda acción son muy distintas a las de la primera. Bessie mira hacia arriba y ve lo que hay escrito: “Oh you had” (Oh tu tenías). Sonríe irónicamente ante el garabato, pues efectivamente no hace falta que nadie le recuerde lo que tenía, ha perdido y ya no tiene; todo le recuerda a su felicidad pasada. La frase sugiere, por otro lado, que la habitación ha sido ocupada por gentes que en otros momentos de sus vidas también disfrutaron de mejores comodidades; personas venidas a menos que, como ella, se vieron forzadas a tomar alojamiento en ese lugar.

P.M. de Tony en el vestíbulo, 100. Mira fuera de campo, hacia arriba, donde está Bessie. Se fija en su propia vestimenta y niega con la cabeza. Por su gesto sabemos que cree que no tiene ninguna posibilidad con la muchacha, piensa que no está a la altura.

La secuencia finaliza en el siguiente plano, 101, P.M. de Bessie junto a la ventana de su cuarto. Parece que observa a través de ella, pues tiene la vista fija, no obstante la gruesa y opaca cortina confirma que no mira hacia ninguna parte, si no a su pasado. Su pensamiento en realidad está muy lejos de donde se encuentra. Se vuelve frontalmente, su rostro está lleno de lágrimas. Mira entonces su presente: la habitación, y todo lo que ésta conlleva, soledad y pobreza. Fundido en negro.

8. Las solitarias vacaciones de J. Warburton Ashe. (0H.13'28'')

Intertítulo expositivo: “De modo que el hombre huyó –de una chica y de su conciencia– buscando diversión en un viaje de caza por el sur de Gran Bretaña”.
Fundido en negro.

Las acciones de la secuencia actual suceden a continuación de las anteriores. Es decir, Bessie ya está instalada en la pensión pero la narración no nos muestra sus primeros días en el barrio de clase trabajadora de Pellman St., sino que omite esa parte del argumento y escoge en cambio trasladarse a Gran Bretaña, donde J. Warburton Ashe está realizando un viaje, aquél que al haber conocido a Bessie había aplazado.



35. Plano 103 / 21 (DVD *The Light of Faith*).

La secuencia comienza en el plano 103, P.G. de la campiña inglesa, con Warburton, su criado, Peters, y un perro caminando, dispuestos a iniciar una partida de caza (*ver il. n. 35*). La Gran Bretaña de fantasía medieval a la que aludirá posteriormente el film ya está presente en la imagen donde se incluye un romántico castillo al fondo, precedido por un camino

sinuoso. Otro título expositivo sitúa de nuevo el escenario: “En lo profundo del corazón de un viejo bosque inglés”.



36. Plano 106 / 23 (DVD *The Light of Faith*).

Los personajes continúan avanzando hasta que Peters, debido al ímpetu del perro, decide soltarlo y éste sale corriendo. Se sientan sobre el tronco de un árbol, y mientras el criado disfruta de la jornada –saca una botella y un par de vasos– (*ver il. n. 36*), Warburton permanece ausente. Es incapaz de disfrutar del viaje, su pensamiento está en otra

parte. Todo esto es perceptible a través de las imágenes, pero aun así un intertítulo

expositivo nos lo explica: “Con el océano separándoles el encanto de Bessie MacGregor todavía le tenía cautivo”. El personaje saca entonces una carta de su bolsillo y la repasa, pues no cabe duda que no es la primera vez que la lee. El 109, P.D. subjetivo de Ashe, presenta parte de su contenido en *cache*: “Y ni abogados ni detectives son capaces de encontrarla. Vuelve y ayuda, Warburton, como un hombre / Afectuosamente tu hermana, / Berenice”.

La información que se desprende de lo acontecido hasta el momento y a través de la carta es significativa. Por un lado, se comunica que Warburton se ha enamorado de Bessie MacGregor, algo que parece contradictorio, ya que no hizo nada por detenerla cuando escapó de su casa. Y aunque es posible que sólo al haberla perdido se haya dado cuenta de que le importaba, en cualquier caso fue incapaz de actuar o de enfrentarse a la situación por sí solo. Su falta de coraje para hacer frente a las dificultades también se patentiza en la secuencia como un rasgo de su personalidad. Warburton no sólo ha huido a otro país para evitar el problema, como indica el título expositivo de apertura, sino que ha delegado la responsabilidad en su hermana, en lugar de dedicarse él mismo a encontrar a la muchacha. La frase de la Sra. Orrin *Vuelve y ayuda, Warburton, como un hombre* hace hincapié, de nuevo, en su cobardía y ausencia de madurez. Probablemente Warburton, por su posición económica y social, está acostumbrado a que otros solventen sus aprietos por él, su hermana mayor, abogados, detectives u otras personas contratadas.



37. Plano 117 / 32 (DVD *The Light of Faith*).

Warburton y Peters se giran repentinamente y miran hacia el perro, en *off*. En una sucesión de planos rápidos y cortos, del 110 al 116, Warburton coge su escopeta y sale corriendo detrás del animal. El 117, P.G. de primer término oscuro formado por la vegetación, muestra al perro corriendo con una determinación fija, hacia el fondo,

donde se encuentran las ruinas de una antigua abadía (*ver il. n. 37*).

Warburton sigue al perro durante todo su recorrido, en una sucesión de planos breves que revelan como inverosímil que en tan poco tiempo haya podido recorrer tal

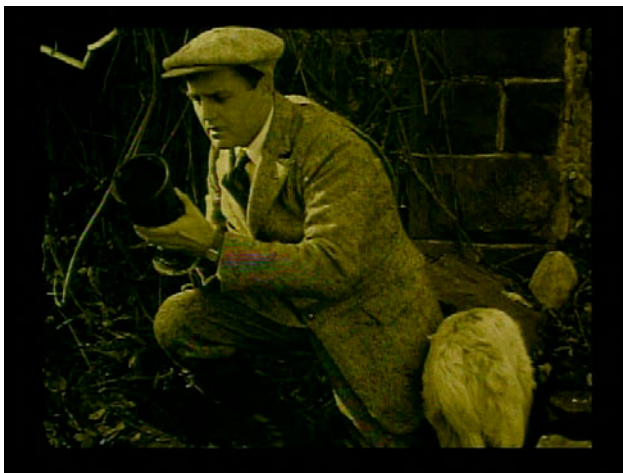
cantidad de espacio físico, y menos dar alcance al animal en ese lapso, como se descubrirá.



38. Plano 120 / 35 (DVD *The Light of Faith*).



39. Plano 123 / 38 (DVD *The Light of Faith*).



40. Plano 126 / 39 (DVD *The Light of Faith*).

El perro entra en las ruinas y más tarde lo hace Warburton. Al más puro estilo de Tourneur, Brown muestra primero al perro, plano 120, y después a Warburton, 123 y 125, corriendo por el interior de un largo pasillo donde la mitad de la pantalla está constituida en negro, un primer término oscuro diegético que queda constituido como un muro de la abadía (*ver il. n. 38 y n. 39*). Premeditadas composiciones que a través de la iluminación incidiendo en el segundo término y al fondo, centran la atención sobre los personajes, a la vez que subrayan lo estrecho y de difícil acceso del lugar. Warburton llega hasta donde está el perro. Éste olfatea en un agujero. Mueve al animal del sitio, comienza a excavar él mismo y extrae una copa del interior. La frota, retirándole la tierra que tiene adherida, y la observa por todas sus partes. La secuencia finaliza con Warburton mirándola sorprendido (*ver il. n. 40*). Fundido en negro.

9. La copa misteriosa. (0H.15'13'')



41. Plano 127 / 38 (DVD *The Light of Faith*).

decorado, el tronco de un árbol y sus ramas en la parte superior. Desde fuera y a través de este marco observamos la escena, el exterior de una posada (*ver il. n. 41*). Después entran en campo Peters y el perro, seguidos por Warburton. Éste último va rezagado y no hace más que mirar la copa. La elipsis temporal desde la secuencia anterior es, pues, muy breve, de horas, nos encontramos en ese mismo día por la noche, con los personajes regresando de su jornada de caza. Avanzan hasta la puerta y se introducen en la fonda.

Fundido de apertura. Al igual que había sucedido en la secuencia 3 donde una cortina diegética, situada a la izquierda reencuadraba la escena y ejercía de separación física entre el espectador y la acción de la película, aquí Brown vuelve a colocar este arco del proscenio derivado de Tourneur, también a la izquierda, mediante elementos reales del



42. Plano 130 / 41 (DVD *The Light of Faith*).

imágenes la organización de los distintos niveles espaciales se crea por la incidencia y distribución de la iluminación sobre los motivos que componen el plano. El 130 (*ver il. n. 42*) es ejemplar a este respecto. Nada más entrar, Warburton ha llamado a la mesonera y ha pedido una bebida, ésta ahora avanza hacia la cámara para ir a buscarla.

Los cuadros visuales del interior de la posada destacan, ante todo, por su perfecto y estudiado equilibrio compositivo. La utilización de la fotografía con profundidad de campo permite que todos los elementos estén nítidamente enfocados, representándose varias acciones simultáneas en el mismo encuadre, pero en todas estas

El primer término lo constituyen permanentemente las siluetas en completa oscuridad de dos personajes conversando a la izquierda, contrarrestados a la derecha por un cántaro y parte de una pared. En el segundo nivel la posadera, en silueta, camina hacia el frente. Detrás están Peters y Warburton, este último en el eje de la imagen. Al fondo dos ancianos hablan a la lumbre del fuego. Toda la composición se sitúa al mismo tiempo en una simetría absoluta, dividida en dos mitades por las vigas de madera que seccionan el plano.

Se pasa a un P.M.C., 131, de los dos ancianos mirando fuera de campo, hacia donde está Warburton. En un P.C. igual al anterior, éste saca un pañuelo de su bolsillo y sigue frotando la copa mientras avanza hasta ellos. Una vez allí el 133, P.A. de Warburton junto a la chimenea, revela que frente a los ancianos hay otros dos hombres. Nueva composición de absoluto equilibrio con Ashe en el centro y dos personajes a cada lado. Él continúa limpiando la copa y la exhibe con orgullo: “El perro la dejó al descubierto, excavando después de una cacería bajo las ruinas de una abadía que hay en Treford Forest”, les explica. Inmediatamente la copa provoca el interés de los cuatro huéspedes, que se acercan en el 135. Uno de los ancianos la coge entre sus manos para verla más de cerca.

Se corta a un P.C. igual a los anteriores en el que la posadera llama a Warburton avisándole de que ya tiene su bebida preparada. Con la copa en la mano y sin retirar apenas la vista de ella, se desplaza hasta el segundo término y comienza a sentarse en



43. Plano 137 / 46 (DVD *The Light of Faith*).

una mesa. Un P.M.L. nos lo muestra circunspecto, examinando la copa con detenimiento. Al fondo continúan estando los dos ancianos, uno de ellos le mira fijamente (*ver il. n. 43*), precisamente el mismo que en el siguiente plano, P.M.C. de éstos igual a 131, levanta su brazo y le señala, por lo que deducimos que está haciendo comentarios sobre la copa.

Se vuelve a un P.M.L. de Warburton como el anterior. Peters entra en campo y él, sin apartar la vista de su hallazgo, le comunica: “Peters, tengo un presentimiento volveré a casa. Después de todo, nunca nada se arregló huyendo”. Este viaje ya estaba planeado, pero Warburton se ha

confinado en un lugar donde impera la vida al aire libre, y el ambiente, por otro lado, es completamente masculino, sin mujeres. La mayoría de los allí presentes, además, son ancianos. Su reclusión y el descubrimiento de la copa pueden entenderse como una regeneración del personaje, puesto que por fin ha reunido el valor para hacer frente a los hechos y regresar a Nueva York. Por primera vez muestra decisión en su comportamiento. Tras el intertítulo Ashe sigue mirando la copa, absorto. Fundido en negro.

10. Enfermedad de Bessie. (0H.16'35'')

“El hambre puede ser algo tan duro como la pena y en la columna de 'Demandas de empleo–Femeninas' rara vez se mencionaba algo que Bessie pudiera hacer”, dice un rótulo expositivo.

El fundido en negro anterior indica una elipsis, de modo que ha transcurrido algún tiempo desde que Ashe encontrara la copa y decidiera abandonar las Islas Británicas. Posiblemente, mientras acontece la secuencia actual está regresando a Nueva York, si no ha vuelto ya. La narración, sin embargo, prefiere no mostrarnos esa parte de la historia y, como indica el intertítulo de apertura, se traslada de nuevo al personaje de Bessie MacGregor. El rótulo nos informa, a la par, de lo que ha estado haciendo ella mientras tanto. Por él sabemos que desde que llegó a la pensión de Pellman St. ha buscado trabajo, y también que no ha logrado encontrarlo.

La secuencia presenta dos líneas argumentales o subsecuencias y desde el comienzo asistimos a la primera de ellas, **10.1. El desmayo de Bessie.**

De acuerdo con el título expositivo, el plano 143 nos muestra a Bessie sentada en el interior de su habitación de la pensión, mirando en el periódico las ofertas de empleo. Se sobresalta por una de las vacantes que ve, sigue leyendo, y sin apartar su vista del escrito coge su sombrero, sobre la cama, y empieza a levantarse para salir. Se dirige a la dirección del anuncio, para solicitar el trabajo.

A continuación asistimos a una serie de imágenes de marcado carácter geométrico, donde todos los elementos que aparecen en el plano están perfectamente enmarcados a partir de formas cuadrangulares, rectangulares y diagonales. En el 144 (*ver il. n. 44 en p. sig.*) Bessie, tomada desde el exterior, comienza a salir de su cuarto a la vez que se pone el sombrero. Primeramente la pantalla se halla dividida en dos mitades, mediante un tabique de la pared de la pensión. La parte izquierda tiene su



44. Plano 144 / 55 (DVD *The Light of Faith*).

extremo vertical constituido en negro, tal y como había sucedido en la secuencia 8. A través de la puerta de la habitación vemos a Bessie, quien aparece doblemente reencuadrada por esta puerta y por el marco de la ventana de su dormitorio. Toda la mitad de la derecha se halla provista de superficies cuadrangulares y, en este caso, líneas diagonales –los cuatro cuarterones rectangulares que componen la ventana, también rectangular, se hallan delimitados en su parte superior por la persiana que, ladeada, forma una diagonal; la base horizontal de la ventana y las dos líneas oblicuas que dibujan en penumbra la escalera forman un triángulo invertido. Asimismo, se trata de una imagen compuesta, tanto en sus dos mitades como en su totalidad, por un primer término oscuro e iluminación al fondo por ambos ventanales.

Bessie coge su bolso y atraviesa esta zona común de la hospedería para bajar hacia abajo. Tony, desde su cuarto, la oye y sonrío, pues sabe que es ella la persona que está fuera.



45. Plano 145 / 56 (DVD *The Light of Faith*).

La imagen de Tony en su habitación, 145 (*ver il. n. 45*), está diseñada de un modo muy similar a la anterior, a lo que además se añade la triple exposición del personaje, reencuadrada en los tres casos. La pantalla queda igualmente partida, en esta ocasión no por la arquitectura del lugar, sino mediante la sombra proyectada de una de las ventanas del dormitorio, la cual no vemos pero cuyo marco se dibuja en silueta en el área de la izquierda, dividiendo el plano en dos mitades. Tony, como decíamos, aparece tres veces. Por un lado está su figura real, de espaldas, afeitándose frente al espejo, enmarcada en la fracción derecha del encuadre. Por otro, su rostro reflejado en el espejo, doblemente delimitado por esta sección y por la superficie del espejo.

Finalmente su sombra en la otra mitad de la pantalla, ubicada dentro del cuadrado que establece la silueta de la ventana. Ésta última figura de Tony, notablemente agrandada, compensando a las otras dos, está justo en el centro de la intersección de las líneas de los cuarterones de la ventana; juego de verticales y horizontales que se advierte en toda la composición, sobre todo por las formas rectangulares de madera de la puerta. Como en el plano precedente y en la secuencia 8, toda la franja izquierda queda constituida en negro. En esta ocasión, Brown se sirve de la proyección de una sombra para incluir en el plano elementos que forman parte del espacio en *off* de la habitación, una ventana. En breve veremos qué otros dispositivos utiliza para ampliar las superficies representadas, más allá de lo estrictamente incorporado en el encuadre.

Bessie baja las escaleras de la pensión. Tomada desde el vestíbulo en P.E., cuando se encuentra en el último tramo, previo a la salida, comienza a sentirse indispueta. Se corta a un P.M. de ella, 148, donde para expresar su estado psíquico de desvanecimiento la mitad de la pantalla está integrada por una estructura diagonal diegética, resultado de la pared de la escalera. Se desmaya y a continuación cae escaleras abajo hasta quedar tendida en el suelo.



46. Plano 150 / 61 (DVD *The Light of Faith*).

Se pasa a una imagen de Tony igual a la anterior, en su cuarto, afeitándose frente al espejo, 150 (*ver il. n. 46*). Él ha escuchado el ruido y sale hacia fuera para ver qué ha sucedido. Sin embargo, este plano de Tony está considerablemente menos oscurecido que el primero, el 145, sin duda por un motivo. Y es que, cuando se mueve de su posición para

abrir la puerta, advertimos entonces su cama reflejada en el espejo. Éste es el otro mecanismo que utiliza el director para extender el espacio físico representado. Del mismo modo en que lo hacía Tourneur, Brown se sirve de estos espejos para dotar de profundidad a las imágenes y ampliar el campo visual más allá de los límites del encuadre, incluyendo así elementos que resultarían imposibles de ver de otro modo. Esta es la causa de que el plano se presente mucho más iluminado y algo más cercano, pues de lo contrario la cama no podría percibirse de forma tan nítida.

En el mismo plano Tony sale de su habitación y mira por el hueco de la escalera. En el 151, plano semi-subjetivo de Tony de Bessie desfallecida en el vestíbulo. Baja corriendo para socorrerla, la atiende y coloca del derecho, pero acto seguido, y casi sin poder evitarlo, dirige su mirada hacia su bolso que está junto a ella abierto en el suelo de par en par –anteriormente se nos había informado de que Tony era amigo de lo ajeno, un ladrón. En seguida sabremos que no pretende robarle, pero no puede evitar abalanzarse sobre el bolso. Mira en su interior, ve que está completamente vacío y se



47. Plano 154 / 65 (DVD *The Light of Faith*).

compadece de Bessie, pues ahora sabe que no tiene dinero (*ver il. n. 47*). De su interior ha caído un papel y Tony lo recoge. P.D. subjetivo de él de su contenido en el 155, se trata de una tarjeta de visita, donde se lee: “J. Warburton Ashe / 990 Fifth Avenue”. Mira extrañado la tarjeta y después a Bessie, se pregunta quién puede ser el personaje de la dirección y al

mismo tiempo a quién puede conocer ella, una chica pobre, en esa zona de clase alta, ya que si tiene amistades allí es incomprensible que haya llegado al extremo de desmayarse por falta de dinero o, más bien, de alimento, el verdadero problema. No importa, lo recoge todo y, como conducido por un instinto, se lo guarda en su chaqueta, bolso incluido. Coge a Bessie en sus brazos y comienza a subir la escalera. En ese instante hace su aparición la Sra. Callerty, quien les sigue de cerca.

El siguiente plano, el 158, nos muestra a los personajes introduciéndose en la habitación de Bessie. Tony entra en campo por la derecha con Bessie en brazos seguido por la Sra. Callerty. Nada más llegar, la casera aparta a Tony a un lado, comienza a ocuparse ella misma de la muchacha y con un gesto le hace ademán para que se vaya (*ver il. n. 48 en p. sig.*). Plano que supone la aparición en el film de uno de los recursos más característicos de la filmografía del cineasta: el “plano de tres”, un típico “plano-Brown” de tres personajes en perfecta composición piramidal que comienza a gestarse visualmente aquí, en este plano previo a mayor escala –con los personajes tomados en P.E.– y donde la forma geométrica todavía no se ha constituido en pantalla, pero que antecede y da lugar al “plano de tres” definitivo, el 160-162.

Un intertítulo expositivo nos explica que “El diagnóstico de Tony fue simple. Comida era la respuesta”. Y acto seguido, con el regreso de Tony a la habitación, se llega al “plano de tres” propiamente dicho (*ver il. n. 49*), donde los personajes están tomados en un encuadre mucho más cercano –en P.M.– y que consta dividido en dos, 160 y 162, por la aparición de un P.D. que se intercala en medio.



48. Plano 158 / 68 (DVD *The Light of Faith*).



49. Plano 160 / 71 (DVD *The Light of Faith*).

Él ha entrado en la habitación llevando una bandeja de comida. Se sienta junto a Bessie, en su cama, y descubre el contenido de la fuente. Y P.D. subjetivo de Tony de la bandeja llena de platos de comida, en el 161. Seguidamente, en el 162 se vuelve a un “plano de tres” igual al 160, pero ahora con los personajes formando una pirámide perfecta (*ver il. n. 50, 51, 52 y 53 en p. sig.*).

Éste, el 162, es un exponente prácticamente canónico de los “planos de tres” del director, ya que éstos asoman en su producción bajo las siguientes características: 1.) Acusada frontalidad del encuadre y de los personajes –en este caso de la Sra. Callerty. 2.) Inmovilidad total o parcial de las figuras. 3.) Son planos detenidos, que suelen quedar suspendidos en pantalla durante un tiempo considerable –aquí a lo largo de 16’’ de duración.¹⁵⁴ 4.) En ellos se dan cita sucesivos cruces de miradas y distintos gestos entre los personajes. 5.) Destaca la mencionada disposición de los miembros formando triángulos o pirámides invertidas que proporcionan a la imagen unas marcadas cualidades plásticas de simetría, equilibrio y proporción. 6.) Se presentan en P.M. o P.M.C. y en la mayoría de ocasiones están antecedidos por un plano equivalente a

¹⁵⁴ Ésta es la duración del plano en la versión no manipulada de GEH. Esto es extensible para la duración de los restantes “planos de tres” del film que proporcionemos.

mayor escala, en sí mismo un “plano de tres”, que se incluye mediante el montaje analítico y anticipa visualmente la aparición del “plano de tres” definitivo. 7.) Concluyen las secuencias o subsecuencias y tras ellos figura un signo de transición óptica, generalmente un fundido en negro.



50. Plano 162 / 73 (DVD *The Light of Faith*).



51. Plano 162 / 73 (DVD *The Light of Faith*).



52. Plano 162 / 73 (DVD *The Light of Faith*).



53. Plano 162 / 73 (DVD *The Light of Faith*).

Pero además de todas estas características formales, Brown los utiliza para poner de relieve las actitudes o emociones entrelazadas de los implicados, algo que consigue mediante los aludidos gestos y cruces de miradas entre ellos. O, como dice William K. Everson, “... un único plano de tres en el que las expresiones faciales le dicen a la audiencia no sólo lo que está sucediendo sino lo que va a suceder...”¹⁵⁵ Y aquí, en *The Light in the Dark*, esta agrupación que reúne invariablemente a Bessie y a Tony, alternando al tercer partícipe

¹⁵⁵ “... a single three-shot in which the facial expressions tell the audience not only what *is* happening but what is *going* to happen...” (William K. Everson, 1973, 578).

del trío, se vincula concretamente con Tony Pantelli, ya que Brown se sirve del “plano de tres” para expresar de forma visual los problemas reales o emocionales del personaje. Y en éste, y más concretamente en su segunda interposición en el 162, a través de las miradas que Bessie dirige a Tony y de cómo éste aparta cada vez más su rostro de ella hasta que se dibuja en él una expresión de dolor (*ver il. n. 52 y 53 en p. ant.*), se expone el conflicto que envuelve a los personajes. Esto es: que él está enamorado de Bessie y ella no lo está de él, por lo que el “plano de tres” anticipa lo que sucederá después y prefigura al mismo tiempo el final de la historia. Bessie sólo siente por él cariño, agradecimiento y compasión.

Efectivamente, ya consciente e incorporada, Bessie mira a Tony con ternura, pero de su expresión se desprende que siente gratitud, no amor (*ver il. n. 50 y 51 en p. ant.*). También le tiene lástima, pues sabe que se ha enamorado de ella y no va a poder corresponderle. Tony, por su parte, se muestra apocado por la demostración de afecto y, al mismo tiempo, porque su interés por Bessie, más allá de la pura amabilidad, ha sido percibido tanto por la interesada como por la Sra. Callerty –adviértase cómo todos estos gestos son observados con atención por la casera, quien dirige su visión una y otra vez a izquierda y derecha sobre Bessie y Tony (*ver il. n. 50, 51, 52 y 53 en p. ant.*). Timidez, por lo tanto, a causa de sus sentimientos descubiertos, pero igualmente debido a un complejo de inferioridad ante Bessie, existente desde la primera vez que la vio. Fue entonces cuando supo que no tenía ninguna posibilidad con la recién llegada. Se trata, pues, de una sonrisa retraída y vergonzosa, que el personaje deja entrever casi en contra de su voluntad y que no revela felicidad. En el fondo, él es consciente de que ella sólo le va ofrecer su amistad.

Cabe señalar que durante todo el tiempo la Sra. Callerty asume por completo el papel del espectador, percibiendo la escena desde un lugar más alejado, como si no se encontrara en la estancia. Al principio sonrío de forma chismosa mientras observa cómo Tony le dedica todo tipo de atenciones a la muchacha (*ver il. n. 50 en p. ant.*). Después, como hemos señalado, mira al uno y al otro en repetidas ocasiones (*ver il. n. 51 y 52 en p. ant.*). Finalmente, cuando Bessie acaricia a Tony en el hombro demostrándole su afecto, el rostro de la casera se ilumina por la sorpresa y también al ver la expresión de sufrimiento que demuestra él ante el gesto (*ver il. n. 53 en p. ant.*). Fundido en negro.

De otro lado, conviene apuntar que “plano de tres” se establece como una derivación del segundo *leit-motiv* visual del film. No cabe duda que Bessie es una persona desvalida que necesita de los demás. Ésta es la segunda vez que sufre un

accidente y, de nuevo, es atendida en la cama por dos personas que la cuidan con esmero: una mujer mayor –antes la Sra. Orrin y ahora la Sra. Callerty– y un hombre joven que pretende una relación amorosa con ella –J. Warburton Ashe suplantado aquí por Tony Pantelli.



54. Plano 164 / 75 (DVD *The Light of Faith*).

El fundido en negro marca una elipsis temporal, que da paso a la subsecuencia **10.2. La visita del doctor**. En un tiempo en *off*, suprimido del argumento, la Sra. Callerty y Tony han avisado a un médico y ahora un intertítulo expositivo, como en segmentos anteriores de “resumen”, introduce y descubre el contenido de esta línea

argumental: “Pero cuando llegó el doctor dijo que Tony sólo tenía parte de razón”. En el plano 164, una evolución del mismo “plano de tres” con este nuevo personaje agregado, Bessie vuelve a estar sin sentido en la cama mientras el doctor la examina. Tanto la Sra. Callerty como Tony observan al médico con preocupación, esperando su diagnóstico (*ver il. n. 54*). Éste tiene lugar a través de un rótulo de diálogo que el doctor pronuncia dirigiéndose a Tony: “El problema es todo interno. Hay una lesión que no entiendes, y luego está el hambre que supongo que sí comprendes”. Tras esto, Tony sale del cuarto, desolado por la impotencia, ya que no hay nada que pueda hacer para ayudar a Bessie. Por las palabras del doctor, parece ser que la comida no será suficiente. Fundido en negro.

11. Bessie inconsciente. (0H.19'16'')

La secuencia comienza con un rótulo expositivo que dice así: “Siguiéron los días en los que la mente cansada de Bessie a veces se desviaba hacia el delirio –”. Se trata, por tanto, de otro intertítulo de “resumen” que desvela por adelantado todo el argumento de la secuencia.

Su plano inaugural 168 y sus equivalentes 170, 172 y 177 constituyen una evolución del *leit-motiv* visual del film: la imagen de Bessie, enferma, tumbada en la cama (*ver il. n. 55 en p. sig.*).



55. Plano 172 / 83 (DVD *The Light of Faith*).



56. Plano 173 / 84 (DVD *The Light of Faith*).

Pero Bessie nunca está sola, en la mayoría de ocasiones aparece acompañada por una mujer de mayor edad, la Sra. Callerty, antes representada por la Sra. Orrin. Esta nueva iconografía de Bessie y la casera es la que prevalecerá y se repetirá. Ahora bien, Bessie no es sólo un ser desamparado, sin dinero, sin trabajo y sin casa, que necesita de los demás, sino una persona sin hogar; es huérfana, y será la Sra. Callerty, quien también ha perdido a su familia, la que ocupará el lugar de la figura materna ausente. Bessie llegará a referirse a ella como “Mother Callerty” (Mamá Callerty), en la secuencia 19, y la casera permanecerá a su lado durante todo el film, incluso cuando ya esté curada,

prácticamente hasta la secuencia final.

Han pasado varios días desde su desfallecimiento, y durante todo ese tiempo Bessie ha sufrido intervalos de delirio. Ahora habla en estado de *shock* mientras la Sra. Callerty está junto a su cama. El siguiente plano nos muestra a Tony Pantelli en el umbral de la puerta de su cuarto. Mira hacia el fondo, a la habitación de Bessie, y fuma con impaciencia. De pronto, tira el cigarrillo e impulsivamente avanza hasta allí y comienza a escuchar desde fuera. El 170, igual a 168, nos traslada otra vez al interior del dormitorio. Bessie, inconsciente, se incorpora, levanta los brazos como queriendo alcanzar algo y comienza a llamar: “¡Warburton! ¡Warburton!” (*ver il. n. 55*). Tony, desde el exterior, lo oye (*ver il. n. 56*). El nombre le suena, ata cabos y recuerda que es el mismo de la tarjeta que cayó del bolso. La saca de su chaqueta y lo comprueba. P.D. subjetivo de Tony de la tarjeta igual al de la secuencia 10.



57. Plano 175 / 86 (DVD *The Light of Faith*).

En breve comprende lo sucedido, sin duda ese personaje al que ella llama es el causante de su desdicha interior, de acuerdo con el diagnóstico del doctor. Notablemente enfurecido, aprieta su puño, estrujando de forma simulada a Warburton entre sus manos (*ver il. n. 57*), corre hacia su cuarto, coge su gorra y sale a toda velocidad

escaleras abajo. La secuencia finaliza nuevamente con una imagen de Bessie en la cama siendo atendida por la Sra. Callerty. Ella, que sigue llamando a Warburton en sueños, de pronto recobra el sentido, se da cuenta de lo que está haciendo y se calma. La casera la tranquiliza y la ayuda a recostarse sobre la almohada. Fundido en negro.

12. La ayuda de Tony Pantelli. (0H.20'17'')

Fundido de apertura. 178, P.G. exterior de una calle de Nueva York por la noche. Varios vehículos circulan por la calzada, entre ellos un autobús del cual se baja Tony. Atraviesa la calle y se dirige hacia un edificio de la acera de enfrente, cuya escalinata delantera comienza a subir. Nos encontramos, por tanto, en ese mismo día por la noche. Ahora sabemos que Tony ha abandonado a toda la prisa la pensión para dirigirse a este lugar.

El siguiente plano, 179 (*ver il. n. 58 en p. sig.*), presenta un espacio ya aparecido en el film y totalmente reconocible, la verja de entrada a la residencia de J. Warburton Ashe, en el 990 Fifth Avenue, adonde Tony ha acudido siguiendo la dirección de la tarjeta. Tomada desde dentro, esta composición de primer término oscuro e intenso contraluz al fondo, presenta en el último nivel en silueta a Tony y los barrotes exteriores de la reja del edificio.



58. Plano 179 / 163 (DVD *The Light of Faith*).



59. Plano 179 / 163 (DVD *The Light of Faith*).

Se trata, así pues, de una solución idéntica a la empleada por el director para mostrarnos la llegada de Ashe y la salida de Bessie por este mismo umbral en la secuencia 6. El juego de luces y sombras creado por la iluminación continua, y así, cuando Tony llama al timbre, al poco, entra en campo Peters para abrir, acciona la llave de la luz y toda la fisonomía del plano se modifica, iluminándose por completo y desapareciendo tanto la silueta de Tony como la de los barrotes de la verja (*ver il. n. 59*).

Peters ve el aspecto de bandido de Tony y desde el principio intenta impedirle el paso. Éste, a la fuerza, abre la puerta, le empuja y consigue introducirse. Después habla

con el criado amenazándole constantemente mediante gestos intimidatorios. Peters vuelve a mirarle de arriba abajo y le hace una indicación para que no se mueva de donde está mientras él va a buscar a Warburton, sin duda lo que le ha pedido Tony. Antes de marcharse, Peters se cuida de cerrar la entrada inmediata a la residencia, dejando a Tony en el espacio comprendido entre las dos puertas. Mientras aguarda, Tony mueve con sigilo uno de los visillos que dan a la calle, confiando en que nadie le haya seguido. De este modo, se confirma que los propósitos que le han llevado hasta allí no están dentro del marco legal, algo que ya era manifiesto, en realidad, por su enfado en la secuencia previa y por sus maneras bruscas al entrar; está claro que no pretende dialogar con Warburton, sino darle su merecido.

La acción se traslada al dormitorio de Warburton, donde éste, elegantemente vestido, está terminando de arreglarse para salir. Peters entra bastante excitado y le comunica lo sucedido: “¡Hay un caballero de aspecto rudo abajo que desea verle a propósito de la Srta. MacGregor, señor!” Warburton le da una serie de indicaciones y

Peters se marcha, después se coloca encima de su atuendo de noche un batín, en seguida sabremos para qué. A continuación vemos al criado permitiéndole la entrada a Tony, quien sonríe con satisfacción, pues ya ha conseguido su primer objetivo, entrar. En el 184, Warburton coge una pistola, comprueba que está cargada y la esconde en el bolsillo de su batín, entonces comienza a salir. Mientras tanto, Peters conduce a Tony al salón, donde espera.

El encuentro entre ambos tiene lugar en el plano 188, P.C. del salón con cada uno en un extremo. Se dirigen unas palabras y Warburton avanza hacia Tony hasta que ambos se sitúan próximos en P.M. y de perfil en el 193. Este plano de ambos cara a cara es el que se repite hasta un total de cinco veces durante la breve conversación que sostienen, intercalado con los títulos de diálogo (*ver il. n. 60*). Y, desde luego, no es una imagen casual, pues los personajes se hallan simétricamente colocados en el encuadre,



60. Plano 197 / 179 (DVD *The Light of Faith*).

apareciendo justo en medio de ellos, al fondo, la copa. Tony se la robará dos veces a Warburton, la primera al final de esta misma secuencia y de nuevo en *off* más hacia delante, y será por este doble hurto que Ashe le llevará finalmente a los tribunales. Sin embargo, Tony, en verdad, no tiene ningún interés en la copa, sino en Bessie. Desde esta perspectiva la

copa se constituye como un símil de Bessie; es el motivo material de las disputas entre ellos, pero la protagonista es el verdadero motivo. La copa / Bessie es al mismo tiempo lo único que les vincula y acabará enfrentándoles. Sus destinos son también análogos: la copa / Bessie pertenece a Warburton, quien la tuvo primero, pero Tony se la arrebató y pasará más tiempo con ella que su auténtico dueño.

El primero en hablar es Warburton, quien se dirige a Tony con una sonrisa socarrona: “¿Te envió la Srta. MacGregor aquí?”. Tony se altera, le apunta con el dedo, e inmediatamente contesta: “No, pero no voy a permitir que muera por falta de un poco de dinero. Tienes que pagar por ello”. Pretende que él costee los gastos médicos y la convalecencia de Bessie, pues está convencido de que es el causante de su desgracia, aunque desconoce exactamente qué le hizo. Tony continúa increpándole y Warburton se amaina al saber que Bessie está enferma. “Estoy perfectamente dispuesto a pagar pero

veré a la Srta. MacGregor primero”, argumenta. En este tema Tony es implacable: “¡No la verás en tu vida! ¡Te mantendrás alejado de ella!” El tono de la discusión se eleva cada vez más. Warburton está dispuesto a encontrar a Bessie antes que nada, y así se lo hace saber, enfurecido: “Me llevarás inmediatamente a ver a la Srta. MacGregor o te llevaré a la comisaría. Mi criado se quedará contigo mientras cojo mi abrigo”. Y tras decir esto, en el plano 203 comienza a salir de campo por la derecha.

P.C., igual al anterior 188, donde Tony, con su puño cerrado, intimida a Warburton verbalmente y éste se detiene ante el ultimátum: “Harás mejor en soltar la pasta o te machacaré hasta romperte la crisma”. En el 206, P.M. de Tony en *cache*, asistimos a la representación visual del título de diálogo, ya que ahora Tony, con la boca desencajada por la cólera, le amenaza con el puño. En el 207, Ashe en P.M. y en *cache* junto a la puerta del salón le contesta despóticamente: “¡Te quedarás donde estás!” A continuación un vertiginoso montaje de cinco planos muy breves, del 209 al 213, evidencian la velocidad de los acontecimientos. Primero vemos a Tony en P.M.C. mirando hacia abajo atisbando algo en esa posición. Rápidamente se corta a un P.D. del bolsillo del batín de Warburton con su mano intentando sacar la pistola del interior. Tony con el puño en alto avanza hacia la cámara. Plano con escorzo del hombro de Tony atestando un puñetazo a Warburton, que empieza a caer. Se llega al 213, donde Pantelli de espaldas golpea a Ashe, que queda tendido en el suelo, inconsciente.

Tony mira hacia el exterior del salón, vigilando que nadie que se acerque. Se agacha y comienza a desvalijar a Warburton. Le quita varios objetos de sus bolsillos, entre ellos un reloj de cadena, su cartera y un anillo que extrae de su dedo meñique no sin cierta dificultad, teniendo incluso que servirse de su boca para conseguir sacarlo. Vuelve a mirar por si alguien viene y se incorpora. En el 215, P.E. de Tony en el salón tomado desde el vestíbulo, se adentra hacia el fondo de la estancia mirando hacia todas partes buscando qué más cosas de valor podría llevarse. Divisa la copa sobre la chimenea, en una hornacina. P.M.C. de Tony, de perfil, frente a la copa. La mira unos instantes, la coge, se la guarda dentro de la chaqueta y sale precipitadamente. En el último plano, P.C. desde el vestíbulo, se ve a Warburton tendido en el suelo en la puerta del salón y a Tony sorteándole y echando a correr avanzando hacia la cámara. Fundido en negro.

13. Tony en Jerusalem Mike. (0H.24'09'')

La elipsis temporal representada visualmente por el fundido en negro es muy breve, pues omite únicamente el trayecto de Tony desde la casa de Warburton hasta el local de Jerusalem Mike, adonde ha acudido para canjear todos los objetos robados.

La ideología antisemita del co-artífice del guión y autor en solitario de la historia original, William Dudley Pelley, queda absolutamente manifiesta tanto en esta secuencia como en la 15. Aunque a excepción del nombre del establecimiento, Jerusalem Mike, y del de su propietario, que es el mismo, no existe ningún intertítulo donde se diga explícitamente que el dueño de la casa de préstamos es judío, como se verá tanto la caracterización del personaje –semblante, vestimenta, forma de hablar– como la puesta en escena tienden constantemente a subrayarlo, poniendo de relieve los aspectos negativos y prejuicios que suelen asociarse tanto a la profesión de prestamista como a la raza judía y a la combinación de ambos factores: estafa, engaño y usura, principalmente.

La secuencia comienza en el plano 218, P.M.L. de Tony en una calle oscura, en el exterior de la casa de préstamos. Se acerca hasta una reja y llama a través de ella al propietario. A éste le vemos sentado al fondo manipulando unos documentos –más tarde, la secuencia 15 informará del contenido de los escritos. El hecho de que Jerusalem Mike se levante y se acerque hasta la puerta alumbrando a su cliente con una linterna, en lugar de encender las luces, sugiere ya desde el principio el aire de clandestinidad del establecimiento. Del mismo modo, la iluminación de la secuencia completa, muy contrastada, creando sombras y grandes halos sobre los personajes y más concretamente sobre el prestamista, está en virtud de remarcar el carácter ilegal del negocio.

Jerusalem Mike avanza hasta Tony haciendo uso de la linterna y a continuación se corta a un P.M.C. de ambos hablando en susurros a través de la reja. El dueño del local enfoca de lleno a Tony y sólo después de haberle reconocido accede a abrir. Mientras tanto, Tony vuelve su cabeza hacia la calle, inspeccionando que no haya nadie cerca. En el plano 220 los dos comienzan a adentrarse en el interior. El nombre del bazar, que ya se había visto levemente al inicio al enfocar el prestamista con la linterna, aparece ahora completamente visible en la parte superior de la puerta: Jerusalem Mike.

En el 221 la acción se traslada a una reducida habitación del interior, en completa penumbra e iluminada tan solo por una lámpara sobre una mesa; espacio que utiliza Jerusalem Mike para hacer sus transacciones comerciales. Sabemos que no es la primera vez que Tony visita el sitio porque, de los dos, es el primero en llegar y entra en la habitación con total soltura; no cabe duda que conoce el lugar y el ritual a seguir. Le sigue Jerusalem Mike y, con muchas prisas, los dos se sientan alrededor de la mesa. Ésta es la primera vez que vemos al prestamista de cerca (*ver il. n. 61*).



61. Fotografía publicitaria de la secuencia 13 equivalente al plano 221. Jerusalem Mike, a la derecha, examina la copa que Tony le entrega.

Como hemos señalado, está caracterizado con todos los rasgos generalmente asociados a los judíos. Aparece llevando el habitual *kipá* o pequeña gorra judía de tela y, por otro lado, su fisonomía responde a la tradicional representación del hebreo típico: gafas, nariz prominente y orejas grandes. Al respecto del *kipá*, el judaísmo obliga a llevarlo en determinados momentos relacionados con la oración y la entrada a la sinagoga, pero Jerusalem Mike no estaba rezando cuando Tony ha irrumpido en el establecimiento y, por tanto, no debería llevarlo. Sin embargo, el film escoge colocarle este atuendo, símbolo inequívoco judío, para que su raza sea absolutamente reconocible.

Tony destapa la copa, envuelta en un papel de embalaje, lo primero, y la deposita sobre la mesa. Jerusalem Mike la observa por diversas partes, asiente con la cabeza y la echa a un lado, indicando a Tony que saque el resto de las cosas.

Es notorio que el prestamista sabe que su cliente acaba de dar un golpe y que todo lo que va a comprar son objetos robados, por eso quiere ver el resto del botín. Está impaciente, de hecho, y le apremia para que siga. Tony saca pequeños objetos, sustraídos de los bolsillos de Warburton, y el comerciante los desecha y le pide más cosas. P.M. de Tony, en el 222, cuando con mayor detenimiento descubre el anillo de Warburton. Va entregárselo, pero antes de hacerlo le saca brillo con la manga de su chaqueta y después se lo ofrece con una sonrisa, como indicándole que éste sí que merece la pena. Contraplano de Jerusalem Mike mirando el anillo de cerca en el 223. Aquí un enorme foco de luz en medio de la oscuridad circunscribe al personaje, apuntando lo siniestro de su carácter, de su negocio en general y sus intenciones –es axiomático que va a intentar estafarle. Al mismo tiempo, la copa aparece ya junto a él, a la derecha del encuadre, pues es lo único que verdaderamente le ha intrigado. P.M. de Tony en el 224, donde le observa convencido de que el anillo le va a impresionar. Este plano, igual al anterior 222, aunque también provisto de una iluminación notablemente contrastada, la propia de la estancia, obviamente carece de la irradiación ciñéndose sobre su figura, como el previo de Jerusalem Mike –un tipo de ambientación tenebrista sobre el comerciante que se enfatizará más todavía en los planos siguientes.

Pese a la suposición de Tony, el anillo no es ni mucho menos lo que más ha interesado al prestamista. El plano 226, como 221, vuelve a una imagen de ambos en la mesa donde Jerusalem Mike acerca la copa para empezar a hablar de dinero. Desde luego, y como era de esperar, intenta engañarle y le ofrece una ínfima cantidad, a juzgar por la reacción de Tony, que la rechaza y se levanta, recogiendo todo para marcharse. Además, es evidente que ha intentado timarle porque en seguida le insiste para que vuelva a sentarse y le propone una suma mayor: “Te daré mil dólares. . . . ¡ni un níquel más!” Y encontramos aquí otra muestra peyorativa hacia el origen del personaje, por la ortografía incorrecta con la que está escrito el intertítulo, denotando así su forma de hablar defectuosa: “I give you one t’ousand dollar. . . . not anodder nickel!” A Tony no le convence pero acaba aceptando y Jerusalem Mike prepara el dinero allí mismo.

En el plano 233, Tony recoge los billetes que le entrega Jerusalem Mike y a continuación, bastante satisfecho con la operación, ya directamente le hace saber a éste que todos los enseres proceden de un robo que acaba de perpetrar: “Mil tuyos..... y

ciento treinta y cinco de su cartera..... hacen mil ciento treinta y cinco dólares. ¡Una pequeña fortuna bastante útil!” Pero, lógicamente, Jerusalem Mike ni se inmuta, pues es lo habitual en su negocio, está acostumbrado a que la mayoría de productos que llegan a su establecimiento, si no todos, sean robados, y además ya conoce a Tony. Éste sale rápidamente del local y la última imagen nos muestra al prestamista observando con orgullo su nuevopreciado bien: la copa. Fundido en negro.

14. La inesperada fortuna de Bessie. (0H.26'15'')

Intertítulo expositivo: “En su negocio Tony a menudo necesitaba de un consejero legal. A la mañana siguiente – –”.

El plano 238 muestra a Bessie postrada en la cama de su dormitorio. La Sra. Callerty abre la puerta y hace pasar a un caballero. Éste se presenta ante Bessie, le quita su tarjeta de visita a la casera, que la estaba sosteniendo y observando durante todo el tiempo, y se la entrega a Bessie. P.D. subjetivo de Bessie de la tarjeta: “Socrates S. Stickles / Attorney . at . Law / 24 center...” (Socrates S. Stickles / Abogado / 24 center...).

Asistimos después, en el 241, a otra derivación del *leit-motiv* visual del film: Bessie convaleciente, inmovilizada en la cama, en compañía de otro personaje, en esta ocasión el abogado. En el 242, la casera tomada en P.M.C. observa con mucho interés la escena. Se inclina sobre el individuo intentando atisbar qué está haciendo allí y qué va a sacar de su maletín, hasta el punto de que éste la siente casi encima de él, husmeando por encima de su hombro, y en el siguiente plano, 243, P.M.C. del abogado, le propina una mirada reprobatoria que provoca la indignación de la mujer, la cual, ofendida y con una exagerada dignidad, abandona la estancia de un portazo.

Ya a solas, el abogado saca un documento y se lo lee a Bessie: “– Tu tío abuelo Ben –hermanastro de tu abuelo de Australia– te ha recordado en su testamento. Mil ciento treinta y cinco dólares –”. De manera que Tony no se ha guardado para sí ni un sólo dólar y le ha entregado a Bessie, mediante esta inverosímil astucia y a través del letrado, la totalidad de su hurto. Ésta se incorpora sin dar crédito a lo que acaba de oír.

Mientras tanto en el exterior la Sra. Callerty irrumpe en grandes carcajadas de alegría. Ya eran varias las señales que habían esbozado la condición de curiosa de la casera: lo rápido que había procedido a hablar de la nueva inquilina a Tony el mismo día en que llegó, lo complacida e intrigada que se había mostrado ante los gestos de

afecto de Tony y Bessie en la secuencia 10, y en el segmento actual cómo sostenía la tarjeta del abogado y pretendía permanecer en el cuarto mientras éste revelaba a Bessie el motivo de su visita. Sin embargo, el plano 250 no hace si no desenmascarar, con bastante humor, que todas estas maneras chismosas eran simples nimiedades en comparación de lo que está haciendo ahora, pues aunque se marchado de la habitación, ostensiblemente molesta ante la suposición de que se la tomara por una cotilla, en realidad está escuchando por detrás de la puerta, y por su posición casi en cuclillas se deduce que mirando por el ojo de la cerradura, y al oír lo que ha dicho el abogado no cabe en su gozo, ya que ahora Bessie le pagará todo el alquiler atrasado que, sin duda, le debe. Tan contenta está que incluso se marcha, pues ya ha oído todo lo que le interesaba. Nada más de lo que allí vaya a decirse le puede importar.

En el último plano, igual que 241, Bessie, atónita, intenta explicar al abogado que debe tratarse de un error y rechaza coger el dinero en repetidas ocasiones, pero él insiste, haciéndole ver que todo está en orden y es perfectamente correcto. Su mirada final, pensativa, indica que no se lo acaba de creer, pero tampoco tiene idea de dónde procede el dinero o quién lo ha enviado. Fundido en negro.

15. El brillo prodigioso de la copa. (0H.28'28'')

Intertítulo: “Pasaron dos días antes de que Ashe tuviera noticias de sus propiedades robadas. . . . entonces a la tercera noche llegó el detective Braenders desde la jefatura. . . .”. De este título expositivo tan confuso se desprende que la acción se sitúa a la tercera noche *desde el robo* y, por tanto, dos días después de la secuencia anterior.

Comienza en la residencia de J. Warburton Ashe, plano 253, donde éste está recibiendo la visita del detective Braenders. El agente le devuelve su anillo y después la copa, y le explica cómo recuperaron sus pertenencias: “Anoche hicimos una incursión en Jerusalem Mike”. El plano 255 vuelve a un plano igual al anterior 253 y a continuación un fundido encadenado de esta imagen sobre la siguiente, 256 exterior de Jerusalem Mike, da paso al *flashback* del detective.

Este fragmento de la redada de la policía en el local de Jerusalem Mike, fue considerado en su día por Lilliam Gale desde *Motion Picture News*¹⁵⁶ como una de las partes más destacables de la producción, sin duda por su trepidante ritmo de montaje, que se incrementa hacia el final, con rapidísimos planos de la policía en el exterior, intentando entrar a golpes y porrazos, y otros de Jerusalem Mike en el interior disparando. Como en la secuencia anterior 13, también aquí la puesta en escena tiende a subrayar a través de la iluminación y siniestras sombras lo sórdido y deshonesto del establecimiento.

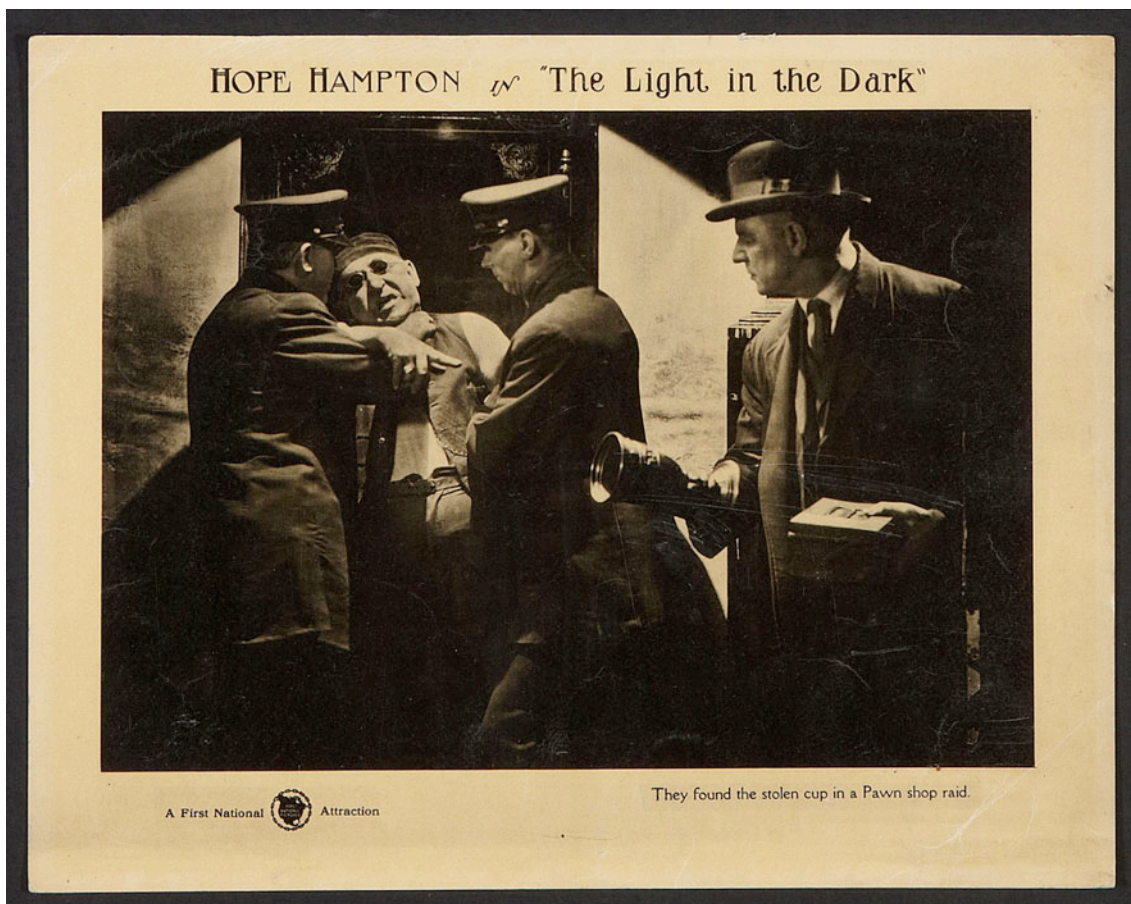
El *flashback* se inicia en la parte de fuera del local, adonde llegan corriendo el detective Braenders y tres policías, situándose frente a la reja de entrada. El encuadre amplía los detalles relativos al origen judío del personaje, pues en el escaparate, a la derecha, figura una inscripción escrita en hebreo.

Después se muestra a Jerusalem Mike en su mesa de trabajo y, de acuerdo con su carácter avaro y usurero, ya manifiesto, aparece efectuando una minuciosa tasación bajo el foco de su lámpara. Uno de los policías golpea la reja con su porra y Jerusalem Mike se levanta para ver qué pasa. En el 260, el prestamista mira a través de una puerta interior. Punto de vista de Jerusalem Mike en el 261 de la reja exterior de la calle en silueta con las figuras de tres de los policías inspeccionándola para ver cómo se abre. El comerciante ve que se trata de la policía, regresa a la habitación y comienza a recoger con muchas prisas todos los artículos que tenía extendidos sobre la mesa, entre ellos la copa, con la que más tarde le vemos salir del cuarto. Mientras tanto, en la calle, el detective Braenders apremia a los policías para que abran la reja de una vez. A partir de aquí, los planos son cada vez más rápidos y más breves.

En el 266, Jerusalem Mike, ya fuera de la habitación, indeciso, no sabe por donde escapar. Nueva imagen de los policías en el 267 forcejeando la reja exterior. Sin pensárselo dos veces, el prestamista comienza a disparar. Ante los tiros, los policías con sus porras rompen el cristal de la reja y entran disparando. En el 271, en primer término el fogonazo de un disparo de la policía y detrás los agentes entrando y disparando. Jerusalem Mike deja de disparar y con los brazos en alto se rinde. Se repiten varias imágenes casi imperceptibles de la policía en sombras, entrando, y de Jerusalem Mike, con los brazos en alto, pidiendo clemencia, hasta que se llega al 276, donde el detective Braenders y los policías, de espaldas, avanzan y apresan a Jerusalem Mike, que está al

¹⁵⁶ Lilliam Gale, 1922, 1295. Documento en The Clarence Brown Collection.

fondo, suplicando, enmarcado por una enorme silueta creada por la iluminación. Se produce un forcejeo en el que los policías intentan sostener al insurrecto que, incomprensiblemente, no deja de intentar escapar y se altera notablemente cuando, en el siguiente y último plano del *flashback*, el detective Braenders coge la copa y la observa. Cuando esto sucede Jerusalem Mike grita todavía más, mientras la señala y pide que se la devuelvan (*ver il. n. 62*). Fundido encadenado de esta imagen con otra del detective y Warburton, igual a 253, que vuelve al tiempo real del argumento.



62. Lobby card de *The Light in the Dark* (1922), 28 x 36 cm., equivalente al plano 277 de la secuencia 15. Jerusalem Mike, apresado por la policía, señala la copa y pide que se la devuelvan.

Y es aquí, en las palabras del detective explicando a Ashe lo que sucedió después, donde la voz de William Dudley Pelley asciende de nuevo de forma indiscutible a un primer nivel de la narración: “Mike irá a prisión por lo que encontramos en su local –de todo desde cajas de seda a literatura bolchevique”.

Efectivamente, fue durante su viaje a Rusia como corresponsal a finales de la I Guerra Mundial, cuando el entonces joven periodista William Dudley Pelley desarrolló

su fuerte odio hacia el comunismo y los judíos. Lo que allí vio le convenció de todos los judíos eran bolcheviques y habían puesto en funcionamiento un plan para conquistar el mundo. Postulados que le llevarían posteriormente en 1933, como es sabido, a la fundación de la *Silver Legion* (Legión Plateada), organización pro-nazi y paramilitar cuya principal corriente de pensamiento consistía en un anticomunismo y antisemitismo extremo. De acuerdo con esta ideología, el personaje de Jerusalem Mike, judío y comunista, está reflejado en el film como una lacra de la sociedad y un auténtico peligro; un individuo que vive del robo y la especulación, que no duda en disparar a la policía, pero que en realidad es un cobarde, ya que en seguida se rinde solicitando piedad. Paralelamente se deduce, que los documentos que manipulaba Jerusalem Mike al inicio de la secuencia 13 eran, según el testimonio del detective, literatura bolchevique.

Peters hace su entrada en la estancia y Warburton le pide que vuelva a dejar la copa en su sitio. En el 281 se pasa a un plano del salón, donde el criado avanza hacia el fondo y deposita la copa en su lugar originario, sobre la chimenea. Después sale hasta el vestíbulo y apaga la luz. En ese instante, plano 282, toda la estancia queda en la más completa oscuridad, excepto la copa, que brilla incandescentemente. Peters se gira, lo ve y comienza a gritar, saliendo de la habitación. En la parte superior de la residencia, Warburton y el detective se giran sorprendidos ante los chillidos. El sirviente está tan asustado que sube las escaleras de la mansión corriendo, tropieza y se cae. Hasta allí llegan Warburton y Braenders y él les cuenta en medio de una gran tensión nerviosa lo que acaba de presenciar. Ellos se dirigen al salón, mientras Peters queda tenido en las escaleras, inmovilizado por el pánico, y cuando llegan ven lo mismo que el criado: milagrosamente la copa desprende un fulgor maravilloso, resplandece por sí sola. Ninguno puede creerlo y los dos se miran extrañados.

Finalmente Warburton enciende la luz, la copa deja de brillar y toda la escena se ilumina. Avanzan hasta ella y Warburton la coge y observa con gran solemnidad. De pronto, su rostro cambia de expresión, un pensamiento acaba de venirle a la cabeza, se gira y mira hacia un espacio en *off*, a la derecha. P.D. subjetivo de Warburton del lomo de unos libros, siete volúmenes en cuya parte superior consta: “Tennyson’s World” (El mundo de Tennyson). Le pide al detective que sostenga la copa y se desplaza en esa dirección. Rebusca entre los libros y, seguidamente, otro P.D. subjetivo señala la pausa de su mirada. En el lomo se lee: “Tennyson’s World / 3 / Idylls of the King” (El

mundo de Tennyson / 3 / Idilios del rey). Él abre el libro, le dice a Braenders que se acerque y le comenta: “¿Recuerda la historia del Santo Grial?”. Éste asiente, pero le refrena en su deducción diciendo: “¡No creerá que esta copa es el Santo Grial sobre el que escribió Tennyson!” Warburton se queda pensativo y entonces recuerda: “La encontré en los alrededores donde la leyenda dice que el Grial desapareció –además, ¿por qué debería brillar en la oscuridad?”. Tras haber llegado a esta conclusión, vuelve a mirar la copa y la retira de las manos del detective, quien, por otro lado, al enterarse de que la copa fue hallada en Gran Bretaña por el propio Warburton, ya no tiene nada que objetar. Fundido en negro.

16. La historia del Santo Grial. (0H.33'14'')

Intertítulo expositivo: “Ningún poder sobre la tierra podía impedir a los sirvientes extender las noticias de la existencia del Santo Grial en la casa”.

No se especifica cuánto tiempo ha transcurrido desde la última escena, pero a juzgar por el título de apertura la acción tiene lugar al día siguiente o, como mucho, a los pocos días. Sin embargo, y en contra de la impresión que se desprende del texto expositivo, la narración no se sitúa con relación a J. Warburton Ashe, sino que vuelve a la vida de Bessie MacGregor en la pensión.



63. Plano 307 / 90 (DVD *The Light of Faith*).

El primer plano de la secuencia, el 307 (*ver il. n. 63*), comienza, de hecho, con una imagen tomada con enfoque en profundidad de Tony entrando en la habitación de Bessie, quien como es habitual permanece convaleciente en la cama. Tanto este plano como los siguientes 308 (*ver il. n. 64 y n. 65 en p. sig.*), 317, 321, 323, 325, 384 y 386 se

constituyen como una derivación del *leit-motiv* visual del film, donde el lugar de la Sra. Callerty es ocupado por Tony Pantelli, circunstancia que se mantiene a lo largo de todo el segmento. Se deduce, por lo tanto, que desde que cayó enferma él ha estado visitándola a menudo, haciendo todo lo posible por distraerla y también por ganarse su afecto.



64. Plano 308 / 91 (DVD *The Light of Faith*).



65. Plano 308 / 91 (DVD *The Light of Faith*).

Tony entra sonriente, con el periódico bajo el brazo y un ramo de flores que oculta en su espalda. En el siguiente plano avanza hasta ella y le entrega el periódico, y descubrimos que con la intención de parecer más presentable ante Bessie ha cambiado por completo su apariencia; su vieja camisa con alzacuello ha sido sustituida por otra mucho más formal, probablemente nueva, y por primera y única vez en el film lleva corbata. En seguida, además, cae en la cuenta de que lleva la gorra todavía puesta y se desprende de ella (*ver il. n. 64 y n. 65*). Mientras Bessie está distraída ojeando el periódico él procura que no distinga el ramo, ya que quiere colocarlo sobre la cómoda para que lo vea directamente en su sitio y sea una sorpresa, y por esta causa sale de cuadro sigilosamente por la izquierda.

Cuando llega hasta el mueble, en el 309, se perciben de cerca los desperfectos y el descuido de la habitación, las paredes están desconchadas, tienen recortes de prensa adheridos y en el espejo todavía siguen los recuerdos y fotografías de huéspedes anteriores. Él comienza a disponer las flores con ilusión, no sabe que ella ni siquiera las verá, pues otra cosa está llamando su atención.

El 310 muestra a Bessie en P.M.C. incorporándose con su mirada fija en el periódico por algo que ha visto. P.D. subjetivo de ella de una de las páginas de la publicación en *cache* donde se incluye la fotografía de Ashe en la parte de abajo, mientras que arriba el titular del reportaje dice: “¿El Santo Grial en Nueva York?” (*ver il. n. 44 en p. sig.*). Fundido encadenado de esta imagen con otro P.D. subjetivo de una parte del texto que focaliza su mirada: “¿Encontró J. Warburton Ashe, mientras huía de los recuerdos persistentes de un amor muerto, la copa fantasma del poema de Lord Tennyson en un bosque inglés?”.

Otro P.M.C. de Bessie revela la evolución de sus sentimientos, desde la añoranza de Warburton y una cierta alegría al tener noticias de él, hasta la completa tristeza, dado que en realidad le ha perdido. La página del periódico es significativa a este respecto (ver *il. n. 66 y n. 67*). Bajo el titular a la izquierda figura el Santo Grial y a la derecha el caballero Sir Galahad con su caballo, anticipando ambos motivos el devenir que deparará la secuencia, sin embargo en el centro aparece un dibujo de un hombre y una



66. Plano 311 / 94 (DVD *The Light of Faith*).



67. Plano 318 / 101 (DVD *The Light of Faith*).

mujer vestidos de forma contemporánea, que nada tiene que ver con la historia del Grial. Se trata de una caricatura de Ashe, un habitual de las crónicas de sociedad, algo que probablemente Bessie, como tantas otras cosas, desconocía de él. La ilustración describe su comportamiento habitual. Aparece elegantemente vestido, con esmoquin, tal y como le habíamos visto dispuesto para salir en la secuencia 12, mientras que el personaje femenino lleva también un atuendo de noche, una capa. Se hace alusión así a su intensa vida nocturna. Su actitud en el dibujo refleja al mismo tiempo su *modus operandi* con las mujeres. Tiene a la joven a sus pies, arrodillada, suplicándole, y

él la desprecia con el brazo. La posición de la muchacha del dibujo recuerda enormemente a la de la propia Bessie en la secuencia 11, cuando en su delirio llamaba inconsciente a Warburton y extendía del mismo modo los brazos.¹⁵⁷ Ashe, verdaderamente, es un *playboy*, un hombre que tiene mucho éxito con las mujeres, pero que con frecuencia se cansa de ellas y las abandona. La viñeta es un reflejo del transcurrir de su vida e igualmente de lo que Bessie cree que ha sucedido entre ellos,

¹⁵⁷ Ver plano 172 en p. 800, ilustración n. 55.

pues cuando Ashe se cansó de su compañía marchó con otra mujer, mientras que ella todavía suspira por él y, ciertamente, volvería a su lado.

Tony nota que algo le pasa a Bessie y acude junto a su cama. Coge el periódico y le echa un vistazo intentando comprender qué ha podido entristecerla. El siguiente plano, P.D. subjetivo de Tony de la misma página, incluye tan solo la parte superior de la misma, el titular y los dibujos, quedando la fotografía de Ashe fuera de campo y, por tanto, al margen del alcance de su mirada (*ver il. n. 67 en p. ant.*). De esta manera, el P.D. revela que Tony no se ha dado cuenta de que el artículo concierne a Warburton y cree que a Bessie le ha afligido algún hecho relacionado con la noticia del Santo Grial. Llegado a este punto el sentimiento de inferioridad del personaje se hace más agudo, ya que desconoce qué es eso del Grial. El plano 319 lo muestra en P.M.C. tremendamente indeciso, no sabiendo si debería preguntar. Vuelve a mirar, pero no entiende nada, y finalmente se decide: “Dime, ¿qué es esto del Santo Grial en cualquier caso?”. Sus temores se confirman cuando ella le responde: “Por qué Tony, ¿no lo sabes? ¡Es la historia más bella que existe!” Él niega avergonzado y Bessie le pide que le acerque un libro de su cómoda para contársela –no se dice cuál, pero se intuye que se trata del mismo volumen que había cogido Ashe en la secuencia 15, *Idylls of the King*, de Lord Alfred Tennyson. En la cómoda yacen las flores que no han recibido ningún tipo de atención, y mientras tanto Tony está terriblemente incómodo por su ignorancia, se muestra cabizbajo y rasga con sus uñas la superficie de uno de los dos libros que le lleva. Bessie le hace una indicación y Tony se sienta junto a la cabecera de su cama.¹⁵⁸

Un rótulo expositivo informa de que: “La miseria y la escualidez se desvanecieron mientras ella relataba el poema de la Preciosa Copa. . . . de la que había bebido el Maestro en la Última Triste Cena con los Doce”. Se pasa a un P.M. de Bessie situada frontalmente hacia la cámara, hablando. Ya ha comenzado a contar su historia.

¹⁵⁸ En este plano, el 325, ya comentamos (en el apartado I.6., sección I.6.2., ver p. 760) que existía una discrepancia al respecto de su fin entre ambas copias. Discrepancia que consiste en que la imagen en *The Light of Faith* finaliza antes y no se ve a Tony sentarse junto a la cama de Bessie. Este tipo de ausencias normalmente responden a la mutilación que sufrió la cinta a mediados de la década de 1920, pero en este caso albergamos serias dudas al respecto de si se trata de una destrucción, o de si este fragmento se decidió eliminar de esta copia. Y es que, la imagen en la copia de George Eastman House / IMP es muy breve y, de hecho, se corta un tanto abruptamente. Aunque, por otro lado, el regreso al tiempo real al finalizar el *flashback* con la ubicación de Tony en esa posición, junto a la cabecera de la cama, sugeriría que la imagen existió e incomprensiblemente se recortó. En cualquier caso, hemos preferido hacerlo constar mediante el presente comentario.

A continuación se produce un fundido en negro que da paso a su relato, un *flashback* que se traslada por diversas épocas de la cristiandad, comenzando en Inglaterra en el s. I, al poco de la muerte de Jesucristo.

La narración de la historia del Santo Grial que Bessie le cuenta a Tony comienza a ser representada en imágenes en el plano 328, P.C. de un escenario natural donde una sucesión de personajes ataviados a la antigua avanzan lentamente de izquierda a derecha; el primero lleva la copa en sus manos y ésta, cubierta por una tela, brilla incandescentemente. Un intertítulo expositivo explica: “Después de la Tragedia del Calvario, José de Arimatea llevó la copa a Gran Bretaña. . . . donde las espigas del invierno florecieron en Navidad, con la presencia de nuestro Señor”. El anciano que custodiaba la copa es, pues, José de Arimatea. P.C. de esta misma multitud en torno a José de Arimatea y la copa. El Santo la deposita en alto y dice a los congregados: “Aquí en esta isla solitaria construiré mi iglesia. . . y todo aquél que toque este Objeto Sagrado será curado, por la fe, de todas sus enfermedades”. Se repite el último plano de imagen y fundido en negro. Un título expositivo sitúa la nueva cronología de la leyenda, segundo *flashback* dentro del *flashback* global del relato de Bessie, cinco siglos después: “En algún lugar a través de los tiempos la copa había desaparecido hasta que finalmente llegó el reino de Arturo y su Mesa Redonda”.

Es en estos planos anteriores, 328, 330 y 332, y en los siguientes donde la adhesión de Clarence Brown a la estética pictórica de Tourneur resulta más ostensible que en ninguna otra parte del film. La no excesivamente buena calidad de los planos correspondientes al pasaje de José de Arimatea, que sólo se conservan en la copia de GEH / IMP, conlleva que escojamos comentar esta adscripción visual en virtud de los próximos, aunque su planificación, como relacionaremos, es la misma.

Este segundo *flashback* del Santo Grial en la Inglaterra del rey Arturo comienza en el 334. P.G. en *cache* de un paraje natural idílico, donde un personaje masculino lanza comida a un cisne que hay en un estanque (*ver il. n. 68 en p. sig.*). Todo en esta imagen se revela como aprendido e incorporado directamente de Tourneur, incluyendo una ruptura consciente e intencionada con las formas narrativas clásicas. Tan explícita y reproducida es la influencia que el *flashback* general completo podría incluso considerarse como un homenaje de Brown y el director artístico Ben Carré a los films de Tourneur, pues ésta era la parte más importante del film y la que pensaba realizarse con un proceso de coloreado a mano.

Son imágenes diurnas, donde la iluminación y las acciones atestiguan que transcurren de día, pero que inexplicablemente han sido teñidas en colores azulados simulando momentos de noche. Desconocemos si la tinción azul es el resultado de la restauración que efectuó Adam Reilly para la edición en DVD o si, en cambio, estos tonos estaban registrados en el positivo de 35 mm. adquirido por Rhode Island Historical Society Collection a partir del cual se realizó el negativo de 35 mm. del que surgió la edición en DVD y Reilly se dedicó a seguirlos fielmente.



68. Plano 334 / 112 (DVD *The Light of Faith*).

Lo que más sorprende del plano y tiende a romper la concepción realista del film es la identidad del representado, pues este héroe artúrico no es otro que J. Warburton Ashe, vestido de noble medieval. Un film de narrativa clásica convencional raramente habría utilizado al mismo actor para dar vida a una figura histórica, mitológica en este caso, pues representa al caballero Sir Galahad. Esto puede ser interpretado de varias formas. De un lado, la película pretende crear un paralelismo entre sus dos historias, la contemporánea y la de fábula, de lo cual la posterior secuencia 21 dará muestras muy claras. En este sentido, Warburton, como el responsable del hallazgo del Grial en el argumento real, queda así fuertemente asimilado a Sir Galahad, su restaurador según la leyenda. De otro, y desde un punto de vista intertextual, el *star system*, práctica

indiscutible bajo la que se realiza la producción, no concebiría que su segmento de mayor lucimiento y esfuerzo fuese interpretado por otros actores que no fuesen los protagonistas, pues como el lector habrá adivinado es Hope Hampton, la estrella y productora, quien da vida a la doncella amada por Sir Galahad –como demostraremos, la inclusión de la Srta. Hampton afecta considerablemente a las soluciones estilísticas de esta parte. Aunque, finalmente, existe una cierta explicación lógica dentro de la diégesis y es la del punto de vista subjetivo de la protagonista, porque todo este *flashback* está siendo narrado por Bessie y ella imagina a su enamorado como Sir Galahad y a ella misma como su pareja.

Continuando con el análisis del plano, comprobamos que la profundidad del espacio cinematográfico ha desaparecido y en su lugar se ha procedido a la colocación de una superficie plana de un castillo medieval de ensueño, una tela o cartón pintado de fondo muy evidente que remite indiscutiblemente a *The Poor Little Rich Girl* (1917), *The Blue Bird* (1918) y *Prunella* (1918), las fantasías alegóricas abstractas de Tourneur –además de la participación íntegra de Brown en las dos primeras, no ha de olvidarse que fue Ben Carré el responsable de los diseños de decorados de todos estos films. Siguiendo al pie de la letra la organización habitual del director francés, Brown presenta el encuadre descentrado, con Sir Galahad situado a la izquierda, pero esto también responde a un deseo de enfatizar el decorado, esa superficie bidimensional que se desea sea notada como tal por el espectador. Y es que, como hacía Tourneur, se trata de subrayar constantemente el artificio de la representación, alertando mediante diversos mecanismos de que lo expuesto en pantalla no pretende reflejar un marco realista, sino uno de fantasía. La asimilación de Brown de las técnicas de Tourneur se advierte, asimismo, en la distancia existente entre la cámara y los sujetos / objetos filmados. Tanto en los planos anteriores relativos al fragmento de José de Arimatea, constituidos igualmente a partir de estas sencillas telas pintadas, como en el presente y en la mayoría que conforman esta atmósfera del lago la cámara en planos generales o de conjunto queda constituida como una cuarta pared, inmóvil, ocupando el lugar de un público figurado en la platea de un teatro; planos asemejados a la escena que rechazan conscientemente la dimensión cinematográfica al sortear, en la medida de lo posible, el corte y colocación de planos más cercanos. Brown pasa a continuación a un P.E. de Sir Galahad, requerido por el *star system*, pero incluso la presentación de la doncella (Hope Hampton) tiene lugar en dos planos generales y en este episodio no existen primeros planos y muy pocos planos medios; la presentación final, a la tercera imagen, de la

protagonista se efectúa, de hecho, en un P.M.L. Finalmente, y como hemos venido comentando durante el transcurso del film, la vegetación queda constituida como un primer término oscuro, que aquí a través de un árbol situado en el lateral izquierdo enmarca el conjunto creando ese conocido arco del proscenio a través de sus ramas en la parte superior. Éste, a su vez, junto con los otros arbustos del bosque subrayan todavía más la existencia de la tela de fondo, pues quedan percibidos como elementos recortados, superpuestos sobre este panel.

Si estos dispositivos *–tableau*, decorados sencillos y estilizados, planos generales o de conjunto, arco del proscenio, etc.– tienen una fuerte raigambre teatral, debida al aprendizaje de Brown con Tourneur, puesto que el director, como es sabido, carece de ejercicio profesional en la escena, Jan-Christopher Horak, por su parte, vincula el encuadre descentrado y estas soluciones visuales “arcaicas” con el cine “primitivo” y una utilización plenamente voluntaria de Tourneur, y por tanto de Brown, de las convenciones preclásicas en un anhelo de ruptura con el realismo. A esto, el historiador añade la fantasía y la acción animada de objetos inanimados, algo que inmediatamente distinguiremos en *The Light in the Dark*, donde el Santo Grial, dotado de vida propia, se eleva por sí solo en las siguientes escenas.¹⁵⁹

Tras el plano 334 un intertítulo expositivo descubre el nombre del personaje: “Sir Galahad el puro *–afamado por ser el mejor de todos los caballeros del Rey Arturo*”. Fundido en negro. P.E. de Sir Galahad en *cache* en el mismo paisaje. En el 337 se presenta a la doncella en un P.G., saliendo de un templo acompañada por una religiosa. Aquí la fortaleza anterior ha sido sustituida por unas montañas pintadas sobre otro telón de fondo muy ostensible, como en el pasaje de José de Arimatea. Se repiten de nuevo estos dos planos hasta que otro intertítulo la introduce a ella: “La preciosa muchacha *–amada por Sir Galahad– una doncella consagrada a cosas Sagradas*”. Es aquí donde la presencia de la estrella “obliga” a la inserción de un P.M.L., el 341, pero de nuevo otro plano de ella despidiéndose de la monja y avanzando hacia Sir Galahad, el 342, vuelve a un P.G. Cuando en el siguiente, la doncella entra en campo por la derecha y se aproxima a Sir Galahad, se da paso a una imagen más idílica aún que su equivalente del 334, pues las figuras aparecen en el centro, simétricamente dispuestas dividiendo el plano en dos

¹⁵⁹ Véase: Jan-Christopher Horak, 1988, 8-11; Jan-Christopher Horak, “The Blue Bird di Maurice Tourneur (Famous Players Lasky Corp., 1918)” en: Paolo Cherchi Usai y Lorenzo Codelli (eds.), *op. cit.*, 448-449.

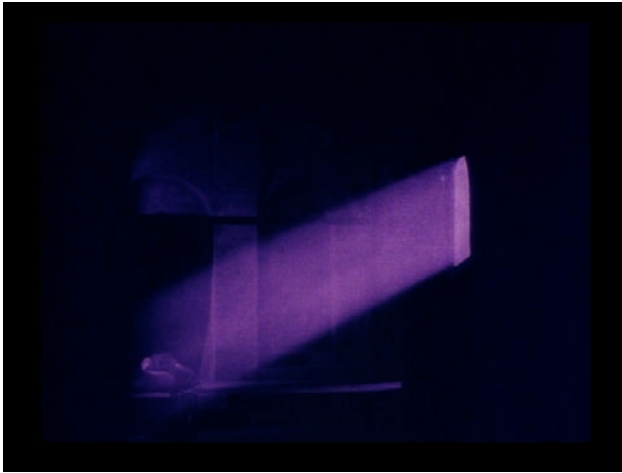
mitades (*ver il. n. 69*). Éste es el plano emblema y uno de los más afamados del film, que inmediatamente se descentraliza, dado que los personajes acuden a sentarse bajo el árbol donde antes estaba Sir Galahad. Pero pese a estos intentos de Brown por emular el estilo de Tourneur, colocando los motivos principales en las esquinas o márgenes del encuadre, la simetría es uno de los particulares de su cinematografía, como hemos visto en las secuencias 9, 10 y 12 y en el “plano de tres” 160-162 y seguirá demostrándose, y encontramos en este sentido uno de los primeros conflictos del director entre su afán por seguir al maestro y su propio sentido visual, que ya emerge de forma inconsciente.



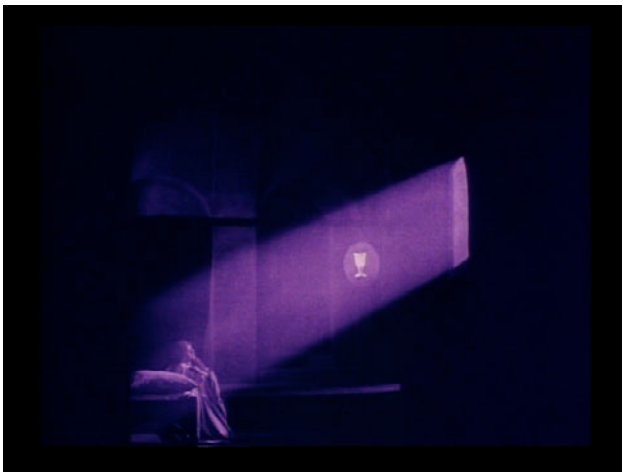
69. Plano 343 / 120 (DVD *The Light of Faith*).

Los personajes se sientan bajo el árbol y P.E. en *cache* en el 344. Un rótulo expositivo nos informa de que “Entonces ella le contó a su amado la historia de una maravillosa visitación”. Antes de que la dama comience a contar su relato se procede por corte analítico a una visión más próxima de ellos en P.M. Intertítulo de diálogo de ella: “Me despertó en el alba, vertido a través de mi celda un largo y plateado rayo de luz,.... y bajo el largo rayo de luz se produjo el robo del Santo Grial”. Lo que está a punto de acontecer se trata, por tanto, de un *flashback* dentro del segundo *flashback* de este episodio del Santo Grial; una introversión de la doncella donde cuenta a Sir

Galahad lo que le sucedió la noche anterior. Se les vuelve a ver en P.M. y fundido en negro.



70. Plano 349 / 126 (DVD *The Light of Faith*).



71. Plano 351 / 128 (DVD *The Light of Faith*).

En el 349 comienza el *flashback*. P.G. de una habitación en la más completa oscuridad, con la doncella durmiendo. Un fuerte rayo penetra en la alcoba a través de una ventana e irradia directamente sobre ella (*ver il. n. 70*). Después, la potente luz la despierta y ella se incorpora. De nuevo en P.G., convencida de que debe tratarse de una revelación, se levanta de su lecho, se arrodilla y reza. En ese instante el Santo Grial se introduce en la cámara por la ventana y desciende por la franja milagrosa (*ver il. n. 71*). Tomada en P.M. ella alza los brazos pretendiendo alcanzarlo. P.G. igual al anterior donde el Grial súbitamente se desvanece ante sus propios ojos, a continuación

desaparece el rayo de luz. Fundido en negro.

Como ella ha participado a Sir Galahad, ha tenido una visitación del propio Santo Grial en su alcoba, que ha acudido a ella para manifestarle que está siendo robado en esos instantes en otra parte. Al mismo tiempo, la doncella ha interpretado esta aparición sobrenatural como una profecía; deduce que el Grial se le ha presentado para comunicarle que debe ser su caballero quien lo recupere y ella, asimismo, debe consagrar su vida a Dios.

Después del signo de puntuación la acción regresa al tiempo real del segundo *flashback*, con los personajes sentados bajo el árbol en P.M. “Usted es el caballero querido Galahad, que debe encontrar el Grial y todo el mundo sanará”, le dice ella. Él no contesta, pero mira al cielo como imbuido por un fuerte sentimiento de religiosidad que denota que asume su responsabilidad. Fundido en negro.

Seguidamente se muestran los acontecimientos acaecidos en los días previos a la partida de Sir Galahad. Intertítulo expositivo: “Al día siguiente ella tomó los hábitos, entregando sus gloriosos cabellos en el nombre de Dios”. El plano 359 la muestra



72. Plano 359 / 136 (DVD *The Light of Faith*).

cortándose el pelo en compañía de una religiosa y una dama de compañía (*ver il. n. 72*). Ésta es una imagen provista de una fuerte dimensión plástica que intenta reproducir una tabla pictórica mediante la imagen detenida y la inmovilidad de las figuras; la monja de la izquierda no se mueve en ningún momento, permanece estática; la joven de la derecha debe recoger

los mechones de la doncella, pero realiza este movimiento subiendo sus brazos al unísono, de modo excesivamente pausado; la doncella corta sus cabellos y los entrega de forma ralentizada. Si bien la composición presenta abundantes trazos de simetría –incluyendo el arco de medio punto que aparece al fondo– que la ubicarían en la tradición de la pintura renacentista, son varios los elementos que la asemejan a la pintura del Trecento de Giotto, entre ellos el volumen de los personajes a través del modelado de los ropajes, su rigidez, y la figura femenina de la derecha en escorzo en un intento primerizo por dotar de profundidad al espacio.

Intertítulo expositivo: “Trenzando una cinta para custodiar y santificar la espada de su buen caballero en su búsqueda”. Y en el 363 la doncella, ya con hábito, trenza la cinta que llevará como emblema Sir Galahad. Se cambia a un P.G. de Sir Galahad con su caballo junto al pórtico del templo inicial con las montañas pintadas de fondo. Ella sale del interior con la cinta y él responde: “Juro solemnemente que no apareceré de nuevo ante vuestro dulce rostro hasta que no haya encontrado el Santo Grial”. El mismo P.G. y fundido en negro.

El hallazgo de Sir Galahad del Santo Grial se omite y el siguiente rótulo establece la acción en el momento de su victorioso regreso: “El bello fin de una larga búsqueda”. Fundido en negro. Los acontecimientos se retoman en el mismo lugar donde se interrumpieron, en un P.G., esta vez con el paisaje nevado, del pórtico del templo, por donde él se introduce.



73. Plano 370 / 147 (DVD *The Light of Faith*).

El plano de Sir Galahad, de espaldas y en silueta, adentrándose en el interior del templo, (ver *il. n. 73*), denota, como el anterior 359 comentado sobre estas líneas, otro intento por plasmar en el último nivel espacial una composición pictórica de tipo renacentista, con los personajes simétricamente dispuestos a cada lado de la mesa sacerdotal y

enmarcados bajo un gran arco, al igual que sucede en el posterior 373 donde ya sólo aparece el escenario del altar con el clérigo y Sir Galahad equilibradamente dispuestos en primer término flanqueando la composición en sus extremos y la doncella en segundo término, en el centro, elevada en la zona sagrada, formando un triángulo perfecto.

Sir Galahad avanza hasta el fondo de la iglesia y le entrega el Grial a la doncella. “Ella, que había renunciado al Mundo que él le había dado, bien sabía entonces que él no podría estrecharla en su corazón”, expone un intertítulo. La copa, cubierta por una tela, brilla incandescentemente en sus manos y a continuación ella la deposita en el altar en el aludido plano anterior 373. El sacerdote, Sir Galahad y la doncella se arrodillan. Fundido en negro.¹⁶⁰

Intertítulo expositivo: “Y hacia el Objeto Sagrado allí rápidamente vinieron el cojo, el enfermo y el ciego. . . . para conocer la cura del cuerpo, a través de la fe”. Y, de acuerdo con el contenido del rótulo, los siguientes planos muestran una sanación acaecida al entrar en contacto con el Grial.

P.G. del interior del templo con multitud de enfermos congregados. La doncella se desplaza hasta la primera fila, escoge a un ciego, lo guía hasta el altar, donde está la Sagrada Copa, y una vez allí le ayuda a extender su mano para que la toque. P.D.

¹⁶⁰ En este plano 373 sucede lo mismo que en el anteriormente comentado 325 (ver n. 158 en p. 816). Es decir, como ya se refirió, en el apartado I.6., sección I.6.2. (ver p. 760), existen diferencias entre ambas copias al respecto de su fin, ya que la imagen de *The Light of Faith* finaliza antes y no se ve a los tres personajes arrodillarse. Ausencia que puede deberse a la fragmentación que sufrió esta versión en 1927 o a que esta parte decidió cortarse en el montaje definitivo de esta copia. En ambos casos, y en un tercero donde la omisión es menos importante, el plano 367, resulta difícil saber.

subjetivo del ciego del Grial. La imagen, desenfocada, paulatinamente adquiere completa nitidez y de esta forma se revela que el ciego ha recuperado la visión. Posteriormente el anciano irrumpe en exclamaciones y todos los enfermos se arrodillan ante el milagro. Fundido en negro.

P.M. de Bessie, hablando, dispuesta frontalmente hacia la cámara en el 380, igual al inmediatamente previo al *flashback*. La retrospectiva ha finalizado y se ha vuelto al tiempo real del argumento con Bessie y Tony en la habitación.

“Pero el fervor que la había inspirado en el relato de repente la abandonó a su fatiga”, dice un intertítulo expositivo. Ella, agotada, se apoya sobre la almohada, y Tony, junto a la cabecera de su cama, mira al infinito tremendamente maravillado por la historia. De pronto cae en la cuenta de que él tuvo la copa en su poder, se gira hacia Bessie y le pregunta: “¿Y todo lo que tendrías que hacer es tocar esta copa y te curarías?”. Bessie le responde que sí y Tony, consternado, se sitúa de frente (como dirigiéndose al espectador) y aprieta sus puños, mientras un intertítulo de diálogo nos transcribe sus pensamientos: “¡Y yo la tuve directamente en mis manos!” Volvemos a verle de nuevo realizando el mismo gesto de impotencia por haberla dejado escapar, pero justo antes de que la imagen se desvanezca una nueva expresión de alegría se dibuja en su cara, sin duda ha encontrado una solución para que Bessie pueda tocar esa copa y curarse. Fundido en negro.

17. En busca del Santo Grial. (0H.44'52'')

“Lo que Tony ha hecho una vez puede hacerlo otra –sólo que esta vez en secreto y sin violencia”. Intertítulo expositivo de marcado carácter humorístico que revela que éste había sido su último pensamiento, volver a robar la copa.

Este segundo robo, sin embargo, se omite del argumento y el segmento actual presenta a Tony justo después de haberlo cometido, regresando a la pensión. Compuesto por dos subsecuencias desde el principio se desarrolla la primera, **17.1. Tony recupera la copa para Bessie.**

Fundido de apertura. Plano 388, P.S. de una estructura cuadrangular a través de la cual se ve un patio de viviendas (*ver il. n. 74 en p. sig.*). Desde la parte de abajo surge la figura de Tony con la copa bajo el brazo envuelta en un papel de embalaje, mira cuidadosamente hacia el exterior, verificando la zona, y atraviesa la abertura. La iluminación y el frío –manifiesto tanto en este plano como en el sucesivo por el

abundante vaho que exhala constantemente el personaje— indican que se trata de una hora todavía muy temprana, está amaneciendo. De manera que ha usurpado la copa silenciosamente en la noche, en la misma madrugada del día en que Bessie le contó la historia, y la secuencia se desarrolla, por tanto, en las primeras horas de la mañana del día siguiente. Estilísticamente nos encontramos ante otra composición de primer término oscuro y fuerte contraluz al fondo, que muestra a Tony en silueta al salir al exterior del sitio en el que se encuentra. Éste es un lugar indeterminado, parece una casa abandonada donde se habría escondido tras efectuar el robo, pero, en cualquier caso, es innegable que se encuentra ya cerca de la pensión a juzgar por el aspecto del vecindario.



74. Plano 388 / 199 (DVD *The Light of Faith*).



75. Plano 389 / 200 (DVD *The Light of Faith*).

Y es que, de nuevo, la pobreza de las clases trabajadoras de Pellman St. se expone de forma intensamente realista; hay ropa tendida en alambres por todas partes, cascotes y desperfectos.

El siguiente plano, 389 (*ver il. n. 75*), es un primer término oscuro de los barrotes de una ventana con los extremos del plano constituidos en negro. Al fondo está Tony, quien avanza rápidamente hasta el primer nivel mirando hacia todas partes por si alguien le sigue, abre la ventana y penetra en el interior. Está entrando en la pensión, algo de lo que se informará a continuación, y el ambiente que la rodea, perceptible aquí a través del uso de la fotografía con enfoque en profundidad, es

desolador, todo son escombros y chabolas derruidas.

Se ha introducido en la hospedería por la parte de abajo, ya que seguidamente se le ve desde el descansillo del primer piso subiendo las escaleras hasta situarse junto a la puerta del cuarto de Bessie (*ver il. n. 76 en p. sig.*).



76. Plano 390 / 201 (DVD *The Light of Faith*).



77. Plano 397 / 208 (DVD *The Light of Faith*).

Antes de abrir, aprieta enérgicamente la copa y mira al cielo –implora que surta el efecto deseado. Cuando al fin entra, Bessie se incorpora sobresaltada, pero Tony le indica silencio e inmediatamente se dirige hacia la ventana y mira a través de ella para ver si hay policía cerca. Se sugiere así que en este segundo robo ha debido tener algún tropiezo, pues todo el tiempo está pendiente de si le han seguido. Seguro de que no hay nadie, se tranquiliza, sonríe a Bessie y se acerca hasta la cabecera de su cama. Mientras tanto, ella le mira sorprendida, todavía no sabe porque ha irrumpido de esa forma y a esas horas en su dormitorio. Él desenvuelve la copa y la coloca sobre

la mesita de noche (*ver il. n. 77*), pero Bessie no acierta a comprender y le pregunta qué es. Su respuesta contundente –“El Santo Grial”– provoca en ella una mirada de risueño desconcierto, está convencida de que Tony se dejó impresionar en exceso por la leyenda que le contó. Él advierte su incredulidad y se traslada entonces hasta la ventana para hacerle una demostración de que dice la verdad.

Brown adopta aquí, en el plano 400, la misma solución estilística del 179 y de la transición del 281 al 282. A medida que Tony baja la persiana la imagen modifica por completo su fisonomía a través de un cambio repentino en la iluminación, quedando oscurecida.

En el 401, Bessie se asusta al ver que Tony tenía razón, la copa brilla incandescentemente y emite una potente luz maravillosa que alumbra por sí sola toda la zona (*ver il. n. 78 en p. sig.*).



78. Plano 401 / 214 (DVD *The Light of Faith*).

Comprobado que en efecto es el Santo Grial, interroga a Tony sobre cómo lo consiguió. Aun sabiendo que no le va a gustar la respuesta, él le dice la verdad: “Yo sólo se la cogí prestada a Ashe para que tú pudieras tocarla y te pusieses bien”. Bessie alarga su brazo con vistas a tocarla pero en el último momento se echa atrás. Mientras tanto, Tony ruega al

cielo que por favor se decida a hacerlo y sane de su enfermedad. Cuando finalmente en el 416 ella entra en contacto con la copa, se corta repentinamente a la planta baja de la pensión.

Se inicia aquí la segunda línea de acción de la secuencia, **17.2. Persecución policial contra Tony**, completamente articulada a través de un trepidante montaje alternado que intercala imágenes simultáneas de la policía llegando y registrando la pensión, con otras de Tony y Bessie en la habitación, más tarde de ella sola y de Tony intentando escapar por los tejados, y concluye en las calles de la ciudad de Nueva York.

El 417 muestra al detective Braenders y a varios agentes entrando en la hospedería por el vestíbulo y a la Sra. Callerty, muy alterada, intentado impedirles el paso y preguntando qué sucede. Tony escucha el ajeteo, abre la puerta del cuarto y se da cuenta de que están buscándole. Se dirige a la ventana para ver si hay policía en el exterior y efectivamente en el 423, en plano subjetivo de Tony a través de las rejas del balcón, se distingue a tres policías corriendo hacia la pensión. Tony cierra el visillo e intenta pensar por dónde escapar. En el 425 los tres policías anteriores entran por la misma ventana que él utilizó cuando llegó tras haber robado la copa en el 389. Convencido de que van a buscar en todas las habitaciones y debe marcharse cuanto antes le dice a Bessie: “¡Silencio! ¡No digas ni pío! Yo no he estado aquí en absoluto ¿entendido?”. Mientras tanto, en la parte de abajo los policías apartan a la Sra. Callerty y comienzan a subir las escaleras. En el descansillo de la parte superior, Tony abre la claraboya del techo que conecta con el tejado y huye. Inmediatamente, llegan hasta allí los policías, se sitúan frente a la puerta de la habitación de Bessie y hacen amago de entrar al tiempo que la casera intenta evitarlo. Se corta a un plano de Bessie tumbada en la cama junto a la copa brillando incandescentemente. Nueva imagen de los policías al

otro lado de la puerta discutiendo con la casera. Bessie, indecisa y sin saber qué hacer, finalmente resuelve esconder la copa bajo las sábanas y hacerse la dormida. Después el detective Braenders abre la puerta de la habitación. Cuando enciende la luz, en el 440, su enorme sombra queda dibujada sobre la pared de la cabecera de la cama de Bessie. Ella simula sorpresa y niega que alguien haya entrado en su cuarto. Durante el tiempo que dura el interrogatorio se intercala una visión de Tony en el tejado y también otra del resto de policías inspeccionando una de las habitaciones del hostel donde su huésped duerme todavía. El detective Braenders sale del cuarto de Bessie y habla por el hueco de la escalera a los que están en el vestíbulo, justo en ese instante algo le cae desde la parte de arriba, adonde mira y descubre la trampilla por la que ha escapado Tony, entreabierta. En seguida sabe que ha debido escabullirse por ese lugar, llama al resto e inmediatamente los agentes comienzan a subir hasta el tejado. P.C. de la azotea del edificio con los policías saliendo de la claraboya y Tony corriendo al fondo. Éstos comienzan a disparar y se intercala entonces un plano de Bessie, que ha oído los disparos, enormemente preocupada.

Asistimos a continuación a uno de los planos más deliberadamente abstractos del film, el 458. Tony salta desde la terraza a un poste de la luz por el que comienza a deslizarse hasta la calle y esto se representa mediante una vista transversal de dos edificios conformando dos bloques geométricos negros a cada extremo de la pantalla y un espacio diáfano en medio donde aparecen el poste con Tony bajando, otros postes detrás y ropa tendida en alambres, todo en silueta. De nuevo, Bessie en su dormitorio inquieta. La policía sale hasta la calle por la puerta principal de la pensión. Tony en las proximidades de pronto mira hacia la derecha, atisba a los representantes de la ley y sale velozmente en dirección contraria. Los agentes le han visto y van tras él. En el 465, P.G. con escorzo de una calle de Nueva York, Tony se sube a la parte trasera de un autobús. Después, punto de vista de Tony del lado opuesto de la calzada con el detective Braenders corriendo detrás del transporte en el que él va. En un plano igual al 465, al ver que el policía le sigue, cuando el autobús pasa por debajo de un puente de ferrocarril Tony se engancha a él y mientras tanto el detective se sube al autobús que él acaba de abandonar. Punto de vista de Tony en picado del otro lado de la calzada, con el policía bajándose del autobús. El último plano se sitúa en la parte superior de la vía férrea por donde pasa un tren. Leve movimiento de reencuadre a la derecha cuando Tony se sube al ferrocarril. Mientras el tren marcha hacia la lejanía la composición se cierra con un iris de borde difuminado.

18. Bessie y la copa misteriosa. (0H.50'26'')

Nos encontramos ante una secuencia de montaje compuesta por dos intertítulos y cuatro planos de imagen que condensa varias de las noches siguientes de Bessie durmiendo con la copa mientras sus propiedades curativas van haciendo efecto. Para ello, se escogen determinados momentos representativos del proceso.

Comienza con un intertítulo expositivo que dice así: “Su único pensamiento había sido proteger al pobre Tony, y tenía bastante olvidados los poderes curativos de la copa”. Fundido en negro.

En el 472, Bessie recuerda que la copa está junto a ella, dentro de su cama, y entonces levanta las sábanas y mira dentro. En el 473, tomada desde detrás de la cabeza, se ve el interior de las sábanas con la copa brillando incandescentemente. El 474 muestra a Bessie en P.M.C. volviendo a taparse y quedándose dormida. Estas tres imágenes suceden en continuidad en un tiempo indeterminado del argumento con respecto a la secuencia anterior, pero podrían haber ocurrido inmediatamente después de que Tony saliera de la habitación y se iniciase su huída de la policía, a diferencia de la siguiente, ya que a continuación un rótulo expositivo informa: “Durante las noches que siguieron, a Bessie le llegó la paz y la tranquilidad”. Fundido en negro. Aparece entonces otro plano de Bessie, como el anterior, pero correspondiente a otro día, y se desconoce, por tanto, cuántos días y noches ha permanecido Bessie durmiendo serenamente con la copa, al igual que tampoco se sabe si durante ese tiempo ha dormido interrumpidamente o ha llegado a despertarse por las mañanas. Fundido en negro.

19. Los inexplicables poderes curativos de la copa. (0H.51'07'')

Intertítulo expositivo: “Entonces llegó una cierta mañana—”. Fundido en negro. Comienza en el plano 478, P.M.L. de la Sra. Callerty abriendo la puerta del cuarto de Bessie para llevarle el desayuno. La fotografía con profundidad de campo incorpora a Bessie al fondo, de pie, cogiendo su abrigo del armario dispuesta para salir (*ver il. n. 79 en p. sig.*). Después, en el 479, completamente restablecida, se gira y muy sonriente comienza a hablar con la casera (*ver il. n. 80 en p. sig.*). Su repentina recuperación es tal, que provoca un gran sobresalto en la mujer, hasta el punto de que se le cae la bandeja del desayuno. P.D. de los platos del desayuno rompiéndose en el suelo en el 481.



79. Plano 478 / 232 (DVD *The Light of Faith*).



80. Plano 479 / 233 (DVD *The Light of Faith*).

“Estoy bien del todo otra vez y me voy a buscar trabajo”, le explica Bessie en un intertítulo de diálogo. Lleva puesto su único vestido, oscuro de cuello y puños blancos con un lazo, el mismo que llevaba al abandonar la casa de Ashe en la en la secuencia 6 y con el que había llegado a la pensión en la 7. En el 488 la Sra. Callerty se desplaza hasta la cama de Bessie para arreglarla, mueve las sábanas y descubre la copa en el interior. Sin duda, la casera sabe de su existencia, pues la policía debió informarle de que el registro de su casa se debía a la búsqueda de un ladrón que había sustraído un valioso cáliz. Aun así, Bessie se lo confirma: “Ay, Mamá Callerty, es la copa maravillosa que ellos estaban

buscando –la escondí por el bien de Tony y ¡me ha curado!” La secuencia finaliza con un P.M. de Bessie junto a la cómoda de su cuarto mirando intrigada la copa, en *off*, que ha provocado su milagrosa sanación. Fundido en negro.

20. El hampa se cierne sobre la copa. (0H.52'22'')

En una nueva alusión al carácter curioso de la casera, la secuencia se inicia con un intertítulo expositivo que dice: “Pero la Sra. Callerty no era de las que mantenía un secreto”. Se indica así que la dueña de la pensión ha divulgado la noticia contándole a todos sus conocidos la prodigiosa curación de Bessie gracias a la copa. El segmento actual informa, de hecho, de que el suceso ha llegado incluso a la prensa.

Comienza en el plano 495, P.C. donde se presenta a un grupo de ladrones inmersos en su rutina, fumando y jugando a las cartas, en un interior indeterminado que se asemeja a una embarcación. El 496 corta a un P.M. de uno de ellos leyendo el

periódico. P.D. subjetivo en *cache* de este personaje de la página de la publicación con el siguiente titular: “Copa misteriosa sale a la luz en Pellman St.”. Debajo dos subtítulos amplían la referencia: “El barrio de clase baja del lado oeste es el escenario del supuesto milagro en el que una muchacha enferma ha sanado” / “Una copa mágica que como el Santo Grial del poema de Tennyson cura a la Srta. Bessie MacGregor”. Finalmente, el inicio del texto revela que la información ha sido proporcionada con todo tipo de detalles por la propia casera: “Según la señora de Michael Callerty, su casera, Miss Bessie MacGregor, anteriormente muchacha de guardarropía en el Great Southern Hotel, estaba...”.

P.M. del personaje en el 498, donde después de un prolongado silbido llama la atención del resto, a los que enseña el periódico y dice: “Oye, escuchad lo que dice este papel. ¡Aquí hay una copa que yo voy a hacer desaparecer!” Se vuelve a un P.C. de todos mirándose entre sí que pone de relieve que van a robar la copa. Fundido en negro.

21. Visita inesperada de Warburton a Bessie. (0H.53'08'')

Intertítulo expositivo: “La historia corrió como un reguero de pólvora a través del vecindario. Allí fue el cojo, el tartamudo y el ciego”. Fundido en negro.

Fábula y vida real se entremezclan, los acontecimientos se repiten y como había sucedido en el relato del Santo Grial de Tennyson que Bessie contó a Tony, ahora los enfermos visitan la hospedería para tocar la copa y curarse.

Una extraña opción estilística es la que tiene lugar en la apertura visual de la secuencia. El 503 presenta en P.G. el *establishing shot* o escenario completo de la acción, una multitud reunida en la calle de la pensión en torno a Bessie, quien aparece al fondo, más elevada, sobre los peldaños de las escaleras de la hospedería. La solución habitual del montaje plano/contraplano consistiría en mostrar una imagen más próxima de ella y a continuación el contraplano de la acción, sin embargo el plano de Bessie mirando al gentío se omite y en cambio se coloca directamente el contraplano, un plano subjetivo de ella con angulación en picado de algunas de las personas que esperan poder tocar la copa, en su mayor parte rostros demacrados de niños y ancianos. Y no será hasta después del siguiente intertítulo cuando finalmente se incorpore un P.M. de Bessie observando a los enfermos, seguido, esta vez sí, por el contraplano de la acción.

“Desanimada por haber abusado de la confianza de Tony, Bessie hizo un valiente esfuerzo para hacer frente a la situación”, nos dice un rótulo expositivo. Y es

que, desde luego, la divulgación de la noticia por parte de la Sra. Callerty, de lo cual Bessie es responsable, coloca a Tony en inminente peligro, ya que le sitúa ante la policía en conexión directa con Bessie. Ahora todos, incluyendo las fuerzas del orden, saben donde está la copa y quien es el responsable de sus repetidos robos.

P.M. de Bessie dirigiéndose a los enfermos en el 506. Mira a sus pies y en el 507, otra vez en plano subjetivo y en picado, un niño pobre jugando en el bordillo de la acera con un perro. Mira a su otro lado y se inclina para hablar con una madre que ha llevado hasta allí a su hijo enfermo.

A través del montaje alternado, la acción se desliza en los dos planos siguientes al interior de la pensión, al descansillo de la parte superior, adonde llega Tony desde el tejado y a través de la misma trampilla que empleó para huir. Se cerciora de que no hay nadie a la vista, desciende y penetra en el cuarto de Bessie para hacer desaparecer cuanto antes el objeto que le incrimina, la copa. El 512 vuelve a la parte de abajo, donde Bessie se retira lentamente con intención de subir. Mientras tanto él rebusca en los cajones de su cómoda y al momento llega ella, quien no percibe que Tony estaba registrando la habitación. El 515 corta de nuevo a un P.G. de la calle, donde en medio del gentío un vehículo estaciona en la misma puerta de la pensión. Es Warburton quien se apea del auto y se dirige a la hospedería. A través de los periódicos él ha podido averiguar por fin el paradero de Bessie. Al poco la Sra. Callerty le abre, acompañándole más tarde hasta la habitación de ella. Cuando Warburton llama a la puerta, Tony y Bessie, en el interior, se giran sobresaltados, pues bien podría ser la policía buscando la copa o al mismo Tony. Por si acaso, él decide escapar por la ventana. No obstante, en seguida descubre que no puede utilizar la escalera de incendios, en la parte de abajo un policía vigila la zona paseándose por la calle inmediata a la pensión, llena de casas derruidas y escombros.

Desde la irrupción de Ashe en el exterior de la habitación en el 516 hasta el 533 a través del montaje alternado se intercalan imágenes simultáneas de los cuatro escenarios: Warburton fuera llamando a la puerta incesantemente, Tony en el balcón indeciso sin saber que hacer, el policía en la calle y Bessie intranquila en el cuarto.

Tony resuelve que la mejor opción es permanecer oculto en el balcón, agachado. El 528 lo presenta en *cache* tomado desde abajo, completamente tumbado, en posición horizontal. Bessie comprueba que desde dentro no se le puede ver y se dirige a la puerta. No se muestra cómo Bessie abre y ve a Warburton. La imagen inmediatamente anterior es una igual al plano 528, de Tony en el balcón, y después el 534 pasa a un P.M.C. de

Bessie mirando fuera de campo, a Ashe, notablemente sorprendida y retrocediendo unos pasos. Contraplano de Warburton en *cache* en el 535 en P.M.C., muy impresionado al verla después de tanto tiempo. Se repiten otra vez estas imágenes y es Bessie quien al fin se decide a hablar: “Lo sé. Has venido a por la copa”. “No, ¡he venido a por ti!”, es la respuesta de él. Tras unas breves frases, las disculpas de Ashe: “Bessie, yo estaba loco esa noche y he sufrido por ello. Di que me perdonarás y –te casarás conmigo–”. Es evidente que esto es lo que ella estaba esperando, pero tiene su orgullo y no está dispuesta a ceder a la primera, de modo que le contesta: “No podría Warburton. Nunca me sería posible confiar en ti –no podría hacerte feliz”. Abatido por su negativa, él se aproxima hacia la puerta para salir. En esos momentos Bessie está ya completamente arrepentida de haber sido tan tajante, aunque Warburton, de espaldas, no lo percibe.

Entonces ella incurre en el error de mirar hacia el balcón y Warburton se da cuenta. En el 553 P.D. subjetivo de Warburton del balcón en *cache* donde el humo ascendente de un cigarrillo evidencia la presencia de alguien oculto en él. Se alternan varios planos de Ashe y Bessie, en los que él la mira asombrado, casi sin poder creer que allí se encuentre la persona que sospecha. Avanza hasta la ventana y ve a Tony, agachado. En el 558 punto de vista de Warburton de Tony en el balcón. Inmediatamente le reconoce como su agresor y cambia por completo de actitud. Empieza a dirigirse a Bessie de forma maliciosa e irónica porque sin duda cree que entre ellos existe una relación amorosa y Tony es el motivo de que ella le haya rechazado: “Bien, bien, ¡nuestro mutuo amigo otra vez! Esta vez creo que tengo la mano más alta”. Tony, mientras tanto, ha cruzado miradas con Warburton y sabe que éste le ha visto, pero está inmobilizado, no se puede levantar, puesto que el policía continúa en la calle, debajo. Mira su cigarrillo y aprieta su puño con rabia, lamentándose de que su humo le haya delatado. Warburton ve al policía en la calle y se dispone a llamarle y en ese instante Bessie se abalanza sobre él y le suplica que no lo haga: “No lo entiendes –yo estaba terriblemente enferma y él pensó que la copa me ayudaría”, le explica.

Se inicia aquí una agitada conversación en la que Bessie, muy nerviosa, le ruega constantemente a Warburton que cese en su empeño de llamar al policía e intenta explicarle que se equivoca en sus suposiciones. Éste diálogo se escenifica visualmente mediante el esquema de plano/contraplano, desde el 577 al 582, interrumpiéndose tan solo por un título de diálogo en el 579, pero contiene una solución estilística anómala, consistente en que estos primeros planos incluyen en el encuadre hombros o partes de la cabeza del contrario en escorzo para contribuir a la continuidad espacial. Un recurso que

según Kristin Thompson era muy poco habitual en la cinematografía “silente”, ya que comenzó a aparecer con los diálogos del cine hablado, pero que, como veremos más hacia delante, muchas de las películas “silentes” de Brown utilizan –la autora lo menciona como una práctica totalmente minoritaria en el “mudo”, de la cual cita únicamente dos ejemplos, *Victory* (1919), de Tourneur, entre ellos, donde Brown intervino desarrollando sus funciones habituales.¹⁶¹

Warburton no cree ninguna de las razones que Bessie le da y, de hecho, en el rótulo de diálogo mencionado, y respondiendo el anterior comentario de ella, le dice: “¿Esperas que me crea eso? No es más que un vulgar bandido –¡y tu le amas!” El 583 vuelve a un plano de Warburton y Bessie en P.M. junto a la ventana, en el que ella está abrazándole, pero ahora es él quien se muestra inflexible e inmune a su afecto y únicamente acepta, ante su insistencia, no llamar a la policía. Se dirige a Tony y le dice: “Sigue con ello, ¡pero mantente fuera de mi camino después de esto! ¡Nunca tendrás una segunda oportunidad!”, y tras decir estas palabras sale del cuarto dando un gran portazo.



81. Plano 598 / 252 (DVD *The Light of Faith*).

Nada más marcharse, Bessie va corriendo hacia la puerta, llorando, y allí permanece desconsolada. Tony entra en la habitación desde el balcón y se aproxima hasta ella para decirle cuánto lamenta lo sucedido y que Ashe se haya llevado una impresión equivocada. Ella se desplaza hasta la cama, donde continúa sollozando,

encogida, con la cabeza inclinada. Entretanto Tony, que no tiene idea de cómo consolarla, está a punto de acariciarla. Tiende su mano hacia ella, pero en el último momento la retira; sabe que no debe, no tiene derecho a acariciarla (*ver il. n. 81*). En ese momento, además, cae en la cuenta de que ella está llorando por otro y decide que lo mejor es irse.

¹⁶¹ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 233; Este tema será objeto de un desarrollo más amplio en el apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 924-934.



82. Plano 599 / 253 (DVD *The Light of Faith*).



83. Plano 602 / 255 (DVD *The Light of Faith*).

En el 599, todavía mirando a Bessie, abre la puerta y en ella se dibuja la silueta del detective Braenders con una pistola. Camina hacia la puerta y se topa con la sombra del agente apuntándole de lleno con la pistola al estómago (*ver il. n. 82*), por lo que retrocede asustado y queda colocado en posición absolutamente frontal hacia la cámara. Se crea así un nuevo “plano de tres”, el segundo del largometraje, integrado como todos los demás por Bessie y Tony y en esta ocasión por la sombra del detective Braenders con la pistola, siendo ésta una sombra inmensa y notablemente agrandada frente a los personajes. “Plano de tres” que se organiza en dos tiempos, ya que

surgirá de nuevo en el 602 (*ver il. n. 83*), y que destaca por su acusada frontalidad y estructura piramidal, con Bessie y la pistola del policía constituyendo los vértices inferiores del triángulo y Tony, en el centro de la imagen y dispuesto de frente, ocupando el vértice superior de la forma geométrica.

Siguiendo las directrices del film, Clarence Brown emplea el “plano de tres” para expresar visualmente los conflictos que envuelven al personaje de Tony, tratándose esta vez de un problema real: por culpa del amor que siente por Bessie, robó la copa por segunda vez, para que ella pudiera tocarla y curarse, y ahora acaba de ser apresado por la policía. Y al mismo tiempo el director utiliza esta estampa para cerrar de forma simbólica la secuencia, tras lo cual se sitúa un fundido en negro. Y como es propio de los “planos de tres” del cineasta, ambos, el 599 y el 602, son imágenes detenidas, las cuales se mantienen cierto tiempo en pantalla, durante 15’’ y 14’’ respectivamente, para ser exactos.

“¡Sabía que volverías! Siempre vuelven –cuando hay una falda”, dice el detective. Se corta en el 601 a un P.M.C. de Bessie incorporándose, percibiendo la presencia del extraño, y en último lugar vuelve a disponerse el “plano de tres”, en el 602 (*ver il. n. 83 en p. ant.*). Una imagen emblemática que cierra la secuencia y no está exenta de los cruces de miradas entre los personajes, ya que Tony mira a Bessie y gestualmente le indica que ése es el fin, no va a hacer nada por huir, pues sabe que no tiene escapatoria. Fundido en negro.

No obstante, téngase en cuenta que en realidad a Tony no le detiene ni el detective Braenders ni la policía, sino una enorme sombra que ya había aparecido anteriormente en la secuencia 17 asimilándose al detective, cuando éste había irrumpido en la misma habitación buscándole. Y es también ahora esta sombra la que pronuncia el título de diálogo. Por su familiaridad a la hora de dirigirse a Tony deducimos que trata del detective Braenders, pero verdaderamente al personaje que lleva el arma nunca le llegamos a ver.

3.) RESOLUCIÓN. FINAL FELIZ. EXPLICACIÓN.

22. El estado de Nueva York contra Tony Pantelli. (1H.00'53'')

“Los cabarets no son lo único que se mantiene abierto durante toda la noche en Nueva York. Está el tribunal nocturno, por ejemplo, generalmente muy concurrido”. De manera que el juicio de Tony tiene lugar ese mismo día por la noche.

La secuencia comienza en el plano 604, P.C. del interior de la sala del tribunal tomado con enfoque en profundidad desde la puerta de entrada a la sala. Después un funcionario lee un documento: “El Estado de Nueva York contra Tony Pantelli, por asalto y robo con intención de asesinato”.

Al ser requeridos, el detective Braenders, quien dirige la acusación, llama a Warburton, su principal testigo, para que se aproxime hasta la tribuna. Por la parte izquierda cercana al estrado entra el acusado, Tony, acompañado de su abogado, que no es otro que Socrates S. Stickles, quien igualmente indica a Bessie y a la Sra. Callerty que se acerquen y ocupen los bancos de la primera fila.

El 609 corta a un P.M.L. de Tony, de pie, ante el juez, en el lugar donde va a permanecer durante todo el proceso, mientras que desde la derecha entra en campo Warburton para dirigirse al estrado, ya que va a ser el primero en declarar, y cuando

pasa junto a Tony se produce un significativo cruce de miradas malintencionadas entre ellos, pues, pese a todo, han vuelto a reencontrarse.

Warburton jura sobre la Biblia y se sienta en el estrado. Se disponen aquí dos imágenes consecutivas, una de la zona de la tribuna con Tony en el centro y de espaldas, situado entre su abogado y el detective Braenders, mientras el funcionario coge la primera prueba que le incrimina, la copa, y otra individual de Bessie en P.M.C., nerviosa y preocupada, mirando al frente, a Warburton, muy pendiente de su testimonio. Finalmente el funcionario, con la copa en la mano, le pregunta: “Sr. Ashe, ¿es ésta la copa que fue robada de su casa?”. Él responde contundentemente que sí, y el funcionario prosigue: “Sr. Ashe, ¡mire al prisionero! ¿Es el hombre que entró en su casa, robó esta copa y le asaltó con intención de matar?”. Warburton, siguiendo las instrucciones, se gira y se intercala un P.M. de Tony donde éste le suplica con la mirada que no le identifique. Justo cuando Ashe va a contestar, el juez le interrumpe y solicita que le entreguen la copa, la cual observa con detenimiento. “Dicen que brilla en la oscuridad. Su Señoría, . . . y hace milagros”, le explica el funcionario. El juez da indicaciones a un empleado y dice: “Permítanme verla brillar. Apaguen las luces de allí”.



84. Plano 639 / 289 (DVD *The Light of Faith*).

Se procede entonces a un P.G. de la sala con el empleado avanzando hacia el primer término para apagar las luces. Como ha venido sucediendo a lo largo del film, Brown vuelve a constituir un extremo de la pantalla, el izquierdo, en negro, como siempre de forma diegética, ya que al estar emplazada la cámara en un espacio previo a la sala, se supone

que esta zona está en penumbra (*ver il. n. 84*). Y al accionarse la llave de la luz, misma solución estilística que la empleada en las secuencias anteriores 12 y 17, donde toda la fisonomía de la imagen se modifica a través del juego de la iluminación, y aunque en esta ocasión sí se cambia a otro plano, no se percibe como tal. La sala queda en la más completa oscuridad, con la copa brillando incandescente sobre la mesa del juez.



85. Plano 644 / 294 (DVD *The Light of Faith*).

En el 643, en el cielo unas nubes se retiran dejando al descubierto la luna. Inmediatamente, esto provoca que en la sala del tribunal, a oscuras, un rayo de luz penetre por una de las ventanas irradiando directamente sobre la copa, dibujando sobre ella un destello con forma de cruz (ver *il. n. 85*), iconografía que remite

indiscutiblemente a la visitación maravillosa que recibió la doncella del poema de Tennyson en su alcoba en el *flashback* acaecido dentro del segundo *flashback* del relato de Bessie en la secuencia 16. El funcionario activa la llave de la luz y, esta vez en el mismo plano, la sala se ilumina de nuevo.

Tras la demostración de los mágicos poderes de la copa se reanuda el interrogatorio y el funcionario pregunta a Warburton: “Sr. Ashe, repito, ¿es éste su hombre?”. Él está indeciso y retrasa su respuesta. Se gira y mira a Tony, quien vuelve a implorarlo con la mirada que no le delate, y después a Bessie, cuyos ojos, asustados y expectantes, le indican que no lo haga. El funcionario se desespera: “¡Vamos, vamos, Sr. Ashe! ¡Responda a mi pregunta!” Él está como aturdido y no sabe qué hacer. P.M.C. de Bessie en el 661, cuya mirada se ha transformado, como la de Tony, en súplica. Se llega al fin al 662, donde Ashe niega con la cabeza y dice: “No estaba convencido al principio, pero ahora estoy seguro – –”.¹⁶² P.M.C. de Bessie más asustada todavía por las palabras que Ashe está a punto de pronunciar. Warburton concluye su resolución: “– él *no* es el hombre”. Se origina a continuación un plano de reacción de cada uno de los implicados: Bessie llena de alegría por su respuesta, Ashe todavía confundido ante sí mismo por haber mentado, el funcionario indignado y Tony aliviado, contento y agradecido. El juez resuelve: “Caso desestimado” y se pasa a un P.M.C. del detective Braenders y el abogado Socrates S. Stickles, donde este último, perplejo, no puede ni contener la risa ante lo sucedido, pues tiene sobradas pruebas de que Tony es culpable,

¹⁶² Seguimos a partir de este intertítulo de diálogo y hasta el plano 668 el montaje de la copia de seguridad principal, pues como ya indicamos en el apartado I.6. (sección I.6.2., pp. 760-761) creemos que éste, diferente al del negativo de GEH / IMP, se corresponde con una versión corregida de esta parte del film. Único fragmento donde, por otro lado, la ordenación de los planos es distinta de una copia a la otra.

al igual que las tiene Braenders quien, por ello, intenta apelar al juez. El magistrado, sin embargo, no le hace caso, y en el 674, P.M.L. de la tribuna, con Tony, Bessie, la Sra. Callerty y el abogado felicitándose, el juez ya está abandonando la sala. Detrás de ellos está Warburton, solo, sentado todavía en el estrado. Bessie hace ademán de dirigirse a él, pero en ese instante tanto la Sra. Callerty como Tony la requieren.

En el 675, el funcionario que ha dirigido el interrogatorio deposita la copa sobre una repisa, al lado de una de las paredes de la sala. Un P.C. tomado desde la puerta de entrada con todos los asistentes saliendo por el pasillo central pone de manifiesto el ajetreo y ruido existente. P.D. de la copa y detrás de ella un cristal rompiéndose en el 677. Pese al alboroto general, el impacto de los vidrios hace que todos se giren sorprendidos. P.D. de la copa, igual al anterior, donde una mano se introduce a través de la abertura creada y aprovechando el ajetreo y dispersión del momento sustrae la copa en la misma sala del tribunal. El detective Braenders y varios policías comienzan a salir rápidamente para apresar al ladrón.

Un intertítulo expositivo traslada la acción al río, a la vez que anticipa enigmáticamente lo que sucederá: “El río moviéndose rápidamente no deja ninguna huella reveladora”.

El ladrón salta a un bote anclado en el río y emprende la huida remando. Leve movimiento de reencuadre hacia la izquierda mientras se aleja. En el 683, P.M. del personaje en contrapicado tomado desde el suelo de la barca, descubrimos que es el mismo que en la secuencia 20 había planeado robar la copa. Otro plano igual a éste en el 685 revela que no puede apartar los ojos de ella y no deja de mirar hacia abajo. De pronto su rostro se ilumina. P.D. de la copa brillando; el viento ha movido el papel de embalaje en el que estaba envuelta y ahora, en la oscuridad, emite su acostumbrado fulgor maravilloso. El personaje queda deslumbrado por su mágica luz, desatiende la embarcación y deja de remar, y en el siguiente plano un vapor de enormes dimensiones impacta contra el bote y lo hunde. Dos planos de detalle nos muestran el irónico destino de la codiciada copa; primero se sumerge entre las aguas, y después llega hasta las profundidades del río donde yace volcada. P.G. del río con el vapor siguiendo su camino impasible, imagen que evidencia que ninguno de sus tripulantes o responsables ha advertido el accidente y la copa jamás será encontrada.

La acción regresa a la sala tribunal. Warburton baja del estrado y empieza a salir de la sala. Pasa por al lado de Bessie y Tony, cabizbajo y sin decir una sola palabra. Ella le sigue con la mirada, pero es Tony quien va tras él y le detiene: “¿Por qué la dejas

tirada? ¿no la quieres?”. “Ella te quiere A TI, ¿no?” le responde él. Tony le aclara la situación: “No te engañes. A ella se le rompe el corazón por ti. Mírala”. Warburton se gira para comprobar si Tony tiene razón. Se introduce un P.M.C. de Bessie mirando al frente, supuestamente a Warburton, que está en *off*, pero en realidad se trata de un plano igual a todos los anteriores que se han ido intercalando de ella durante el juicio.

Y la secuencia finaliza, como la precedente, con un “plano de tres”, el 702 (*ver il. n. 86, 87, 88 y 89*), tercero y último de la cinta. Una imagen simbólica, de composición triangular (con disposición de pirámide invertida y más tarde adoptando la forma de un triángulo en profundidad), caracterizada por una acusada simetría y frontalidad y suspendida en pantalla durante largo tiempo –a lo largo de 47’’ de duración. Pese al epílogo posterior, como veremos el “plano de tres” establece visualmente la resolución del film, a la vez que subraya intensamente la mala suerte que ha acompañado siempre a Tony y no le abandonará ni siquiera en los detalles más insignificantes.



86. Plano 702 / 334 (DVD *The Light of Faith*).



87. Plano 702 / 334 (DVD *The Light of Faith*).



88. Plano 702 / 334 (DVD *The Light of Faith*).



89. Plano 702 / 334 (DVD *The Light of Faith*).

Tomada con enfoque en profundidad, la toma se inicia con Bessie en la tribuna, en primer término a la derecha del encuadre, mirando a Ashe y a Tony que están al fondo en el pasillo central. Tony ha animado a Warburton a que se reúna con ella y éste avanza situándose a su lado.

Ashe y Bessie asoman ahora en el primer nivel compositivo, a izquierda y derecha respectivamente, mientras Tony, que también se ha aproximado hasta allí, aparece tras ellos, contemplándoles en segundo término. Ha sido él quien les ha reconciliado y al principio les observa con alegría, pero en seguida mira a Bessie y en su expresión se refleja –como en los “planos de tres” anteriores– un profundo dolor (*ver il. n. 86 en p. ant.*). Y he aquí que comienzan a sucederse entre los personajes los habituales cruces de miradas de los “planos de tres”, ya que al tiempo que Warburton y Bessie se miran con emoción, Tony, por detrás, llega incluso a negar con la cabeza esa realidad que se le impone y que él mismo ha propiciado –que Ashe y Bessie están enamorados y van a permanecer juntos. Asimismo, la composición estética del plano es harto significativa, ya que los personajes aparecen dispuestos en la pantalla formando una pirámide invertida, pero es Tony quien consta en un nivel más bajo y ocupando el vértice inferior de la figura geométrica, porque, desde luego, es la parte dañada del triángulo amoroso. Y es que en el 702 Brown emplea el “plano de tres” para numerosos propósitos, entre ellos para la plasmación plástica del *ménage-à-trois* que se ha desarrollado a lo largo de toda la película entre los tres implicados, si bien de forma latente y a distancia. Y, por supuesto, también para exponer los conflictos emocionales y reales del personaje de Tony, que en esta ocasión son concluyentes: ha perdido a Bessie para siempre al cedérsela a su adversario.

Con todo, Tony permanece unos instantes, después da media vuelta y comienza a marcharse. Sólo entonces Warburton y Bessie reparan en él y en que de no haber sido por este extraño personaje probablemente no estarían juntos otra vez. Ambos le miran fijamente mientras Tony, de espaldas, se pone su gorra y camina lentamente hacia la salida (*ver il. n. 87 en p. ant.*). Cuando llega a la puerta, él les dirige una última mirada y una sonrisa antes de abandonar la sala, después sale y permanece en el exterior, dibujándose su silueta en uno de los óvalos de cristal de las puertas (*ver il. n. 88 en p. ant.*).

La perfecta simetría del plano que se ha mantenido durante todo el trayecto de Tony por el pasillo central de la sala hasta llegar a la puerta (transformándose la pirámide invertida inicial en un triángulo en profundidad dispuesto en la pantalla), se

rompe ahora momentáneamente con su colocación tras el óvalo de la puerta. Pero la simetría de la imagen se recupera de inmediato, ya que hasta allí llega un representante de la ley, cuya silueta ocupa el óvalo contrario, y en el encuadre se dibuja de nuevo un triángulo en profundidad perfectamente simétrico y equilibrado, con Warburton y Bessie en primer término, en la base de la pirámide, y el policía y Tony al fondo, en el vértice (*ver il. n. 89 en pp. ant.*).

El funcionario le llama la atención, le desaloja y Tony se marcha –de ahí la mala suerte a la que aludíamos antes, ya que Ashe y Bessie están dentro de la sala y nada se les dice. El funcionario también termina por desaparecer y el plano finaliza con Bessie y Warburton solos en la sala y este último comenzando a hablar como si tuviera muchas cosas atrasadas que explicarle. Se trata, así pues, de un “plano de tres” plenamente simbólico que supone el clímax y el cineasta emplea para concluir la historia dramática de *The Light in the Dark*. Fundido en negro.

23. Epílogo: La felicidad de Warburton y Bessie. (1H.07'20'')

A pesar de que los destinos de los personajes han quedado perfectamente trazados en la secuencia anterior y más concretamente en su plano final, el film no concluye ahí. Se presenta a continuación un sucinto epílogo, destinado casi exclusivamente a proporcionar una explicación de las propiedades mágicas y curativas de la copa, confiriendo así una dimensión realista al relato, al mismo tiempo que se inculpa al personaje del judío, Jerusalem Mike, de todo el engaño originado con la copa.

P.G. del jardín de una elegante mansión donde se encuentra Bessie jugueteando con dos perros. Warburton entra en campo con un periódico y se lo enseña. P.D. subjetivo de ambos de un fragmento de la publicación en *cache*. Su titular dice: “Jerusalem Mike arroja luz sobre el milagro”. Debajo dos textos desarrollan la noticia: “Un tubo robado de radio, roto durante un atraco, fue adherido a la copa convirtiéndola en el 'Santo Grial'” / “Especialistas confirman la explicación de las propiedades curativas y la luz en la oscuridad que dieron lugar a la creencia de que el Santo Grial había sido encontrado”. Se descarta así la hipótesis sobrenatural del relato, ya que el brillo y las facultades reconstituyentes de la copa se esclarecen de forma racional.

Nada se dice, por otro lado, del matrimonio entre Warburton y Bessie que sin duda ha tenido lugar en *off*, pero la iconografía de la pareja felizmente reunida en el jardín de una casa lo expone visualmente, al igual que con respecto a Bessie su imagen

exterior, notablemente cambiada, la sitúa en el papel de esposa. Lejos de la muchacha de las escenas iniciales, de atuendos fastuosos y tocados de ensueño, aparece vestida de forma elegante y a la vez sobria, como la mujer madura y casada en la que se ha convertido; lleva traje de color claro y un collar de perlas como único añadido.

Ella, con relación al artículo periodístico, se dirige a Warburton y le dice: “La ciencia siempre ha buscado en la oscuridad, –pero nosotros sabemos que la Luz en la Oscuridad es, –La Fe”. Los dos se abrazan, y de nuevo en un P.G. igual al inicial se funden en un beso. Fundido en negro. Intertítulo de clausura del film: “The End” (Fin).

I.8. Análisis narrativo.

“Si su historia poseyera la mitad del mérito de su equipo técnico, podría haber resultado un producto de primera”¹⁶³ fue la resolución de “Burton” en *Variety* en su crítica de 1 de septiembre de 1922, tras lo cual proseguía con relación a la *world premiere*: “La historia se pone en marcha lentamente. Carecía de coherencia y dirección y claramente desconcertaba a los espectadores”.¹⁶⁴ Y aunque, como ya referimos, a este respecto no todo fueron críticas negativas, incluso las más entusiastas no pudieron eludir una mención a “Las extrañas torsiones y giros de la historia”.¹⁶⁵

El manuscrito de *The Light in the Dark* no fue realizado por escritores cinematográficos profesionales y esto se nota en el film. William Dudley Pelley era periodista y novelista y éste era su primer cometido como guionista, mientras que Clarence Brown, aunque supuestamente había colaborado en los rótulos de las producciones de Maurice Tourneur y en el libreto de su primer largometraje, *The Great Redeemer*, desde luego tampoco era guionista.

En consecuencia, la película posee una narrativa, de momento indicaremos, poco convencional, que puede explicar, en parte, algunos de los comentarios anteriores. Y es que, si como hemos podido ver en el apartado precedente Brown trasladó conscientemente su entrenamiento con Tourneur a la plástica del film, en realidad hizo lo propio con la dramaturgia de éste, aunque casi con total seguridad no de forma intencionada. Los mismos defectos que provocaron el declive artístico de Tourneur a comienzos de la década de 1920, aunados generalmente bajo la denominación de “deficiencias de guión”, y que se concretan, principalmente, en un ritmo acusadamente lento y estructuras narrativas episódicas y fragmentarias, se aprecian en *The Light in the Dark*. Brown a lo largo de toda su carrera cinematográfica nunca terminó de desprenderse de este tipo de narración, para beneficio de algunas de sus creaciones –*The Signal Tower* (1924), *Romance* (1930), *Sadie McKee* (1934), *The Gorgeous Hussy* (1936), *Edison*, *The Man* (1940), *Song of Love* (1947)–, sobre todo las de Americana

¹⁶³ “If its story possessed half the merit of its technical equipment, it might have proved a worldbeater.” (“Burton”, *op. cit.*, 42).

¹⁶⁴ “The story is slow getting under way. It lacked coherence and direction and plainly bewildered the spectators.” (*ibid.*).

¹⁶⁵ “The queer turns and twists of the story.” (“The Light in the Dark”, *Exhibitor’s Trade Review*, 1922, p. 1143. Artículo de prensa proporcionado por The Clarence Brown Collection).

–*Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946)–, y en detrimento de algunas otras –*The Trail of '98* (1928), *The White Cliffs of Dover* (1944), *Plymouth Adventure* (1952)– y entre ellas obviamente la presente.

Juzgando *The Light in the Dark* desde su versión abreviada y comercializada, Barry Gillam expresó: “La película falla, sin embargo, porque con la posible excepción de Lon Chaney, los personajes y sus problemas son mucho menos memorables que los efectos de iluminación sobrenaturales del Grial”.¹⁶⁶

Efectivamente, tanto la película, en su conjunto, como la historia parecen una excusa desde todos los puntos de vista. Por parte de su productor, Jules Brulatour, para consolidar el estrellato de Hope Hampton y presentarla en colores naturales mediante un proceso de coloreado a mano (y más tarde del Two-Color Kodachrome); por parte del autor del relato original y co-artífice del guión William Dudley Pelley para manifestar sus convenciones religiosas y el poder de la fe a partir del relato del Santo Grial; y por parte de su director para realizar un debut cinematográfico en solitario impactante, a partir de imágenes de gran belleza pictórica y radiaciones mágicas incandescentes creadas por una sofisticada iluminación –esto resulta muy evidente, por ejemplo, en el último brillo del Grial en pleno proceso judicial a Tony Pantelli, pues éste no sólo resulta inverosímil por ser solicitado por el magistrado a mitad juicio y sin que ello tenga vinculación directa con la causa, sino que retrasa la progresión dramática que se supone debería ser vital e inquietante en este fragmento.

Parece ser que a nadie interesaba en realidad el argumento, lo que se deriva en una historia incapaz de provocar emoción, llena de clichés (recordemos el comentario de “la usual muchacha pobre que se enamora de un millonario” de *Film Daily*¹⁶⁷ y todas aquellas reseñas periodísticas que ya en la época la definieron como trillada) y ausente de las nociones básicas que constituyen la narración de la película clásica: su protagonista, Bessie MacGregor, es un sujeto completamente pasivo y no está encauzada a la consecución de ningún objetivo; la motivación psicológica es inexistente tanto en lo relativo a la heroína como a la mayoría de secundarios que la acompañan; los

¹⁶⁶ “The film fails, however, because with the possible exception of Lon Chaney, the characters and their problems are far less memorable than the Grail’s unearthly effects.” (Barry Gillam, “Clarence Brown”, en: Jean-Pierre Coursodon y Pierre Sauvage, *op. cit.*, 29).

¹⁶⁷ “Magnificent Colored Photography Feature of Hope Hampton’s Latest”, *Film Daily*, 3 de septiembre de 1922, p. 4; Ver p. 661.

personajes no están bien definidos en los rasgos esenciales de su personalidad y en ocasiones llevan incluso al equívoco; los únicos verdaderos obstáculos que se presentan tienen lugar en la antepenúltima secuencia, lo que conlleva que apenas estén presentes en el film y se resuelvan con rapidez. Éstos y otros aspectos son los que desarrollamos a continuación.

Historia y argumento– Si de acuerdo con los criterios de Bordwell y Thompson entendemos la historia como el conjunto de todos los hechos, tanto los que presenciamos como los que deducimos, y el argumento como los acontecimientos que se representan en pantalla,¹⁶⁸ la historia de *The Light in the Dark* abarcaría desde la Última Cena de Jesucristo y posterior viaje de José de Arimatea a Inglaterra con el Grial hasta la era contemporánea con la felicidad de Warburton y Bessie en la última secuencia. Ahora bien, cuando nos referimos al argumento esta teoría entra en conflicto al ser aplicada en el film, pues desde el momento en que la película realiza un prolongado *flashback*, constituido en realidad por dos, donde decide mostrar dos pasajes del Santo Grial –el de José de Arimatea en el s. I y el de la época artúrica en el s. VI–, el argumento no sólo estaría formado por la parte que se desarrolla en la Nueva York contemporánea y que tiene como personajes a Bessie, Warburton, Tony, etc., sino también por estos dos episodios relacionados con la Historia Bíblica y la leyenda. Desde nuestro punto de vista, y aunque éstos sean expuestos de forma explícita y directa en pantalla, no forman parte del argumento, sino que deben ser entendidos como una interpretación o comentario que realizan los personajes –Bessie en este caso– de la historia, de la de la propia película y de la Historia Bíblica. Más hacia delante expondremos la anomalía, entendiendo aquí el término como algo muy poco frecuente, que supone la incursión de estos dos fragmentos, especialmente atendiendo a su significación intrascendente, desarrollo minucioso y duración prolongada, así como los motivos por los que creemos han sido incluidos.

La historia se establece, por tanto, como la totalidad de los acontecimientos, tanto los presentes en el argumento, como los que se omiten, y los hechos más importantes de la historia excluidos del argumento son el segundo robo de la copa por parte de Tony y el matrimonio de Warburton y Bessie, que queda sobreentendido pero nunca llegamos a presenciar. Pero para comprender el film también ha de deducirse, por

¹⁶⁸ David Bordwell y Kristin Thompson, *op. cit.*, 66-67.

ejemplo, que la copa que encontró Warburton en las ruinas de la abadía era un simple objeto sin ningún valor; que éste interpuso una denuncia describiendo los objetos que habían sido sustraídos de su casa y por ello la policía pudo identificarlos y devolvérselos; que la policía siguió a Tony tras el segundo robo de la copa; que Bessie dejó de comer porque se había quedado sin dinero; que Tony visitó a su abogado Socrates S. Stickles y le indicó que fuera a visitar a Bessie y le entregase el dinero, etc.

Asimismo, al argumento le corresponde informar de aquellos sucesos previos al discurso fílmico que el espectador debe conocer para entender la historia. Como hemos visto, lo hace con sumo detalle en lo concerniente al Grial, representándolo inclusive en pantalla, pero al respecto de los personajes son muy pocos los hechos relacionados con su pasado que se mencionan. Sobre la protagonista, Bessie MacGregor, los datos de su vida anterior se circunscriben a un título expositivo, el 4 en la secuencia 2: es huérfana desde muy joven, ha desempeñado arduos trabajos y el último como guardarropa. Más tarde, en la secuencia 20 a través del texto de un periódico se comunica que se ocupaba del guardarropía del Great Southern Hotel, pero ahí terminan las noticias sobre su pasado. De los demás personajes, la Sra. Callerty es el único del que se proporciona algún tipo de información directa: estuvo casada y enviudó de Michael Callerty, pero nada más se dice ni de la casera ni de los restantes secundarios, todo debe ser deducido por el espectador. Por ejemplo, debe conjeturarse que la Sra. Orrin es divorciada o viuda, ya que no ostenta los mismos apellidos que su hermano. Y con relación a J. Warburton Ashe se dan muy pocas señas acerca de su comportamiento disoluto previo al discurso fílmico, tan solo varios intertítulos en la secuencia 6 y no es hasta la secuencia 16 cuando se alude de forma más clara a su condición de *playboy*, información que se transmite a través de su caricatura en un periódico. La vida pasada de Tony Pantelli permanece como un completo enigma.

Trama y subtrama— *The Light in the Dark* se compone de dos líneas argumentales. Como en la mayoría de películas clásicas la trama principal se concreta en una relación amorosa heterosexual, la historia de amor entre Bessie y Warburton, mientras que la trama secundaria o subtrama implica todo lo concerniente a la copa. Pero aquí acaban las similitudes con la narración clásica de Hollywood.

No cabe duda que la película plantea como línea argumental principal la relación romántica de la pareja, puesto que abre el film y lo cierra emblemáticamente con un *happy ending* coronado con un beso, sin embargo esta trama principal apenas es objeto

de desarrollo. Abarca todo el primer bloque y finaliza con él en la secuencia 6, no volviéndose a retomar hasta la secuencia 21, que da paso al tercer bloque. En consecuencia, el desarrollo o nudo del film, 2.) LA COPA MARAVILLOSA, de ahí el nombre que le hemos otorgado, gira por completo en torno a este misterioso cáliz: su hallazgo, su brillo incandescente, sus repetidos robos, las incógnitas que plantea (¿Es el Santo Grial?), sus propiedades curativas, el interés que despierta en todos aquellos que tropiezan con él –el prestamista, su propietario, los periódicos, los habitantes de la ciudad, la policía e incluso los *gangsters*. La copa, de hecho, es el único motivo que sigue la regla de las tres repeticiones en la que tanto insistían los guionistas clásicos para que los elementos clave de la historia quedasen afianzados en la memoria del espectador, ya que con relación a ella todo sucede tres veces o más. Brilla en cinco ocasiones en el argumento: en la residencia de Warburton; en la pensión delante de Bessie y Tony; en el interior de la cama de Bessie; en la sala del tribunal durante el juicio; y en la barca del ladrón; y hasta cuatro veces en los fragmentos medievales: en manos de José de Arimatea cubierta por una tela; en la alcoba de la doncella; cuando Sir Galahad se la entrega a ésta; y ante el ciego en el interior del templo. Es robada tres veces: las dos primeras por Tony y la tercera por miembros del hampa. Y aparece como noticia en titulares de periódico también en tres ocasiones: por su posible identificación con el Grial al haber brillado; a causa de sus efectos curativos sobre Bessie; y en el epílogo con motivo del esclarecimiento de sus propiedades. Existe, por tanto, una desproporción en el tratamiento de las líneas argumentales del film, con una mayor incidencia en aquella que la propia película inscribe como secundaria.

El cine clásico de Hollywood suele relacionar además la segunda línea argumental o subtrama –la copa– directamente con la primera –la aventura amorosa–, y por las causas antes expuestas esto tampoco sucede en el film, al menos no de forma satisfactoria ni hasta (y según como se mire, por supuesto) la secuencia 12. El nudo, como hemos visto, se centra prioritariamente en la copa, presentándonos alternativamente fragmentos independientes, y no-relacionados, de la vida de Bessie en la pensión, y de Warburton, primero en Inglaterra y después en su residencia. Podríamos considerar, naturalmente, la secuencia 12 como el momento en que ambas tramas, principal y secundaria, tienen, al fin, algo que ver, pero no se vinculan en realidad: 1.) En primer lugar, es Tony, y no Bessie, quien roba la copa; 2.) Tony se desprende de ella rápidamente; 3.) Bessie no sólo desconoce que Tony la ha robado, sino que también ignora su existencia y, por ende, que pertenece a Warburton. Por todas

estas razones no consideramos que la secuencia 12 suponga una unión de ambas tramas, así como tampoco la 16. En esta última la noticia de que la copa ha brillado por sí sola sale publicada en los periódicos y Bessie y Tony lo leen estando en la habitación de ella, pero la copa sigue sin tener conexión con Bessie, y no es hasta la siguiente secuencia 17, muy avanzada la narración, cuando línea argumental principal y secundaria verdaderamente confluyen, ya que la copa –un objeto que pertenece a Warburton– pasa a estar en posesión de Bessie.

Construcción de la historia– En *The Light in the Dark* su cadena causal a menudo queda interrumpida por la aparición de sucesos –secuencias– que se desplazan a otros lugares alejados e introducen temas completamente ajenos a los precedentes. De ahí se deriva, en parte, su estructura fragmentaria y episódica a la que aludíamos anteriormente.

Existe continuidad narrativa desde la secuencia 1 a la 7, dado que todos estos segmentos se relacionan con Bessie, su accidente de tráfico, el inicio de su relación y ruptura con J. Warburton Ashe, y su posterior soledad. Pero a partir de la secuencia 8 el argumento la abandona y no la retoma como sujeto de importancia hasta la 18. Las secuencias 8 y 9 se trasladan a Inglaterra, exponiendo episodios paralelos de la estancia allí de J. Warburton Ashe. Bessie reaparece brevemente en las secuencias 10 y 11. Y nuevamente se produce una importante ruptura desde la 12 a la 17, pues mientras Bessie está enferma en la cama estas secuencias desarrollan el tema copa y sus protagonistas son: la propia copa, Tony, Jerusalem Mike, Warburton y la policía. Entremedio, además, aparece una extraña secuencia, la «14. La inesperada fortuna de Bessie», a la que nos referimos como insólita porque nada de lo que en ella acontece tiene incidencia alguna en el film; es un segmento sin consecuencias que parece estar intercalado ahí prácticamente para que el espectador no olvide la existencia de Bessie. Y es que, en las secuencias 12, 13 y 15 Bessie, teóricamente la protagonista, ni siquiera aparece. El argumento cambia de escenario por completo en la 16, la más larga del film, con la inserción de dos travesías acaecidas en la Inglaterra del pasado; un primer *flashback* retrocede hasta el s. I –pasaje de José de Arimatea– y después otro avanza hasta la época artúrica en el siglo VI –pasaje del caballero Sir Galahad y la doncella. Las secuencias 18 y 19 recuperan a Bessie como principal motivo del discurso, cuando ella duerme con la copa y milagrosamente se reestablece, y en la secuencia 20 la narración vuelve a interrumpirse –se introduce en realidad una subtrama dentro de la trama

secundaria, pues se plantea que varios ladrones de los bajos fondos van a robar la copa. Y en relación con este último episodio, la secuencia 22 evidencia más que ninguna otra la estructura fragmentaria del film cuando bruscamente se corta para intercalar una sección dedicada al robo de la copa y su hundimiento en el río y, finalizado el incidente, se regresa otra vez a la sala del tribunal.

Finalmente, la relación de las secuencias entre sí a partir de la denominada “causa en suspenso” –una cuestión intrigante o de suspense evidente que se deja sin solucionar al final de cada secuencia, pero que se resuelve en la siguiente, donde asimismo se plantea otra nueva– no es que no exista en el film, sino que se halla enormemente debilitada, en parte, debido a estas constantes rupturas.

Tan solo una secuencia de *The Light in the Dark* se halla desprovista de esta “causa en suspenso” y, sin embargo, la película carece de emotividad y fuerza. Analicemos brevemente el porqué a este respecto.

La única secuencia que se abre, desarrolla y cierra sin plantear un asunto pendiente es la «4. Salida a la ópera», donde se expone simplemente un día normal en la vida de Bessie y Ashe sin que ningún resultado se derive de ella. Esta secuencia, desde luego, tiende a ralentizar el ritmo de la narración y a subrayar el carácter episódico de esta primera parte, que ya de por sí avanza muy lentamente, pero, como decíamos, es un hecho aislado y todas las demás presentan alguna incógnita. Dos problemas se plantean con relación a estas “causa en suspenso”: 1.) Que, como decía Barry Gillam, sean poco memorables, puesto que tienen que ver con problemas de los personajes, y por tanto de esto hablaremos más hacia delante; 2.) Que muy pocas se resuelven en la siguiente secuencia.

Nos centramos en esto último. Efectivamente, la fragmentación a la que aludíamos afecta irremediablemente al poco impacto emotivo de estas “causas en suspenso”. Para cuando se retoman, ya casi se han olvidado. Un ejemplo: la secuencia 7 finaliza con Bessie recién instalada en la pensión, sin dinero, sin trabajo, sola y triste. Pero a continuación el film se traslada a Inglaterra e intercala dos eventos en sucesión de la vida de J. Warburton Ashe. Obviamente, cuando en la secuencia 10 se retoman los problemas de Bessie en la pensión, asoman bastante debilitados; la historia se ha dispersado y ya no parecen tan importantes. La ruptura de la cadena causal en el film ya hemos visto que es persistente, por lo que casi todas estas “causas en suspenso” se atenúan de la misma manera hasta la extenuación de sus (posibles) efectos dramáticos.

Y luego está la mencionada secuencia «14. La inesperada fortuna de Bessie», donde recibe la visita de un abogado que le entrega el dinero que Tony ha robado para ella. También aquí se presenta una “causa en suspenso”, ya que el segmento finaliza con Bessie extrañada, pensando en quien puede haberle donado ese dinero. Esta cuestión intrigante o de suspense no sólo no se resuelve en la siguiente secuencia, sino que no se recupera nunca. Desde el punto de vista de la narrativa clásica no tiene sentido su inclusión en el film, ya que ni favorece el avance de la historia ni tiene ninguna trascendencia. Y, en suma, todos estos aspectos, defectos en la construcción dramática, contribuyen a la falta de ilación del relato.

Personajes— Éstos constituyen sin duda una de las principales debilidades de *The Light in the Dark*, puesto que representan los roles o estereotipos del melodrama cinematográfico sin apenas rasgos particulares añadidos que los maten o individualicen. La protagonista Bessie MacGregor es el prototipo de la “ingenua”, muchacha joven, de origen humilde y bella, sincera y de buenos sentimientos, que sufre continuamente y tiene que hacer frente a multitud de adversidades: hambre, pobreza, soledad, desamor, etc. En una de las mayores anomalías que presenta la película J. Warburton Ashe es a su vez el co-protagonista y el “villano”, combinación de héroe romántico y malvado que debido a su escaso tratamiento en el film, lógicamente, no termina de cristalizar, y su papel funciona más bien en la línea de *playboy* desaprensivo que la engaña y se aprovecha de ella. Tony Pantelli es el “ayudante” de la protagonista en el cliché de “bandido de buen corazón”. La Sra. Callerty no sólo representa a la típica portera cotilla, sino que es el personaje humorístico que aparece en todo melodrama para otorgar las notas cómicas a la historia. La Sra. Orrin, el único más ambiguo y menos clasificable, desaparece tempranamente porque su función es meramente la de servir de nexo de unión para que los protagonistas se conozcan. Y después aparecen toda una galería de tipos sociales estereotipados: el abogado corrupto (Socrates S. Stickles), el estafador (Jerusalem Mike) y el honrado policía (Detective Braenders).

Pero el principal fallo se localiza en la protagonista, Bessie MacGregor, quien debería ser el personaje más importante de la historia y al mismo tiempo aquél con el que el espectador lograra identificarse, pero en un sentido global ninguna de estas dos condiciones básicas se da. La problemática estriba en su inexistente desarrollo más allá de su prototipo de “ingenua” antes descrito. Consecuentemente, Bessie es un personaje simple y unidimensional, y a partir de su enfermedad que la recluye en la cama

completamente pasivo; un sujeto que recibe sobre sí las acciones de los demás, pero no ejecuta ninguna, y esto tiene lugar durante la mayor parte del metraje. Sin embargo, no siempre es así. La identificación que persigue el cine clásico entre espectador y protagonista se produce de forma persistente e interrumpida desde la secuencia 1 a la 7, donde, como hemos visto, existe continuidad narrativa y Bessie, si bien no movida por una gran voluntad, puesto que se deja llevar en todo momento, al menos está activa y no inmóvil en la cama. Esta identificación se consigue también por la focalización de la información a través de ella, ya que en todos estos segmentos el espectador tiene el mismo grado de conocimiento sobre los hechos que Bessie y los percibe también a la vez. El proceso de identificación llega a su punto más álgido en la secuencia 5, cuando Bessie descubre al mismo tiempo que el público que Warburton le está siendo infiel con otra mujer (primer giro dramático), con la consecuente sorpresa que esto ocasiona simultáneamente en la protagonista y en la audiencia. La ruptura de la focalización de la información a partir de Bessie comienza en la secuencia 8 y se mantiene durante todo el film, ya que en adelante el espectador siempre dispondrá de más datos que ella.

No obstante, el verdadero distanciamiento del punto de vista del espectador con respecto a Bessie se origina cuando queda postrada en la cama en la secuencia 10. Desde esta secuencia y hasta la 18 inclusive, el eje central del nudo del film, se mantiene estática, no realiza ninguna actividad y deja de ser el personaje de mayor relevancia del film; pasa a convertirse en uno que yace anclado en una habitación, mientras los demás ejecutan las acciones de la película. Como consecuencia de haber asumido los hechos iniciales anteriores desde el ángulo de visión de Bessie, la identificación del espectador se transfiere entonces instantáneamente a Tony Pantelli, quien lleva a cabo la mayor parte de los hechos y además, a diferencia de Bessie, tiene objetivos determinados que persigue e intenta lograr. Esto último se revela como una ausencia esencial en la construcción del personaje de Bessie, ya de por sí apenas perfilado y muy mermado por su enfermedad. En el cine clásico los protagonistas siempre están orientados hacia uno o varios objetivos que pretenden conseguir. No obstante, Bessie no parece tener una finalidad clara en toda la película, ni durante su etapa de felicidad inicial, ni tampoco después. Ella se ve sobredimensionada por los acontecimientos en todo momento, pues J. Warburton Ashe tampoco se plantea como una meta a conquistar, sino que repentinamente se encuentra emparejada con él. Con posterioridad a la ruptura, la protagonista vaga sin rumbo y sin objetivos a la vista, más allá del de encontrar un empleo, y ésta es verdaderamente la única voluntad que

manifiesta en toda la película y se reduce a ojear el periódico, ya que justo cuando se dispone a salir para presentarse a un puesto se desmaya. Durante su enfermedad, que abarca la mayoría del metraje, cabría preguntarse cuál es su objetivo a conseguir: ¿curarse?, ¿recuperar a Warburton?, ¿ambas cosas? o ninguna en realidad. El género del melodrama determina nuestra percepción del film y hace que presupongamos de antemano que su deseo es reunirse con Warburton, pero ella nunca lucha ni hace por alcanzar este objetivo; al igual que su romance inicial con él, esto es algo que le viene dado y, como su sanación, es el resultado de la acción de otro personaje, el “ayudante”.

El “ayudante”, concretado en la figura de Tony Pantelli, como indica la tipificación, ayuda al protagonista a alcanzar sus objetivos, y Tony, ciertamente, interviene en su favor, pero lo hace especialmente intentando que ella se recupere: le lleva comida, la visita con asiduidad, roba la copa por segunda vez para su propio riesgo y con el solo propósito de que ella pueda tocarla y curarse, etc. La mayor parte de los esfuerzos de Tony están encaminados en esa dirección, y no hacia el que teóricamente se constituiría como el objetivo de la trama argumental principal aunque incluso en él acaba participando al fin. De todos los personajes de *The Light in the Dark*, Tony Pantelli es sin duda el mejor trazado. A diferencia de los demás, quienes no tienen objetivos claros o éstos son tan confusos que si no fuera por el género no sabríamos cuáles son, Tony tiene una meta ostensible y determinada, está enamorado de Bessie y quiere conseguir su afecto, por lo que también ansía que se reponga de su enfermedad. La verosimilitud y credibilidad de los personajes clásicos viene marcada por los rasgos bien definidos de su personalidad, que a menudo se manifiestan en motivos recurrentes que suelen repetir. Y a este respecto, Tony es un personaje ejemplar al que llegamos a conocer bien. Sabemos que se enfurece con facilidad y cuando esto sucede aprieta sus puños simulando estrujar en ellos a la persona objeto de su furia, su boca además queda desencajada y si es necesario golpea. Es el único del film que se halla provisto en su caracterización de estos gestos que reitera en varias ocasiones. Frente a la protagonista, Bessie MacGregor, pero también en contraposición a todos los demás, Tony Pantelli es el personaje dinámico de *The Light in the Dark*.

Sobre J. Warburton Ashe, el impuesto co-protagonista por las convenciones del género, apertura y cierre del film, ya hemos dicho que su papel funciona bastante más en la dimensión de “villano”. El cine clásico de Hollywood, sobre todo en el decenio posterior, desarrollará este tipo de protagonista híbrido y con connotaciones negativas, bien en el cine de *gangsters* o en historias románticas donde el protagonista desempeña

un trato rudo con las mujeres, pero aquí no funciona, especialmente porque nunca se llega a conocer al personaje ni a comprender qué le mueve. De un lado, si su manera de obrar con Bessie cuando le es infiel y se lo reconoce abiertamente y sin reparos responde a su *modus operandi* no se entiende qué transformaciones ha sufrido para llegar a estar arrepentido y a su vez, supuestamente y en *off*, haberse enamorado de ella. Se trata de un personaje poco definido psicológicamente, cuyos cambios aparecen directamente en pantalla –su remordimiento en las Islas Británicas, por ejemplo– pero sin que se llegue a descubrir qué le ha conducido a tales variaciones. De otro, no hay motivación para la trama principal, a la que hemos definido como la historia de amor entre Bessie y Warburton, no sólo porque ésta no se desarrolla, sino que el espectador difícilmente desea que Bessie vuelva con Warburton, aquel individuo que la engañó y utilizó, un tipo frívolo. Por todo ello, J. Warburton Ashe no sólo resulta poco creíble –tanto en su amor por Bessie como en su regeneración–, sino prácticamente incomprendible. Complementando a todas estas razones está su lucha con Tony Pantelli, con quien el público, en sustitución de Bessie y por extensión, termina identificándose, lo que le sitúa como el auténtico y único antagonista de la historia.

Ni siquiera un secundario de importancia como la Sra. Callerty aparece bien definido en el discurso. En el cine clásico las primeras impresiones resultan fundamentales, pues a partir de ellas el espectador se forja todo un horizonte de expectativas en torno a los personajes. Pero la introducción que se efectúa en el film de la Sra. Callerty no se corresponde tampoco con su conducta posterior. La secuencia 7 en el título expositivo 24 y a través de sus acciones la presenta como la usual casera poco comprensiva y codiciosa, a la que sólo interesa que se le pague la habitación y de hecho arrebató a Bessie bruscamente el último billete que le queda. Sin embargo, con posterioridad la Sra. Callerty se desvela como todo lo contrario, es amable y servicial, trata a Bessie como una hija, la protege y cuida e incluso la acompaña en el juicio contra Tony. Por lo que no cabe duda que la presentación que se realiza de ella en la secuencia 7, por incongruente, se revela como innecesaria. Ciertamente su interés por el dinero se repetirá en la secuencia 14 cuando se entere de que a Bessie le acaban de legar una fortuna, pero el personaje carece de verosimilitud porque si fuera tan interesada como rezaba su presentación habría echado a Bessie de la pensión inmediatamente después de que se acabase el dinero.

Finalmente, la ausencia súbita de la Sra. Orrin de la narración no se justifica de ninguna manera. Como hemos apuntado, este personaje tiene la función de conectar a

los protagonistas para que se conozcan, pero, cumplido su cometido, el film ni siquiera se molesta por introducir una excusa que explique el porqué de su desaparición, más aun considerando que son muchas las secuencias que se desarrollan en su propia residencia sin que en ninguna de ellas vuelva a surgir.

Verosimilitud y lógica narrativa– Son muchos los aspectos donde *The Light in the Dark* no resulta creíble y lógica, algunos relacionados con conductas o comportamientos poco coherentes de los personajes y otras veces porque los sucesos del film se basan constantemente en la coincidencia.

Inclusive al respecto de Tony Pantelli, al que hemos aludido como uno de los personajes mejor definidos del relato, varias de sus acciones resultan escasamente justificadas. Por ejemplo, el solo hecho de oír como Bessie llama a Warburton en su delirio ya le determina a creer que éste es el culpable de su enfermedad, cuando verdaderamente no existen razones que sustenten este convencimiento, únicamente haber hallado su tarjeta en el bolso de ella. Del mismo modo, y en conexión con esto último, lo lógico sería que Tony quisiera saber qué le hizo Ashe a la Srta. MacGregor, pero nunca llega a preguntárselo, en lugar de eso, y sin saber realmente qué sucedió, le pide dinero y le ataca.

Una notable ausencia de coherencia entre las imágenes y lo escrito en los intertítulos se da en la secuencia 10. Cuando Bessie se desmaya al pie de las escaleras de la pensión y Tony y la Sra. Callerty la suben a su dormitorio es la casera la que empuja a Tony a salir de la habitación para que vaya en busca de comida y, sin embargo, el título expositivo 34, plano 159, nos dice: “El diagnóstico de Tony fue simple. Comida era la respuesta”, pero las imágenes evidencian que ha sido la casera, y no Tony, quien se ha dado cuenta de que a Bessie le faltaba alimento y le ha enviado a buscarlo, por lo que no ha sido idea de Tony y el intertítulo carece de sentido.

En términos generales, por ejemplo, nadie se pregunta por qué la copa brilla repentinamente y después de haber sido robada y no con anterioridad; esto no levanta ningún tipo de sospecha. Así como tampoco resulta razonable la reacción de indignación y enfado de Ashe cuando descubre a Tony escondido en el balcón del cuarto de Bessie, pues él ya sabe que ellos se conocen.

Frente a las relaciones de causa-efecto, cuantos más hechos suceden en la película por pura coincidencia, menos creíble resulta la historia que se narra. Y en *The Light in the Dark* son demasiadas las acciones que suceden por casualidad: el mismo

atropello de Bessie MacGregor por el vehículo de la Sra. Orrin es un accidente, fruto de las circunstancias más fortuitas; Bessie se entera de que Ashe le está siendo infiel porque su coche se para ante un semáforo y el azar determina que justo en el auto contiguo esté Warburton besándose con otra mujer; J. Warburton Ashe no sólo halla la copa por casualidad, sino que precisamente la encuentra en el mismo paraje donde la leyenda dice que el Grial desapareció; cuando Bessie cae por las escaleras y Tony la auxilia su bolso está completamente vacío, a excepción de una tarjeta de visita donde figura el nombre y la dirección de J. Warburton Ashe; todos parecen tener al alcance un ejemplar de *Idylls of the King* de Lord Alfred Tennyson, incluso Bessie, quien apenas tiene posesiones en su habitación de la pensión, tiene un volumen sobre su cómoda, etc. Advertimos, pues, que varios de los hechos fundamentales de la narración vienen marcados por el azar, desde cómo se conocen los protagonistas –por un accidente de tráfico–, hasta por qué rompen su relación –una infidelidad descubierta por casualidad– y por qué vuelven a tener algo que ver entre sí –por medio de una tarjeta hallada en un bolso que, por lo demás, estaba vacío.

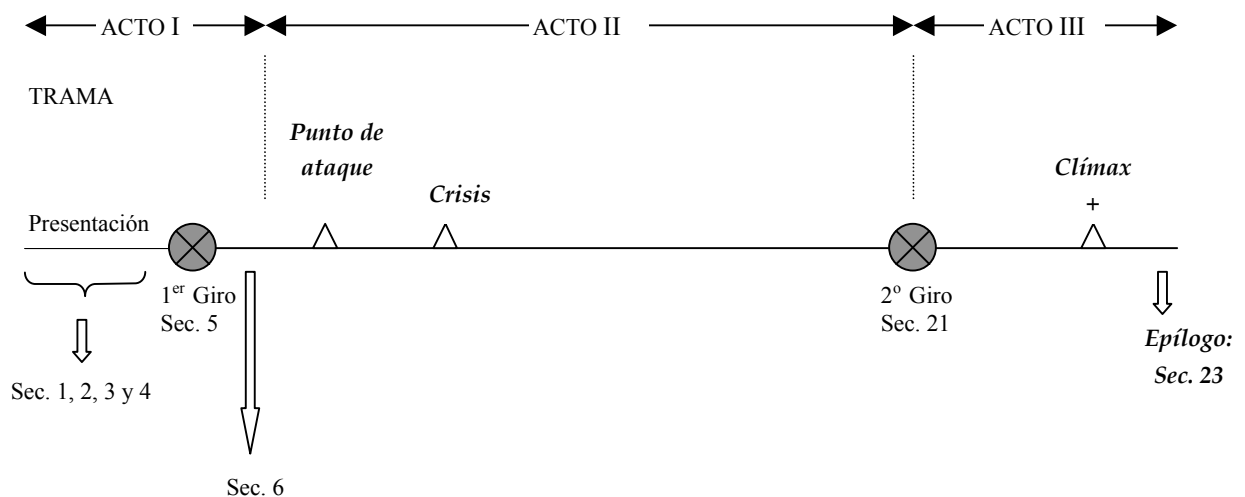
Finalmente multitud de sucesos vinculados con la copa, incluyendo su mismo fin en las profundidades del río, carecen de sentido y funcionan al margen de las relaciones causa-efecto.

Del episodio del hundimiento de la copa en el río no se deriva ninguna consecuencia y esto sucede porque el film se empeña en dotar de una dimensión realista al relato. Es decir, este fragmento del irónico final de la copa entre las aguas tendría significación si nunca llegara a descubrirse su identidad y se mantuviera la incógnita sobre si es el Santo Grial o no, pero desde el momento en que en el epílogo se descubre que el cáliz era falso no tiene ninguna trascendencia que haya desaparecido y nunca vaya a ser encontrado –poco importa, puesto que no era el Grial.

Ya hemos comentado que el último resplandor de la copa en la sala del tribunal resulta poco creíble, sobre todo por parte del magistrado, quien interrumpe un proceso judicial por simple curiosidad y así lo manifiesta cuando solicita contemplar cómo brilla. Toda la película tiene una explicación realista, excepto aquí, cuando se apagan las luces y un rayo de luz incide directamente sobre la copa, salvo que este hecho se interprete, nuevamente, como otra casualidad, esto es, incidentalmente en el mismo instante en que la sala queda a oscuras las nubes se desplazan y un rayo de luna penetra por una de las ventanas e irradia directamente en la copa dibujando sobre ella, además, el símbolo de una cruz.

Y, cómo no, las razones del brillo y propiedades curativas de la copa resultan muy forzadas, un final adherido; había que idear algo, cualquier cosa, para proporcionar una explicación racional de lo sucedido. De manera que, repentinamente, se crea un acontecimiento anterior al discurso filmico, del cual nunca se había tenido noticia, y se comenta por primera vez en el epílogo al tiempo que sirve para esclarecer lo ocurrido: hubo un atraco anterior, perpetrado por unos ladrones desconocidos, durante el cual se rompió un tubo de radio, que fue llevado a Jerusalem Mike por estos ladrones y el prestamista colocó su contenido dentro de la copa.

Proceso dramático– La importancia que se concede a la subtrama, que domina prácticamente todo el segundo bloque o nudo, implica que *The Light in the Dark* tampoco se adecue a las normas que rigen el habitual proceso dramático clásico. Como puede apreciarse en el diagrama que adjuntamos bajo estas líneas, la película posee todos los mecanismos que componen este transcurso hasta llegar al clímax y a la resolución, sin embargo son multitud las secuencias que quedan aisladas, sin participar de él ni contribuir al avance de la narración, algo que se debe, sin duda, a la ausencia de conexión entre ambas líneas argumentales.



Como corresponde a todo planteamiento, el acto primero, 1.) LA NUEVA VIDA DE BESSIE MacGREGOR, comienza con la *presentación* de una situación armónica que en *The Light in the Dark* se prolonga a lo largo de las cuatro primeras secuencias del film. Mencionaba “Burton” en *Variety*, en uno de los comentarios críticos con los que iniciábamos este apartado, que la historia se ponía en marcha

lentamente, y así es. Se trata de una presentación que se demora en exceso, pues los guionistas clásicos recomendaban una rápida exposición que proporcionara al público la información necesaria para comprender la historia, a ser posible en una sola secuencia, tras lo cual el desarrollo del argumento debía comenzar cuanto antes. Pero la presentación no nos precipita *in medias res*, sino que, frente a lo aconsejado, comienza con la historia que dará lugar a la historia y de ahí su segmentación en cuatro secuencias y su tardanza a la hora de establecerse como tal. En realidad, la secuencia 3 presenta ya ese contexto estable en el que Bessie vive en la residencia de los dos hermanos y mantiene una relación amorosa con J. Warburton Ashe y la 4 lo prolonga innecesariamente, sin que nada relevante verdaderamente suceda. Como ya avanzamos, el *primer giro dramático* se produce en la 5 por la infidelidad de Ashe, con lo que se interrumpe la felicidad en la que estaba sumida Bessie. No obstante, después del primer giro la narración no se adentra en el nudo, como es lo habitual, sino que se incluye una secuencia más, la 6, que supone la evidencia de la alteración de esta situación idílica, ya que Bessie, ante lo sucedido, rompe su relación con Ashe y abandona la residencia. Se modifican, así, las relaciones entre la pareja.

En la secuencia 7 comienza el segundo bloque o desarrollo de la acción: 2.) LA COPA MARAVILLOSA, marcado por un cambio radical de escenario a los barrios bajos de la ciudad de Nueva York. Encontramos aquí el denominado *punto de ataque*, donde Bessie se decide a actuar y toma una resolución: comienza de nuevo desde cero y se instala en una modesta hospedería de la ciudad. Por lo que se llega a una nueva situación establecida, distinta a la original, pero también equilibrada y que, igualmente, se verá perturbada. Las secuencias 8 y 9 cambian de escenario, fragmentan el relato y abandonan a la protagonista, por lo que fluyen por separado –se relacionan estrictamente con la subtrama; constituyen la presentación y el giro inicial de ésta, de hecho. Esta situación estable de Bessie en la pensión se ve alterada por un hecho trágico, *crisis*, que le impide alcanzar su objetivo –encontrar un puesto de trabajo– y se concreta en su enfermedad que la obliga a permanecer en la cama, secuencias 10 y 11. Pero después, tal y como había sucedido en las secuencias 8 y 9, desde la 12 hasta la 17 el interés se centra en la trama secundaria –la copa– y a lo largo de todos estos segmentos no existe ningún tipo de vinculación con el proceso dramático de la trama principal. Superada la crisis –enfermedad– en la secuencia 18, la 19 presenta otra nueva situación establecida: Bessie ya se ha curado. La 20 vuelve a conectarse de forma independiente con la trama secundaria. Y en la 21 se llega al *segundo giro dramático*:

Warburton vuelve a aparecer en la vida de Bessie. Se plantean aquí los únicos auténticos conflictos del relato, por lo que se trata de un giro no exento de peripecia, ya que Warburton cree que entre Bessie y Tony existe una relación amorosa, los protagonistas se distancian más todavía si cabe y Tony es apresado por la policía.

Inmediatamente después del segundo giro la narración se introduce en el tercer acto o desenlace, 3.) RESOLUCIÓN. FINAL FELIZ. EXPLICACIÓN, donde se resuelven todos los problemas planteados al final del nudo. Y esto tiene lugar en una única secuencia, la 22, cuando se llega al momento de mayor intensidad dramática o *clímax* –la declaración de inocencia de Tony y su puesta en libertad– y a la *resolución* –la reunión de Warburton y Bessie en la misma sala del tribunal. El epílogo de la secuencia 23 constituye la manifestación explícita del equilibrio coyuntural definitivo del film, similar al del primer bloque y a la presentación de las cuatro primeras secuencias, o como refiere David Bordwell citando a John Emerson y Anita Loos en su manual para la escritura de guiones “... un equivalente del ‘Y vivieron felices por siempre jamás’”.¹⁶⁹ Al mismo tiempo en el epílogo se proporciona una explicación de la subtrama –sobre las cualidades mágicas y curativas de la copa.

Tipo de narración– Se trata de una narración omnisciente, plenamente consciente de sí misma y que en muy pocas ocasiones pretende simular estar contando una historia de forma invisible y realista ante el espectador. Ello se debe, en gran medida, a la superabundancia de títulos expositivos de apertura con los que se inician las secuencias –todas las poseen, excepto la 9, 12, 13 y 23 que comienzan con la acción propiamente dicha. Que muchos de estos títulos expositivos de apertura sean además de “resumen” subraya todavía más la presencia narración, que se coloca permanentemente en un primer nivel, al tiempo que la convierte en redundante, pues, como ya explicamos, estos títulos de “resumen” exponen por adelantado el contenido que desarrollará la secuencia y, por tanto, los mismos acontecimientos son narrados dos veces, de forma escrita en el rótulo expositivo y después a partir de las imágenes.

Otros mecanismos que presenta el film y tienden a patentizar la omnisciencia de la narración son los *flashbacks*, la utilización del montaje alternado, los cortes

¹⁶⁹ John Emerson y Anita Loos, *How to Write Photoplays*, 1920; reimpresión: Filadelfia, George W. Jacobs & Co., 1923, pp. 104-105, citado en: David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 40.

considerables de escala a otros ángulos o insertos y la secuencia de montaje 18, pues con todos ellos la historia se presenta como capaz de desplazarse en el tiempo –*flashbacks*– y a otros lugares –montaje alternado–, de escoger el mejor ángulo de visión de un determinado acontecimiento –se cambia, por ejemplo, de un P.M.C. objetivo a un P.D. subjetivo en los planos 209 al 210 de la secuencia 12– y de efectuar pasajes-resumen que comprimen en unos pocos planos un considerable espacio de tiempo –el caso de la aludida secuencia de montaje 18.

De otro lado, y aunque en un sentido general se trata de una narración objetiva, ésta se vuelve subjetiva en multitud de ocasiones por la aparición de *flashbacks* marcadamente subjetivos –fundamentalmente el del Grial en la época artúrica– y planos subjetivos que sustituyen la mirada de los personajes y que, como veremos en el siguiente apartado, son bastante inusuales ya que ni se circunscriben a la protagonista, ni se refieren exclusivamente a información impresa que se lee, así como tampoco son presentados invariablemente en *cache* como acostumbraba a realizar la cinematografía “silente” para indicar la subjetividad de la mirada.

Tiempo de la narración– *The Light in the Dark* altera el orden cronológico de presentación de los acontecimientos que suceden en el argumento, pero aunque la película posee cuatro *flashbacks* esto sólo sucede en una ocasión, en la secuencia 15 –primer *flashback* del film– cuando el detective Braenders relata a Warburton cómo recuperaron sus objetos robados en Jerusalem Mike, porque los restantes *flashbacks*, como ya dijimos, no son acciones del argumento, sino una interpretación o explicación de la protagonista de la leyenda del Santo Grial según Tennyson que aparece visualizada en pantalla.

El de la secuencia 15 es un *flashback* interno, puesto que refiere hechos que ocurren dentro del límite temporal del propio argumento, perfectamente ubicado cronológicamente –sucedió la noche anterior– y sin lugar a equívocos –concretado en sus extremos por signos de transición óptica, dos fundidos encadenados.

El segundo –pasaje de José de Arimatea, en el siglo I– y el tercero –el del caballero Sir Galahad y la doncella, en el siglo VI– forman parte del relato del Santo Grial que Bessie cuenta a Tony en su habitación de la pensión y aunque son dos retrospectivas alejadas en el tiempo y separadas por cinco siglos no poseen ninguna señalización que las diferencie más allá de un título expositivo, el 63 plano 333. Es decir, finalizado el fragmento de José de Arimatea no se vuelve al tiempo real del

argumento con Bessie sentada en la cama de la pensión, y en realidad ambos *flashbacks*, que siguen un orden cronológico y aparecen en continuidad en pantalla, forman parte de un gran *flashback* general, marcado en su inicio y su final por la imagen de Bessie sentada en la cama y fundidos en negro. Los dos son externos, en tanto a que representan hechos anteriores a que comenzase el argumento de la película.

El cuarto y último *flashback* de *The Light in the Dark* sucede dentro del tercero, cuando la doncella relata a Sir Galahad la visitación que tuvo la noche pasada en su alcoba. Se trata, pues, de un *flashback* dentro de un *flashback*, algo completamente inusual para una película de este periodo y que el cine norteamericano desarrollará con gran complejidad en décadas posteriores, esencialmente a partir de los años 40 en películas de cine negro donde resultaban muy efectivos para complicar la trama y aportar informaciones paralelas y contradictorias por parte de distintos narradores. En breve volveremos sobre esta cuestión, ya que la trasmisión de información determinante en el devenir de los acontecimientos se constituye como el principal propósito del *flashback* en el cine clásico y esto es algo que ninguno de los presentes en el film contempla. El *flashback* de la doncella, delimitado en sus extremos por dos fundidos en negro, es también externo con relación al tercer *flashback* dentro del cual se halla integrado.

Menciona David Bordwell en *The Classical Hollywood Cinema* que “Los *flashbacks* son mucho menos habituales de lo que pensamos en el cine clásico de Hollywood”.¹⁷⁰ No obstante también indica que aparecen con mayor asiduidad en la cinematografía “silente” y la propia obra de Clarence Brown lo confirma –casi todas sus películas “silentes” poseen *flashbacks*, éstos desaparecen súbitamente en su producción de los años 30 y regresan de nuevo en los 40, cuando volvieron a surgir. Señala Bordwell que “Entre 1917 y 1960 los manuales para redacción de guiones recomendaban no utilizarlos”.¹⁷¹ Uno de estos manuales apuntaba una de las razones por las que debían evitarse a toda costa: “los *flashbacks* prolongados o frecuentes tienden a ralentizar la progresión dramática”.¹⁷² Y observamos que en *The Light in the Dark* ambas condiciones se dan, ya que sus *flashbacks* son *frecuentes* y, como en breve veremos, *prolongados*, de manera que interrumpen

¹⁷⁰ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 47.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

constantemente el flujo narrativo y el transcurrir de la historia; fragmentan el relato y esto explica, asimismo, el ritmo lento y poco ágil del film.

Continúa diciendo el autor que en el cine clásico “La mayoría son *flashbacks* breves y expositivos que dan información necesaria...”,¹⁷³ generalmente relacionada con el pasado de los personajes. Pero de los cuatro *flashbacks* de la película tan solo el primero se adscribe, vagamente, a esta generalización y a los fines que la narración clásica de Hollywood destina la utilización de las retrospectivas. Es un *flashback* escueto, de 55'', *breve* y *expositivo* por lo tanto, y que, como es habitual, aparece motivado por la memoria o recuerdo de un personaje –el detective Braenders–, pero en cuanto a la *información necesaria* que suministra advertimos que ésta es nula; todo lo que se comunica en él verdaderamente ya ha sido notificado por el detective en el intertítulo previo: “Anoche hicimos una incursión en Jerusalem Mike, –”, le dice Braenders a Warburton después de haberle devuelto sus pertenencias, por lo que ya ha quedado claro que la policía las encontró allí y el *flashback* se limita a poner en imágenes todos estos datos ya proporcionados. Es un *flashback* innecesario y perfectamente prescindible, que aun así presenta una única intencionalidad narrativa que lo justifica en cierto modo, y es la de poner de manifiesto el carácter subversivo y cobarde del judío.

Ahora bien, el relato completo de Bessie de la historia del Santo Grial tiene una duración anormalmente larga, en total 7'47'', que en nada contribuye al avance de la historia, sino todo lo contrario, la detiene y se traslada caprichosamente a un pasado histórico y de leyenda, recreado con todo lujo de detalles. El *flashback* de José de Arimatea es más breve, de 44'', pero el segundo de la época artúrica comprende nada menos que 7'03'' y presenta incluso a otros personajes de manera individualizada –Sir Galahad y la doncella. Las pautas aconsejadas y generalizadas del *flashback* clásico como *breve* y *expositivo* aparecen totalmente desobedecidas en este caso. A la hora de discernir la funcionalidad y el porqué de la inclusión de estos dos fragmentos en el film descubrimos que su incidencia en el argumento es prácticamente inexistente: si Tony decide volver a robar la copa es porque se entera de que ésta tiene propiedades curativas, para lo cual no era vital en modo alguno retroceder en el tiempo hasta el siglo I, así como tampoco trasladarse a la época del rey Arturo y su Mesa Redonda. Y es que no son *flashbacks* con vistas a suministrar *información necesaria* para el argumento, crear suspense o suplir lagunas narrativas, sino que su motivación y razón de ser es

¹⁷³ *Ibid.*

completamente artística –la colocación de las telas pintadas de fondo y los brillos mágicos del Grial– e intertextual –la pintura coloreada a mano de G.R. Silvera y más tarde del Two-Color Kodachrome en un entorno mitológico medieval, más rico en detalles y proclive a la imaginación y a la fantasía que, obviamente, el marco contemporáneo de la ciudad de Nueva York. El objeto del *flashback* de la doncella, de 1'2'', por supuesto es el mismo del tercer *flashback*, dentro de donde aparece, y concretamente parece estar creado *ex profeso* para mostrar el movimiento mágico y sobrenatural del Grial.

Al respecto del punto de vista de todos estos *flashbacks*, el primero se circunscribe al del detective Braenders, puesto que surge como un recuerdo suyo que transfiere a Warburton, y como la mayoría de *flashbacks* clásicos no respeta las convenciones de la narración en primera persona, dado que muestra escenas de Jerusalem Mike en el interior del local que el detective no pudo ver. Bessie comienza su relato de la historia del Santo Grial de forma bastante objetiva en el *flashback* de José de Arimatea, pero repentinamente su narración se convierte en totalmente subjetiva al trasladarse a la época artúrica en el tercer *flashback*, ya que la protagonista asimila al caballero Sir Galahad con Warburton y a ella misma con la doncella amada por éste. El cuarto y último *flashback*, aunque dentro de la percepción subjetiva de Bessie, se refiere al punto de vista de la doncella, quien cuenta a Sir Galahad cómo el Grial se le apareció en su celda la noche anterior.

Sobre la duración temporal del film, la historia abarca un total de diecinueve siglos, desde el siglo I hasta el año 1921 ó 1922 del siglo XX. Sobre esto último conviene señalar que la película no proporciona ningún tipo de información sobre cuándo suceden los hechos ubicados en la Nueva York contemporánea y, ante la ausencia de datos, es de suponer que se sitúan en el mismo año de producción de la cinta. La duración del argumento, en cambio, tiene lugar a lo largo de varios meses, entre tres y cuatro aproximadamente. Y el relato se presenta con una duración en pantalla que se sitúa en 68' (duración de la copia de seguridad secundaria de 5.933 pies destinada al mercado británico. En formato VHS, desde 35 mm. a 24 fps.)

Ritmo narrativo– A lo largo de estas páginas ya hemos dado lugar de numerosos aspectos relacionados con el ritmo narrativo inusualmente lento y poco progresivo del film, por lo que simplemente procedemos a resumir.

Todo se realiza con excesiva tranquilidad y dilación. La presentación de la película, por ejemplo, es sintomática. Se demora tanto que llega a ocupar hasta cuatro secuencias completas e imprime la sensación de que nada nuevo sobreviene en ellas, pues la relación amorosa entre Warburton y Bessie –exposición definitiva al final de la 3– ya se intuía desde la 2 y las sucesivas se dedican a ilustrarlo, en especial la 4 que ni siquiera incorpora una “causa en suspenso” o de interés evidente que se transmita a la siguiente. El curso narrativo de los acontecimientos se interrumpe constantemente, ya sea por el traslado de la historia a lugares alejados y por la temática independiente que presentan estos pasajes con respecto a sus secuencias precedentes o por la aparición de *flashbacks* que no aportan datos ni información relevante en ningún caso. El ritmo parsimonioso del film, que no parece avanzar nunca hacia el clímax y la resolución, alcanza sus cotas más altas con los *flashbacks* de la historia del Santo Grial. Aquí la narración se detiene en seco y la película se dedica a describir larga y minuciosamente leyendas de la Edad Media ajenas al argumento y a los personajes. El ritmo narrativo tan solo se incrementa en un determinado momento, al final de la secuencia 21 cuando tras la marcha de Warburton, casi a continuación, Tony es detenido por la policía e inmediatamente juzgado en los tribunales al inicio de la 22. Pero la progresión dramática vuelve a suspenderse durante el proceso, que se paraliza para representar otro brillo incandescente de la copa y después, tras el veredicto, para mostrar su robo y hundimiento.

I.9. Puesta en escena.

“En el lado técnico, la película deja poco que desear. La dirección artística es soberbia, especialmente los interiores que muestran originalidad, buen gusto y criterio”,¹⁷⁴ dijo “*Burton*” en *Variety*. En contraste con su poco hilada narrativa, proceso dramático y personajes escasamente desarrollados, en lo relativo a la puesta en escena *The Light in the Dark* es una película enormemente depurada que destaca sobre todo por su cuidada fotografía, sofisticada iluminación y composiciones visuales tremendamente estudiadas.

La influencia estética de Tourneur en esta primera película en solitario de Clarence Brown es muy acusada y resulta absolutamente lógica, no sólo por el entrenamiento del cineasta durante seis años junto al director francés, sino que el equipo técnico del film, productor, reparto e incluso el Paragon Studio, eran una derivación de las películas de éste: Jules Brulatour, Hope Hampton, Lon Chaney, Alfred Ortlieb y Ben Carré, todos habían trabajado con Tourneur.

En realidad, Brown y este surtido grupo de colaboradores se dedicaron a poner en pantalla aquello que mejor conocían y habían estado realizando durante años. *The Light in the Dark* incorpora, de hecho, tanto aspectos relacionados con el estilo del primer Tourneur, hasta 1916, caracterizado por un “realismo extremo” –en la parte contemporánea del film, especialmente por la utilización de la fotografía de enfoque en profundidad y el modo naturalista en que se representan los barrios bajos de la ciudad de Nueva York–, como del Tourneur de 1917 y posterior, el de la “atrevida abstracción”, las superficies planas y bidimensionales y las historias fantásticas –basta con mencionar las partes medievales, donde la adhesión a las técnicas de Tourneur es exacta.

No cabe duda que Brown, en su anhelo por seguir al maestro descuida el factor humano, esto es, los personajes y su historia. Está excesivamente centrado en los elementos fotográficos y en la iluminación, casi obsesionado por crear constantes siluetas, composiciones de primer término oscuro, brillos mágicos y efectos sobrenaturales. Y, como le ocurrió a Tourneur en tantas ocasiones, las suyas surgen como bellas imágenes ideales aisladas, que funcionan de forma independiente a los personajes y fluyen por separado del proceso dramático del film. Y en este caso en

¹⁷⁴ “On the technical side, the feature leaves little to be desired. The art direction is superb, the interiors particularly showing originality, fine taste and discrimination.” (“*Burton*”, *op. cit.*, 42).

particular hemos de dar la razón a Barry Gillam cuando hablaba de la “frialdad” del director (que el propio Brown negaba para sí y atribuía en cambio a Tourneur) y calificaba a sus composiciones de “fríos aderezos” incapaces de transmitir sentimientos.¹⁷⁵ Pero mientras Gillam extendía esta cualidad al conjunto de su corpus fílmico, a lo largo de esta Tesis Doctoral demostraremos que la excesiva preocupación de Brown por la estética descontextualizada de la narrativa y del resto de componentes de la película es algo que prácticamente sólo se da en *The Light in the Dark*, su primer esfuerzo en solitario en la dirección sin supervisión. Recordemos que al mismo Brown tampoco le gustó el producto finalizado, al que calificó de desastre y bodrio.¹⁷⁶

I.9.1. Espacio: Recursos expresivos. Fotografía.

Las pautas que rigen la puesta en escena de *The Light in the Dark* vienen marcadas por el espacio. La película exhibe dos mundos, el de la realidad (el contemporáneo del argumento) y el de la fantasía (el medieval de leyenda), cada uno con sus propios recursos expresivos y diferente tipo de fotografía.

Una división generalizada de cómo se representan en el film estos dos mundos podría definirse como sigue. El universo del argumento está caracterizado por ese “realismo extremo”: profundidad espacial, empleo fotográfico de lentes de corta distancia focal (gran angular), entorno incorporado de modo veraz y hasta naturalista, gran número de escenas filmadas en exteriores reales de la ciudad de Nueva York y predominio de planos medios. En contraposición, las leyendas medievales de Tennyson en la Inglaterra del pasado se vinculan con la “atrevida abstracción”: un mundo ilusorio y fantástico de colores naturales –aunque a día de hoy nosotros no podamos disfrutarlo como tal en ninguna de las copias disponibles–, rodado invariablemente en estudio, plano, tanto en lo que respecta a la dimensión espacial como a la iluminación uniforme de la mayoría de las escenas, y donde abundan los planos generales y de conjunto.

¹⁷⁵ Ver éste y otros comentarios de Barry Gillam al respecto de la influencia fría y técnica de Tourneur en la obra de Clarence Brown en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», p. 205; Ver también en la Segunda Parte, cap. «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1917)», pp. 248-249, donde se reúnen algunas de las declaraciones de Brown en las que aludía a la “frialdad” de Tourneur como el único defecto de sus películas, a diferencia de las de Griffith y de las suyas propias.

¹⁷⁶ Véanse las opiniones del director sobre *The Light in the Dark* en p. 639.

Ahora bien, mientras que los fragmentos fantásticos se mantienen bastante fieles a estas pluralidades, en la parte contemporánea irrumpen con frecuencia imágenes abstractas y otras que provocan la ruptura de la concepción del espacio clásico como un lugar verídico, formado por una arquitectura estable construida.

El mundo contemporáneo realista.

La puesta en escena del argumento persigue reflejar de modo realista la ciudad de Nueva York y con mayor énfasis la pobreza de sus barrios de clase trabajadora. Tanto en exteriores como en interiores la sensación de autenticidad del entorno se consigue por el empleo de la fotografía con profundidad de campo y, a partir de ella, la posibilidad de apreciar continuamente a foco nítido la escenografía, mientras que en la pensión, además, los espejos amplían la dimensión espacial de las imágenes.

La fotografía de enfoque en profundidad, aunque predominante en el cine norteamericano de la década de 1910, es la que se utiliza en esta parte del film. En los exteriores de la ciudad ésta contribuye enormemente al realismo, ya que las calles asoman continuamente provistas de transeúntes y todo tipo de vehículos. Destacan en este sentido la llegada de Bessie a la pensión en el plano 83 de la secuencia 7 –aquí la sensación de realismo aumenta por otros detalles como el vaho que exhalan Bessie y la Sra. Callerty y sugiere el frío de las primeras horas del día; recurso que vuelve a repetirse en la 17–, la irrupción de Tony frente a la residencia de J. Warburton Ashe en el 178 de la secuencia 12¹⁷⁷ o todos los planos relativos a la huída de Tony de la policía en la 17, desde el 465 hasta el 470, cuando se sube a un autobús y se engancha después a una vía de ferrocarril al pasar el transporte público por debajo, imágenes que se presentan en planos generales y cuyas acciones, de no ser así, resultarían imposibles de distinguir. En interiores, este estilo de fotografía se emplea también de modo permanente en la pensión, la residencia de Ashe, los planos que muestran desde fuera el interior del local de Jerusalem Mike y a éste leyendo al fondo, y de forma especialmente efectiva en la secuencia 9, permitiendo que lleguen a desarrollarse hasta tres y cuatro acciones simultáneas en los distintos niveles espaciales que componen la estancia de posada del bosque.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Ver plano 178 en p. 873, ilustración n. 98.

¹⁷⁸ Ver plano 136 en p. 873, ilustración n. 97.

Como hemos apuntado, el uso del enfoque nítido está también al servicio de la escenografía, pues posibilita que podamos percibir con absoluta claridad la pobreza de los barrios bajos: cascotes, desperfectos, escombros y casas derruidas. Igualmente, en la pensión advertimos la humildad del establecimiento y su estado de deterioro gracias a este foco nítido: cristales rotos, boquetes, paredes de papel desconchadas, cortinas agujereadas y raídas. La iconografía que define persistentemente estas zonas poco favorecidas de la ciudad es la ropa tendida en alambres; se trata de un recurso tan reiterado que incluso emerge en silueta en el plano 458 de la secuencia 17, uno de los más estilizados del conjunto. Y son este tipo de rasgos los que aproximan al film al naturalismo, así como la multitud de enfermos y lisiados que se reúne a las puertas de la hospedería en la secuencia 21.



90. Plano 150 / 61 (DVD *The Light of Faith*).



91. Plano 324 / 107 (DVD *The Light of Faith*).

Asimismo, el director se sirve de los espejos que hay en los cuartos de Bessie y Tony, respectivamente, para extender el espacio físico representado y mostrar partes de las habitaciones y el mobiliario que de lo contrario quedarían fuera de cuadro. En otras ocasiones estos espejos reproducen elementos que sí constan en el plano y, por tanto, figuran dos veces en el campo visual. Ejemplos de lo primero ya han sido comentados en el apartado «I.7. Análisis secuencial» con relación a la secuencia 10, pero inclusive en este mismo segmento cuando Tony abre la puerta de su dormitorio y sale para ver qué sucede abajo, en el plano 150 (*ver il. n. 90*), la puerta tan solo llega a desplazarse lo necesario, hasta un

determinado punto, para que siga viéndose en el espejo la cama reflejada mientras él está al fondo, imagen que vuelve a repetirse cuando Tony comienza a bajar las escaleras en el 152. Al respecto de lo segundo, el espejo que hay sobre la cómoda de Bessie

proporciona mayores resultados, pues incorpora las cortinas de la habitación en constante movimiento, los barrotes de la ventana y otros accesorios (*ver il. n. 91 en p. ant.*), o a los mismos personajes, como cuando en la secuencia 21 Ashe y Bessie discuten por causa de Tony, que está escondido en el balcón, y este mismo espejo duplica la escena.

Tanto los espejos como el arco del proscenio y todos los mecanismos empleados en la composición de los planos a partir de formas geométricas y la iluminación se derivan como directamente importados del estilo visual de Tourneur.



92. Plano 180 / 164 (DVD *The Light of Faith*).



93. Plano 186 / 170 (DVD *The Light of Faith*).

El arco del proscenio teatral se manifiesta tanto de forma real –mediante arquitecturas construidas– como figurada –árboles, por ejemplo, cuyas ramas se extienden en la zona superior del encuadre creando la estructura de un arco– y en ambos casos poseen una funcionalidad estética y compositiva, pues sirven para reubicar a los personajes en el espacio (*ver il. n. 92*), o para crear la profundidad al constituirse como primeros términos oscuros –el 127 de la secuencia 9.¹⁷⁹ No obstante, Brown también utiliza este arco del proscenio, al igual que lo hacía Tourneur, para sugerir en P.C. una representación teatral al colocar sobre la imagen la superficie de una cortina negra en un lateral, que se supone

pertenece al mundo diegético de la película, algo que sucede en dos planos análogos del film, el ya comentado 34 en la secuencia 3¹⁸⁰ y el 186 en la 12 (*ver il. n. 93*). En cualquier caso, ninguno de estos dispositivos tan evidentes se incluyen en la pensión o

¹⁷⁹ Ver plano 127 en p. 790, ilustración n. 41.

¹⁸⁰ Ver plano 34 en p. 777, ilustración n. 25.

el barrio de clase trabajadora de Pellman St., dado la búsqueda del crudo realismo que persiguen estas escenas, y si se incorporan esto se realiza de un modo mucho menos consciente y más disimulado, integrado de tal manera que apenas se perciba su presencia –el 388 de la secuencia 17.¹⁸¹



94. Plano 169 / 80 (DVD *The Light of Faith*).



95. Plano 179 / 163 (DVD *The Light of Faith*).

La organización y delimitación del espacio se efectúa a través de estos arcos y otras formas geométricas que dividen la pantalla, focalizan la mirada del espectador hacia los personajes y los reencuadran, bien a partir de sombras o de elementos reales del decorado, puertas y tabiques; una solución especialmente efectiva para los planos generales o de conjunto, pero que también se da en otros más cercanos donde los personajes aparecen doblemente reencuadrados (ver il. n. 94 y n. 95). La concepción estética del plano posee primacía absoluta por encima de cualquier otro aspecto –temático o narrativo– y, en consecuencia, asistimos reiteradamente a composiciones

perfectamente equilibradas y simétricas, muy calculadas, tanto por estas divisiones internas creadas por líneas y formas rectangulares y cuadrangulares, como por disposiciones intencionadas de los personajes formando pirámides y triángulos –por ejemplo, el “plano de tres” 160-162 de la secuencia 10 y el 702 de la secuencia 22.

Los efectos de iluminación se establecen como un valor indiscutible de la puesta en escena, encaminada a la creación de composiciones de primer término oscuro, siluetas y efectos especiales a partir de los brillos diegéticos incandescentes del Grial.

¹⁸¹ Ver plano 388 en p. 826, ilustración n. 74.

La película completa se articula en torno a la consecución de uno de los valores compositivos de Tourneur: la creación del primer término oscuro, que aparece inalterablemente en todas las escenas que están tomadas en planos generales, de conjunto o enteros, tanto en interiores como en exteriores, y únicamente desaparece en los planos medios o medios cortos. Un tipo de iluminación que contribuye a crear los distintos niveles de profundidad espacial y cuyo esquema compositivo, a diferencia de muchas de las producciones del estilo maduro de Tourneur, se concreta en un primer nivel en absoluta oscuridad compuesto por diversos cuerpos que irrumpen en silueta, un nivel central iluminado y un contraluz al fondo.¹⁸² Como el propio Brown explicó, durante el tiempo que trabajó como ayudante de Tourneur cuando estaban en exteriores éste les hacía recoger troncos de leña y ramas para colocarlos en el primer término y si se trataba de un interior mandaba atrincherar toda esa primera zona del *set* con diversos objetos.¹⁸³ En esta parte contemporánea de *The Light in the Dark* Brown se sirve también de utensilios que, curiosamente, son casi siempre los mismos. En interiores, ya sea en la pensión, en la residencia de J. Warburton Ashe o en la cabaña del bosque inglés advertimos la inclusión inquebrantable de vasijas y recipientes de barro, mientras que en exteriores reales, tanto si son urbanos como de naturaleza, emergen módulos verticales en las esquinas del encuadre, postes de luz y árboles, respectivamente.

Las ilustraciones n. 92 y n. 93 de las páginas anteriores denotan la aparición de elementos de *atrezzo* intencionadamente colocados para tal fin. La n. 92 representa el dormitorio de Warburton, y a la izquierda advertimos este objeto de barro que sobresale en silueta creando este primer término oscuro. La n. 93 muestra el salón de la residencia, esta vez con dos dispositivos a cada extremo, a la izquierda la mencionada cortina lateral a modo de arco y en la parte derecha se sitúa esta vasija.

¹⁸² Las técnicas empleadas por Tourneur en el periodo avanzado de su cinematografía para la creación de este primer término oscuro difieren levemente de las de Brown, pues como ya explicamos en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.1. Segunda época de aprendizaje y debut en la dirección (1919-1920)», con relación a *Victory* (1919) (ver pp. 394-395), la iluminación del director francés suele centrarse exclusivamente en el nivel central donde los personajes aparecen con frecuencia reunidos de forma circular, quedando el último término en penumbra.

¹⁸³ Ver estas declaraciones de Clarence Brown en la Segunda Parte, cap. «I. Fort Lee, New Jersey (1915-1917)», p. 250.



96. Plano 93 / 11 (DVD *The Light of Faith*).



97. Plano 136 / 45 (DVD *The Light of Faith*).



98. Plano 178 / 162 (DVD *The Light of Faith*).

En la habitación de Bessie en la pensión es una jarra la que figura a la izquierda en todos los planos enteros (*ver il. n. 96*), y en las escenas de la posada de la secuencia 9 todo su primer término, de izquierda a derecha, está en negro, formado por las siluetas de huéspedes en movimiento a la izquierda y por nuevamente cántaros y vasijas a la derecha (*ver il. n. 97*). En el plano 178 (*ver il. n. 98*), correspondiente a la llegada de Tony a la residencia de J. Warburton Ashe en la secuencia 12, se incorpora en este exterior urbano el aludido poste de la luz en silueta en el lateral derecho de la composición, quedando la figura de Tony también en silueta.¹⁸⁴ Como hemos podido comprobar a lo largo del punto «I.7. Análisis secuencial», otro de los recursos que utiliza Brown para la consecución de este primer término oscuro es el bloqueo y disposición de toda una franja vertical de la pantalla en negro, siempre de forma diegética.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Ver plano 117 en p. 788, ilustración n. 37, como un ejemplo de los árboles en silueta dispuestos en las esquinas en exteriores de naturaleza.

¹⁸⁵ Son muchos los ejemplos que durante el «I.7. Análisis secuencial» hemos incluido de este tipo de planos; Ver, por ejemplo: planos 120 y 123 en p. 789, ilustraciones n. 38 y n. 39 respectivamente; y plano 639 en p. 838, ilustración n. 84.

Aunque, como hemos dicho, estas composiciones de primer término oscuro predominan en planos de encuadre considerable –generales, de conjunto o enteros–, la iluminación habitual del cine clásico a partir de tres fuentes de luz (principal, de relleno y contraluz) apenas se da y tan solo la encontramos en determinados planos cortos de la de la estrella Hope Hampton. Y, en general, esta parte de la película posee un tipo de iluminación muy contrastada que genera abundantes sombras proyectadas –en la pensión, por ejemplo, son una constante, y en varias ocasiones asistimos a sombras que ciernen sobre los personajes de forma amenazante sin que se vea al sujeto que las propicia –caso de los planos 440, 599 y 602, todos en la hospedería. Este tipo de iluminación de alto contraste se coloca al completo servicio de la narración en las escenas que se desarrollan en el local de Jerusalem Mike, pues denota a partir de siniestras sombras y halos de luz muy localizados la clandestinidad del establecimiento y lo sórdido del lugar, así como el carácter estafador del propietario.



99. Plano 403 / 216 (DVD *The Light of Faith*).

Destacan también los efectos de claroscuro con las figuras intensamente iluminadas frente al resto del plano en completa oscuridad especialmente por la aparición del Grial como foco de luz diegético que brilla incandescentemente sobre los rostros de los personajes, hecho que se repite hasta en cinco fragmentos alejados del argumento del film (*ver il. n. 99*). Sin embargo, abundan los

focos de luz diegéticos que provocan diferentes efectos de iluminación sobre los personajes, y no sólo por la introducción del Grial, ya que son numerosas las fuentes de luz que se introducen con tal objeto: un fuego en la chimenea de la posada del bosque que dibuja destellos intermitentes sobre Warburton y los cuatro ancianos que le acompañan; luces artificiales de todo tipo –de pared, en los techos y sobre mesillas de noche– en la residencia de Warburton; Jerusalem Mike alumbrando desde el interior de su local con una linterna a Tony en la secuencia 13 y, asimismo, la lámpara de techo que tiene sobre su mesa de trabajo, etc.

Además del *leit-motiv* visual del film –Bessie en la cama acompañada por distintos personajes–, la ropa tendida en alambres y los “planos de tres” 160-162, 599-

602 y 702, los restantes recursos estilísticos que se repiten se relacionan con la iluminación.

Tres siluetas a contraluz idénticas se originan en el film con motivo de las entradas y salidas de los personajes por la verja de la residencia de J. Warburton Ashe: Warburton en el plano 58 de la secuencia 6, Bessie en el 80 de la misma secuencia, y Tony en el 179 de la secuencia 12.¹⁸⁶

Los juegos con la iluminación a partir de imágenes que, sin cortar el plano o con cortes tan imperceptibles que apenas se distinguen, alteran por completo su fisonomía por cambios motivados de forma diegética al accionarse interruptores de la luz o persianas se producen también hasta en cinco ocasiones: en el aludido plano 179 de la secuencia 12, cuando Peters enciende la luz del vestíbulo de la residencia de Warburton los estores por los que anteriormente veíamos las siluetas de la verja y de Tony repentinamente se vuelven opacos haciendo desaparecer las figuras; en el 281 y 282 de la secuencia 15, al apagar Peters la luz del salón de la casa de Warburton la estancia queda a oscuras menos la zona donde está la copa que emana una luz maravillosa; en el 400 de la secuencia 17, cuando Tony baja la persiana del cuarto de Bessie la iluminación diurna se vuelve nocturna por el brillo incandescente de la copa, que está *off*; y vuelve a ocurrir dos veces durante el juicio en la secuencia 22, en los planos generales 639 y 640 al apagar la luz un funcionario por orden del juez, permaneciendo toda la sala oscurecida a excepción del área de la copa, y en el 647 produciéndose el efecto contrario cuando el funcionario en P.M. vuelve a encender la luz.

Pero, a pesar de que éste es un mundo realista que pretende reflejar de forma veraz los ambientes de la ciudad de Nueva York, ya mencionamos la irrupción de algunas imágenes abstractas e irreales que ocasionalmente asoman en él —el mencionado plano 458 de la secuencia 17, vista transversal de Tony Pantelli en silueta descendiendo por los tejados diseñada a partir de una marcada geometría, y también, por ejemplo, la sombra notoriamente agrandada del detective Braenders cuando detiene a Tony al final de la secuencia 21. Al margen de estos planos puntuales, más hacia delante veremos cómo esta sensación de realidad también se altera con relación a la ausencia de verosimilitud de los espacios físicos, donde ambas esferas del film conectan entre sí.

¹⁸⁶ Ver plano 179 en p. 802, ilustración n. 58.

El mundo fantástico medieval.

Frente a lo expuesto sobre estas líneas, los fragmentos de las fantasías medievales de Tennyson son representados como un mundo bidimensional, iluminado de forma uniforme y donde abundan los planos generales. Su principal rasgo definitorio es la presencia de las telas de fondo, esas superficies lisas, pintadas, tomadas de la escena teatral que eliminan la profundidad del espacio cinematográfico y se disponen en pantalla con el propósito de que sean percibidas.



100. Plano 367 / 144 (DVD *The Light of Faith*).



101. Plano 369 / 146 (DVD *The Light of Faith*).

En esta parte ha desaparecido por completo la iluminación de alto contraste, así como los primeros términos oscuros y las composiciones en silueta, que apenas se dan y si se incluyen acometen una funcionalidad bien distinta de la que poseían en la puesta en escena del argumento. Los planos 367 y 369 (*ver il. n. 100 y n. 101*), por ejemplo, muestran la colocación de ramas de árboles formando arcos en primer término oscuro desde la izquierda y a lo largo de la franja superior del encuadre, pero mientras que en la parte contemporánea estos elementos en negro contribuían a crear la profundidad del espacio, aquí quedan como siluetas recortadas, superpuestas, que enfatizan la poca

profundidad y tienden a subrayar, más todavía si cabe, las telas del fondo.

Luego, aunque muchas de estas composiciones se presentan en un primer momento descentradas, en su mayoría rápidamente se centralizan, adquiriendo el usual equilibrio y simetría que caracteriza a la obra de Brown y aparece en toda la película.

Esta parte incluye las escenas verdaderamente fantásticas donde el Grial posee vida propia y sobrevuela por sí solo en su visitación mística a la doncella. Encontramos

aquí los efectos especiales más sobrenaturales del conjunto, cuando un potente haz de luz direccional se introduce de forma lateral en la alcoba de la doncella y a continuación el Santo Grial entra por la ventana en plena oscuridad, brillando y envuelto en una aureola, avanza hacia ella y finalmente desaparece –único motivo estilístico puntual que conecta ambas esferas del film, pues se repite en la secuencia 22 de la sala del tribunal, aunque esta vez obviando las connotaciones maravillosas del vuelo de la Copa.

Los movimientos mecánicos y ralentizados de los personajes, el afán por reproducir *tableau* y que los protagonistas artúricos sean interpretados por los mismos actores del resto de la película son otros factores que incrementan la irrealidad y la fantasía de estos fragmentos del film.

Sin embargo, los dos mundos del film, el contemporáneo realista de la ciudad de Nueva York y el idealizado del Medievo, tan aparentemente diferenciados entre sí, presentan un elemento en común: la continúa distorsión o ausencia de *raccord* intencionada del espacio cinematográfico. Desconocemos, por supuesto, si tales transgresiones espaciales –que se repiten en las dos copias de seguridad visionadas en las escenas que se conservan en ambas– existieron en la versión definitiva del largometraje, pero, en principio, su carácter deliberado apuntaría a que sí, ya que responden a diseños extremadamente pensados y cuidados de la puesta en escena.

Ausencias intencionadas de *raccord* espacial en el marco contemporáneo realista.

Las mayores transgresiones del argumento se localizan con relación a su espacio construido, los decorados, y suceden todas en la pensión. Aquí la escenografía –paredes, puertas, ventanas e incluso el paisaje que se ve a través de éstas– se mueve y altera de unas secuencias a otras rompiéndose por completo la concepción del espacio cinematográfico clásico como un lugar existente en el que sucede la acción, que contribuye a la verosimilitud narrativa y, en suma, a la lectura realista del film. Las secuencias 11, 14 y 21 son las que presentan las principales anomalías.

En la secuencia «11. Bessie inconsciente» esta alteración en los decorados se refiere a la disposición de las habitaciones de Tony y Bessie en el piso superior de la pensión. En la secuencia inmediata anterior, «10. Enfermedad de Bessie», Tony se afeitaba en su habitación cuando oía un ruido proveniente del vestíbulo y salía para enterarse de qué se trataba. Los planos 150 y 152, tomados desde dentro de su cuarto

con él fuera mirando hacia abajo, ciertamente mostraban la puerta de la habitación ladeada con respecto a la escalera,¹⁸⁷ pero también cómo ésta y Tony se veían perfectamente desde el interior del dormitorio. En la secuencia 11, sin embargo, Tony sale de su cuarto al darse cuenta de que Bessie está delirando, plano 169, y la puerta de su habitación aparece frontalmente dispuesta frente a la del cuarto de Bessie, sin ninguna posibilidad de que desde su cuarto pueda divisarse la escalera.¹⁸⁸ El espacio cinematográfico, por tanto, ha sido expresamente falseado con propósitos relacionados con la composición estética de los planos, pues ya vimos cómo los planos 150 y 152 perseguían ampliar la profundidad de la imagen a través del espejo del cuarto de Tony que incorporaba la cama, en *off*, y la fotografía de enfoque en profundidad que al mismo tiempo le mostraba a él en escalera, mientras que el plano 169 contenía dobles elementos geométricos de reencuadre dentro del mismo plano.

La secuencia 14 concierne al interior del cuarto de Bessie. Éste es un espacio perfectamente conocido que se manifiesta en repetidas secuencias como la 7, donde ella llegaba por primera vez y se instalaba, o la 21, cuando se producía la detención de Tony proyectándose en la puerta la sombra del detective Braenders.¹⁸⁹ Pero en la secuencia 14, cuando Bessie recibe la visita del abogado Socrates S. Stickles, repentinamente la habitación se transforma. En los planos 238 y 240 de este segmento la acción aparece tomada desde el lado opuesto a todas las demás imágenes del dormitorio que se han mostrado en el film, es decir, con la cámara posicionada en la zona de la ventana, exponiendo la cuarta pared que nunca habíamos visto (obviamente porque en ella estaba emplazada la maquinaria de rodaje). De manera que ahora, con motivo de la secuencia 14, se ha construido esa cuarta pared, y el cuarto asoma notablemente modificado, empequeñecido y con una disposición de tabiques imposibles con respecto a imágenes anteriores. Asimismo, los objetos que aparecen en esta secuencia en silueta en el primer nivel compositivo a la izquierda carece de sentido que se encuentren en ese lugar, pues no es ahí donde está la mesita de noche de Bessie, sino junto a su cama a la derecha, apoyada en la pared¹⁹⁰ –otro ejemplo de cómo Brown sitúa invariablemente un primer término oscuro pese a que éste reste verosimilitud al conjunto.

¹⁸⁷ Ver plano 150 en p. 869, ilustración n. 90.

¹⁸⁸ Ver plano 169 en p. 871, ilustración n. 94.

¹⁸⁹ Ver plano 90 en p. 875, ilustración n. 32; Ver plano 93 en p. 873, ilustración n. 96; Ver planos 599 y 602 en p. 836, ilustraciones n. 82 y n. 83 respectivamente.

¹⁹⁰ Ver plano 403 en p. 874, ilustración n. 99.

Lo que a continuación desarrollamos no es exclusivo de la secuencia 21, pero surge de manera más evidente en ésta que en ninguna otra, especialmente porque en ella se contempla reiteradamente el aspecto desolador de las calles anexas a la pensión que puede verse desde el balcón de la habitación de Bessie –en los planos de Tony escondido en el balcón, donde por detrás aparecía la iconografía acostumbrada de esta parte del film consistente en ropa tendida en alambres ondeando al viento; en aquellos que mostraban a un policía recorriendo la calle de abajo, llena de chabolas y casas prácticamente derruidas; e incluso en P.D. subjetivo de Ashe del balcón en *cache* en el 553. Pero cuando la acción se traslada al interior y Tony es capturado por la sombra del detective Braenders, advertimos que en la ventana se ha colocado un cartón o tela pintada de fondo que, a diferencia de todas las imágenes anteriores, representa un edificio situado frente a una explanada a modo de jardín de patio de viviendas.¹⁹¹ Como decíamos, este cartón no es único de este segmento, pues aparece en todas las escenas que se desarrollan dentro del cuarto (*ver il. n. 102*), pero es en la secuencia 21 donde se revela como incongruente por la enorme cantidad de imágenes descriptivas de la zona que se han incluido al inicio.



102. Plano 166 / 77 (DVD *The Light of Faith*).

Las razones de la disposición de este panel en el ventanal son evidentes: con toda probabilidad los planos previos de Tony en el balcón, el policía en la calle y los barrotes del balcón en P.D. subjetivo de Ashe se filmaron en exteriores reales, mientras que los decorados interiores de la pensión se construyeron y rodaron invariablemente en el Paragon Studio. Sin embargo, la tela

pintada de fondo de la ventana podría haberse asemejado a las casas y calles empobrecidas de los exteriores y en ningún momento se ha pretendido que así sea.

Clarence Brown transforma el espacio cinematográfico continuamente en favor de una concepción visual de los planos. Desde esta primera película y a lo largo de su filmografía el director otorgará siempre prioridad a la composición y a las cualidades

¹⁹¹ Ver planos 599 y 602 en p. 836, ilustraciones n. 82 y n. 83 respectivamente.

plásticas de la imagen, si es necesario desobedeciendo la verosimilitud espacial y, por consiguiente, la continuidad narrativa. Poco importa que tabiques y estructuras constructivas, teóricamente fijas, se trasladen de unas partes de la película a otras si con ello se consigue un determinado efecto visual preferible.

Otras partes del film donde el espacio no resulta verosímil se relacionan con importantes faltas de *raccord* en el *atrezzo* y en la iluminación, siendo del todo improbable que tales discontinuidades se debieran a descuidos, como trataremos de demostrar.



103. Plano 88 / 6 (DVD *The Light of Faith*).



104. Plano 153 / 64 (DVD *The Light of Faith*).

En la secuencia «7. En la pensión de la Sra. Callerty» el vestíbulo de la hospedería es presentado en varios planos: al introducirse Bessie y la Sra. Callerty, 88 (*ver il. n. 103*); en otros de Tony hablando con la casera, 95 y 97; y en un plano individual de Tony apoyado en la pared que hay al pie de la escalera, justo al lado del mueble del que cuelga una manta, 100.¹⁹² De manera que la parte derecha del vestíbulo ha podido percibirse bien y por completo. Pero en la secuencia 10 cuando Tony baja para auxiliar a Bessie advertimos un enorme boquete en la pared que anteriormente no estaba (*ver il. n. 104*). Se trata de una perforación intencionada realizada *a posteriori* en

la pared del decorado, que, cuando se hizo, no cabe duda se sabía no había figurado en escenas anteriores, pero a esta falta de continuidad no se le dio ninguna importancia o, de lo contrario, los planos que no la incluían –un total de cuatro– se habrían repetido.

¹⁹² Ver también plano 88 en p. 784, ilustración n. 30; Ver plano 95 en p. 785, ilustración n. 33.



105. Plano 400 / 213 (DVD *The Light of Faith*).



106. Plano 596 / 243 (DVD *The Light of Faith*).

Las transformaciones en el interior del cuarto de Bessie son mayores todavía. Hemos hablado en numerosas ocasiones de los desperfectos de la habitación, concretamente junto a la ventana hay un desconchado en la pared y, en ángulo recto con este último, en el mismo tabique del tocador, un recorte de revista de una chica joven en bañador (*ver il. n. 105*). Estos dos motivos se mantienen de forma fidedigna durante todo el film hasta, nuevamente, la secuencia 21, donde el cuarto aparece de pronto ostensiblemente mejorado (*ver il. n. 106*). El boquete de la pared ha sido cubierto por una lámina, la fotografía de la bañista ha desaparecido y los recortes y recuerdos de otros

huéspedes que estaban incrustados en el espejo tampoco están. Esta abrupta alteración súbita parece haber sido fruto de algún tipo de supresión en el montaje, con toda probabilidad de la nueva reedición que impuso Jules Brulator sobre la cinta, con la consecuente eliminación de alguna escena que mostrara a Tony o a Bessie arreglando el interior del cuarto –más probablemente a Bessie, dado que en este segmento acaba de reestablecerse y por tanto ha podido ocuparse de la decoración de la habitación, al igual que por primera vez se ha despojado de su vestido. Pero, en cualquier caso, y aunque podamos suponerlo, el film no lo muestra y la discontinuidad injustificada es notoria.

Aparte de los decorados, muchas otras distorsiones espaciales intencionadas de esta parte contemporánea del film se relacionan con la iluminación. Son varias las escenas diurnas que bruscamente y sin que haya motivación diegética alguna se vuelven nocturnas y viceversa.

En la secuencia «5. Sorpresa inesperada», por ejemplo, cuando Bessie y Berenice van en coche, no sabemos si hacia la ópera o regresando de ella, la

iluminación del interior del vehículo sugiere que es de noche y, sin embargo, todas las imágenes que se intercalan de la calzada y la calle, donde se supone que está el coche en que viajan, aparecen intensamente iluminadas como si fuera de día.

Algo igual sucede en el fragmento del último robo de la copa a manos del ladrón en la secuencia «22. El estado de Nueva York contra Tony Pantelli». Teóricamente esto sucede por la noche, ya que Tony es juzgado en el tribunal nocturno, pero las escenas del río en planos generales, de conjunto y enteros, con el ladrón huyendo, se desarrollan a plena luz del día, y, de nuevo, cuando el ladrón en P.M. contrapicado mira la copa y en los planos de detalle individuales de ésta brillando las imágenes vuelven a estar notablemente oscurecidas.

Las razones de tales discontinuidades son evidentes, y es que tanto los planos de Bessie y la Sra. Orrin dentro del coche como los del bandido en P.M. contrapicado mirando la copa han sido filmados en otro momento y en estudio, mientras que las imágenes de las calles de Nueva York y del río Hudson son exteriores reales. Pero como decíamos anteriormente con relación al escenario que se ve desde la ventana de la habitación de Bessie, donde también influían los mismos factores externos de producción, en ningún momento se ha buscado que exista una semejanza en la iluminación de estas imágenes. Y en el caso del episodio del robo de la copa resulta bastante obvio que esta similitud, además, no era deseada; era preferible que los planos generales estuviesen iluminados de manera diáfana y clara para que pudiera seguirse la acción, y en cambio mucho más efectivo que los del ladrón con el rostro iluminado por la copa y ésta brillando fuesen nocturnos para intensificar el contraste e incrementar la sensación del resplandor del objeto.

Ausencias intencionadas de raccord espacial en el marco fantástico medieval.

Anteriormente hemos definido las telas pintadas de fondo como el elemento distintivo de los segmentos fantásticos del film. Y, ciertamente, para Clarence Brown esta superficie lisa con el castillo dibujado es muy importante, tanto que no duda en distorsionar deliberadamente el espacio sólo para que su parte más destacada –la entrada a la fortaleza– se vea en todas las escenas posibles, inclusive en aquellas donde por lógica espacial no debería aparecer.



107. Plano 336 / 114 (DVD *The Light of Faith*).



108. Plano 343 / 120 (DVD *The Light of Faith*).



109. Plano 344 / 121 (DVD *The Light of Faith*).

El plano 336 (*ver il. n. 107*) muestra en P.E. a Sir Galahad sentado en la roca que hay debajo del árbol, detrás de él unos arbustos y al fondo el lado izquierdo del castillo. La colocación original de la tela, que continúa siendo la misma, puede percibirse en su totalidad en el 343 (*ver il. n. 108*), donde se aprecia cómo la puerta de la fortificación queda alejada de los personajes, prácticamente en el eje de la composición. Sin embargo, cuando Brown pasa a planos enteros de los dos protagonistas sentados mueve literalmente la tela de su posición, acercándola para que pueda seguir percibiéndose (*ver il. n. 109*). Confróntese la puerta de ingreso al castillo en las ilustraciones n. 107 y n. 109, ambas tomadas en P.E., y se advertirá cómo ésta ha sido trasladada. Si se coteja esta última ilustración con la n. 108, que exhibe el escenario en P.G., el contraste es más extraordinario todavía. En la ilustración n. 109, plano 344, la cámara está posicionada más hacia la izquierda, como así lo atestigua la

presencia del tronco del árbol y la roca sobre la que están los personajes, que se ve entera, de manera que si el director no hubiera desplazado la tela de su ubicación ésta habría desaparecido por completo, un efecto en absoluto deseado.

Con la posible excepción de la decoración de las paredes de la habitación de Bessie, donde ya hemos explicado las causas que creemos han producido sus cambios inmotivados, el resto de falseamientos del espacio cinematográfico, tanto en el marco realista como en el de fantasía, se producen sin lugar a dudas intencionadamente en virtud de una concepción estética de los planos, sin conceder ningún tipo de importancia a cuestiones de continuidad narrativa. Los efectos visuales-emocionales priman en todo momento por encima de cualquier tipo de *raccord*.

Ya en un sentido global, y al margen de la división que hemos efectuado entre estos dos mundos, otros recursos expresivos del film son: el empleo de abundantes planos subjetivos, la utilización de insertos de tarjetas de visita, la escala de los planos en torno al plano medio y la casi total ausencia de primeros planos.

Por norma general se asume que el cine clásico de Hollywood evita la narración subjetiva y si se presenta suele ser de modo muy puntual y limitándose a información impresa que leen los personajes. No obstante, tanto en esta primera película como en el resto de su producción, Clarence Brown hará uso de abundantes planos subjetivos que se constituyen como bastante inusuales porque ni se circunscriben exclusivamente a textos escritos, ni se limitan a sustituir las miradas de los protagonistas y en ocasiones reemplazan la visión de secundarios que no volverán a aparecer –es el caso del 377, descrito en la página siguiente. En *The Light in the Dark*, además, éstos tampoco se presentan invariablemente en *cache*, como suele disponer la cinematografía “silente” para indicar la subjetividad de la mirada. Planos subjetivos que con frecuencia el director asocia a planos de detalle –en el film que nos ocupa hasta 14 de un total de 17– aunque no indispensablemente.

De los 17 planos subjetivos que se contabilizan en el film, 11, efectivamente, se refieren a documentos escritos, pero ni siquiera éstos podrían considerarse como canónicos, ya que 5 de ellos prescinden deliberadamente del *cache* –el 155, 174, 239, 295 y 298.

El 155, 174 y 239 repiten una misma solución, si bien usual en el cine “silente” norteamericano y no exclusivo del cineasta, enormemente reiterada en su filmografía, y es la incursión en P.D. subjetivo de una tarjeta de visita, recurso que Brown empleará en casi todas sus películas “silentes” y algunas “sonoras”, llegando a servirse de él para la introducción de contenidos dramáticos tremendamente sutiles y sofisticados, como se

verá en el siguiente apartado, «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior».



110. Plano 377 / 154 (DVD *The Light of Faith*).



111. Plano 377 / 154 (DVD *The Light of Faith*).

Otros planos subjetivos del film, independientes de textos y documentos escritos, son el 161, 377, 553, 423, 504 y 507. Los tres primeros se muestran en P.D. subjetivo: el 161 de Tony de la bandeja llena de platos de comida que le lleva a Bessie; el 377, ubicado en el *flashback* de la época artúrica, sustituye la mirada de un invidente ante el Santo Grial y se presenta, por ello, primeramente borroso, enfocándose después gradualmente, sugiriéndose de este modo que el ciego ha recuperado milagrosamente la visión (*ver il. n. 110 y n. 111*); y el 553 es un P.D. subjetivo de Warburton del balcón del cuarto de Bessie, esta vez sí, en *cache*. Los tres últimos enumerados prescinden del

P.D. subjetivo y del *cache* y aparecen en P.G., P.M. y P.E., respectivamente. Y el 504, como ya referimos, es uno de los más anómalos del film, pues consiste en un plano subjetivo en picado de Bessie, no precedido por ninguna imagen de ella, y antecedido, tan solo, por un P.G., donde la protagonista aparecía al fondo y muy lejana.

La escala de los planos se sitúa mayoritariamente en planos medios, entre otras razones porque éstos son los que predominan en la parte contemporánea, de mayor duración que los segmentos medievales, donde prevalecen los planos generales, de conjunto o enteros. Aun así, después de los planos medios, lo que más encontramos en el film son estos últimos. Pero si algo caracteriza a *The Light in the Dark* es la casi total eliminación de primeros planos. Muy habituales y prácticamente considerados como el sello distintivo del *star system* norteamericano, Brown no los hará desaparecer por

completo de su producción, como algunos críticos se apresuraron a destacar,¹⁹³ ya que algunas de sus películas, y en especial las que realizó posteriormente con Greta Garbo, poseen cuantiosos primeros planos, pero sí que es cierto que otros de sus títulos, “silentes” y “sonoros” y entre ellos el presente, los dosifican y minimizan al máximo. En *The Light in the Dark* encontramos planos medios cortos de la protagonista Hope Hampton y del resto de secundarios que la acompañan, pero primeros planos, estrictamente como tales, meramente 5, todos en la secuencia 21 –577, 578, 580, 581 y 582– precisamente durante el enfrentamiento que sostienen Warburton y Bessie con relación a Tony, quien se halla escondido en el balcón. Se insertan, por tanto, con motivo de un momento dramático crucial, de extrema tensión, pues en este diálogo Bessie suplica a Warburton que no delate a Tony y le intenta explicar que robó la copa porque pensó que ésta la curaría, como resultó ser, pero al mismo tiempo Warburton no se lo cree y está convencido de que existe una relación entre ellos.

La supresión de los primeros planos es tan acusada que incluso se prescinde de ellos en las dos presentaciones que se efectúan de la estrella-protagonista en el film –en la parte contemporánea, secuencia 1, planos 2 y 6, donde se la introduce en un P.G. y después en un P.A.; y en la parte fantástica medieval, secuencia 16, planos 337, 339 y 341, donde después de dos planos generales al fin se la encuadra en un P.M.L.

Por otro lado, la supremacía de los planos medios es tal que Brown, de hecho, los emplea para dar comienzo a muchas de las secuencias, y hasta un total de 11 se inician con diferentes tipos de planos medios –2, 5, 6, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17 y 19– y un P.A. –en el caso de la 18. De tal manera que exclusivamente 11 de los 23 segmentos que componen la película se introducen mediante la usual solución del P.G. o P.C. –1, 3, 4, 7, 8, 9, 12, 20, 21, 22 y 23–, y de éstos tan solo 2 –el 20 y el 23– se ciñen a la estructura sintáctica de la secuencia clásica organizada por una apertura o *establishing shot* que sitúa el escenario completo de la acción, después una descomposición en diferentes planos más cercanos, *breakdown shots*, y clausura a través de una nueva representación global del espacio, el *reestablishing shot*.

¹⁹³ En 1928 el novelista y crítico cinematográfico Jim Tully, en su artículo sobre Clarence Brown publicado en *Vanity Fair*, ensalzaba como uno de los mayores atributos de su cinematografía la expulsión de los primeros planos de sus films, los cuales consideraba una herencia desastrosa de David W. Griffith y el recurso más recurrente empleado por los directores cuando no sabían cómo resolver satisfactoriamente una escena (Jim Tully, *op. cit.*, 79. Documento en The Clarence Brown Collection; Ver en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», p. 137).

Finalmente, como el lector habrá observado, *The Light in the Dark* es una película que carece de movimientos de cámara y se halla totalmente articulada a través del movimiento interno de los personajes dentro del encuadre, del “corte en movimiento” o *frame cut*, del montaje analítico y, en general, de un rápido ritmo de montaje de planos extremadamente cortos.

Únicamente dos leves movimientos de reencuadre aparecen en el film: en la secuencia 17 en su plano final, 470, breve reencuadre hacia la derecha mientras Tony se sube al ferrocarril en marcha, y en la secuencia 22, plano 682, cuando el ladrón que ha robado la copa en el tribunal salta a la barca del río y comienza a remar alejándose y se produce un leve movimiento de reencuadre hacia la izquierda. Ambos son, por tanto, minúsculos movimientos de reencuadre absolutamente funcionales que sirven para centrar la acción y seguir el desplazamiento de los personajes y responden al empleo al que solía restringirse antes de 1925 el encuadre móvil, pues, como afirma Kristin Thompson, “La inmensa mayoría de las películas que utilizaban movimientos de cámara antes de mediados de los años veinte los usaban estrictamente para recomponer el encuadre en vez de con objeto de aproximarse a la acción o hacer una panorámica de un movimiento prolongado”.¹⁹⁴

La ausencia de movimientos de cámara en *The Light in the Dark*, una película filmada en 1921-22, la sitúa a este respecto en plena sintonía con la producción cinematográfica norteamericana del periodo, ya que con anterioridad a 1925 existía una enorme reticencia a los movimientos de cámara y lo que predominaba era el encuadre estático. Si los personajes se trasladaban y era necesario recomponer el plano las opciones estilísticas más habituales eran las arriba mencionadas y manejadas en el film, y si se quería evitar el corte, antes que usar panorámicas, *travellings* u otros movimientos evidentes, la opción más recurrente para seguir la acción era el ligero reencuadre, por ser la menos perceptible.

De acuerdo con las aserciones de Thompson sobre las películas realizadas en Hollywood antes de mediados de la década de 1920, *The Light in the Dark* demuestra que el encuadre móvil no resulta necesario, su vertiginoso montaje conlleva que cada acción individual tenga su propio plano de imagen.

¹⁹⁴ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 252.

1.9.2. Montaje.

Antes que nada conviene señalar que no existe ningún profesional acreditado en los títulos de crédito a cargo de la edición del film, y al tratarse *The Light in the Dark* de una producción independiente, y no realizada por ninguno de los grandes estudios de Hollywood, con toda probabilidad debemos suponer que dicho trabajo fue llevado a cabo por el propio realizador en colaboración con el director de fotografía Alfred Ortlieb, ya que esto era lo acostumbrado en los casos en que no existía un responsable de montaje.¹⁹⁵

No obstante, no debemos olvidar el nuevo montaje impuesto por Jules Brulattour con objeto de enfatizar el papel de Hope Hampton. Reedición que, efectuada sin duda bajo la inseparable y exhaustiva mirada del productor, supuso su notable reducción de 8 a 6 bobinas (de 7.500 a 5.600 pies) y, por supuesto, no sabemos por quién fue realizada.

Ante la ausencia de movimientos de cámara, el montaje de continuidad clásico se constituye, de hecho, como uno de los principales recursos del film para dinamizar la acción, y el corte o montaje analítico en particular como la forma estándar de aproximarse hasta los personajes en el film.

Asimismo, es destacable el rápido ritmo de montaje de *The Light in the Dark* formado por el ensamblaje de planos extremadamente cortos, con una duración del plano medio aproximada de 5''6''', lo que sitúa al largometraje en perfecta conexión con el resto de la producción cinematográfica norteamericana del momento en que se realizó, ya que hacia 1920, cita David Brodwell con relación a los manuales que existían en la época para la escritura de guiones, "... se recomendaba a los guionistas que utilizaran planos cortos para aumentar la emoción".¹⁹⁶ Y, efectivamente, son varias las escenas donde los planos se vuelven más breves todavía para incrementar la tensión y sugerir al mismo tiempo la rapidez con la que suceden los hechos. Sobresalen en este sentido: el enfrentamiento entre Tony y Warburton en la secuencia 12, donde antes de que este último pueda terminar de sacar la pistola de su batín, Tony lo ve, se abalanza sobre él y le golpea, imágenes que se presentan con una sucesión de planos muy breves, desde el

¹⁹⁵ Aunque ésta es una suposición muy factible, no se basa en ningún tipo de documentación y, por ello, no hemos hecho constar a Clarence Brown ni a Alfred Ortlieb como responsables del montaje en la ficha técnica inicial del punto I.1., así como tampoco en el apartado consagrado a la filmografía del director.

¹⁹⁶ *Ibid*, 52.

209 hasta el 213; el *flashback* donde se relata la incursión de la policía en el establecimiento de Jerusalem Mike, con la rápida yuxtaposición de planos del interior en los que el propietario del local está indeciso y no sabe cómo actuar con otros de la policía rompiendo los cristales del exterior a golpes, y después de ambas partes disparando, planos del 266 al 277; la subsecuencia completa «17.2. Persecución policial contra Tony», pero en especial desde que los policías descubren que Tony ha huido por la trampilla del tejado, suben a la azotea del edificio y le siguen durante toda la secuencia hasta su mismo fin, planos del 452 al 470; y la secuencia 21 cuando Warburton llega hasta la puerta de la habitación de Bessie y llama, procediéndose entonces a la alternancia de planos muy cortos de cuatro escenarios diferentes: Warburton en el exterior del cuarto insistiendo para que le abran, Tony en el balcón sin saber qué hacer o por dónde escapar y posteriormente agachándose, un policía paseándose arriba y abajo en la misma calle de la pensión y Bessie en el interior del cuarto sin atreverse a abrir, desde el 516 hasta el 533.

Los mecanismos habituales para la creación del montaje de continuidad dentro del sistema espacial de los 180°, como el esquema de plano/contraplano, el montaje alternado, el montaje elíptico, el *frame cut* y el *raccord* de dirección, de movimiento, de mirada, etc., se utilizan de manera diversa en el film.

Como ya desarrollamos el montaje plano/contraplano se utiliza en *The Light in the Dark* de forma insólita y novedosa en la secuencia 21, al incluir en el encuadre hombros o partes del perfil de la cabeza del interlocutor contrario en escorzo para contribuir a la continuidad espacial, algo muy poco habitual de la cinematografía “silente” ya que comenzó a realizarse con la introducción del cine hablado. Sin embargo, y aunque el esquema de plano/contraplano se da en bastantes secuencias –2, 5, 8, 12, 13, 15, 17 y 21–, no es la solución más frecuente de escenificación de diálogos y, por el contrario, en las conversaciones predominan las imágenes donde los personajes comparten plano, muchas veces simétricamente dispuestos, de perfil.

Son varias las secuencias que se sirven del montaje alternado o *cutback*, como se denominaba en la época, para incrementar la tensión y generar suspense, principales efectos dramáticos que se conseguían con su utilización. La subsecuencia «17.2. Persecución policial contra Tony» se halla completamente articulada a través de este tipo de montaje llegando a combinar hasta tres líneas de acción simultáneas que se desarrollan en espacios diferentes y aumentan la emoción de la huida de Tony de la policía: Bessie en su cuarto, preocupada, escuchando disparos y sin saber si han herido

a Tony; los agentes de la ley, siempre rezagados, persiguiéndole; y Tony escapando por los tejados y subiendo a diferentes medios de transporte público. La secuencia 21 lo maneja con idénticos propósitos al intercalar imágenes de un policía vigilando la calle de la pensión, con otras de Tony escondido en el balcón y de Warburton en el interior del dormitorio de Bessie a punto de llamar al policía, pero también lo emplea en su comienzo para crear intriga, y así, por ejemplo, se ve a Tony registrar los cajones de la habitación de Bessie a la vez que sabemos que ella está regresando ya, y posteriormente mientras los dos están hablando en el interior del cuarto el que está llegando esta vez es Warburton.

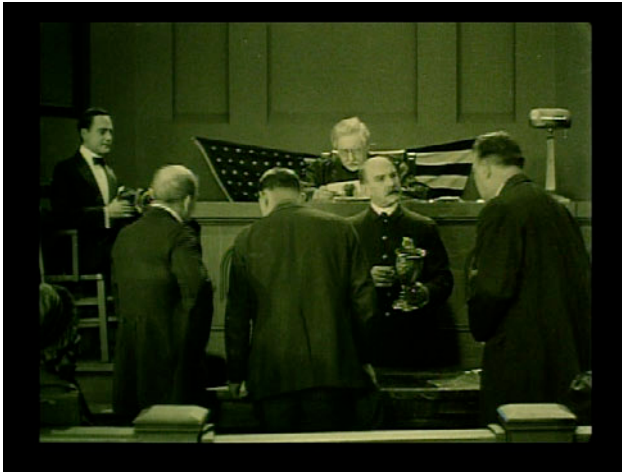
El montaje elíptico destaca en la secuencia de montaje «18. Bessie y la copa misteriosa», que condensa varias noches de Bessie durmiendo con la copa en unos pocos planos, 474 y 476. No obstante, ésta es una información que se desprende por el intertítulo expositivo que se dispone entre ambos y no por el uso del montaje como medio expresivo, ya que los planos son análogos.

El *raccord* de movimiento a través del *frame cut* o “corte en movimiento”, consistente en que se mantiene el movimiento entre un plano y el siguiente, se emplea constantemente, no infringiéndose jamás la dirección en la pantalla, pero encontramos gran número de discontinuidades y fallos de *raccord* tanto en los movimientos como en el emparejamiento de miradas de los personajes.

La secuencia «22. El estado de Nueva York contra Tony Pantelli», por ejemplo, incluye una combinación continuada de discontinuidades, errores de *raccord* y trasgresión de la línea imaginaria de los 180° que hace que se pierda la noción de la ubicación de los personajes en la sala del tribunal, y que el cruce de miradas entre ellos —esencial para comprender la decisión final de Ashe de mentir, no identificando a Tony, ante los rostros suplicantes de Bessie y Tony— pierda una buena dosis de su fuerza dramática. Citamos a continuación algunas de las mayores alteraciones que pueden encontrarse en esta secuencia.

El primer error, un fallo de *raccord* en el movimiento de los personajes a través de un *frame cut*, lo encontramos en la transición de los planos 609 y 610. Tony está en el estrado, de pie, ante el juez, y en ese momento Warburton es llamado a declarar, viéndose obligado a atravesar la pantalla de derecha a izquierda pasando junto a él. El plano 609 comienza con Warburton avanzando hacia Tony y finaliza con ambos muy próximos lanzándose una mutua mirada reprobatoria y, sin embargo, el plano 610 muestra a Warburton alejado de Tony y cómo continúa avanzando hacia él, cuando

verdaderamente en el plano anterior ya estaban juntos. Pero aunque se trata de una unión defectuosa, es todavía bastante imperceptible a diferencia de las siguientes.



112. Plano 613 / 266 (DVD *The Light of Faith*).



113. Plano 614 / 268 (DVD *The Light of Faith*).

El 613, plano de situación de sala, nos muestra finalmente el lugar definitivo que van a ocupar los implicados durante el juicio (*ver il. n. 112*): en primer término y de espaldas está Tony, en el centro de la composición, situado frente al juez; este último dispuesto frontalmente hacia la cámara y en un lugar más elevado; Warburton sentado en el estrado en el extremo izquierdo; el funcionario que va a dirigir el interrogatorio justo debajo de la mesa del juez, un poco hacia la derecha; y a Bessie la vemos fragmentada por el encuadre, sentada en la zona del público, a la izquierda. El siguiente plano, 614 (*ver il. n. 113*), P.M.C. de Bessie, mantiene el *raccord* de mirada, ya que ella dirige la vista

hacia la derecha, posición correcta donde se halla Warburton en la sala.

Pero después, los dos siguientes, 615 y 618, infringen el *raccord* por diferentes razones. El 615 es un P.M. del funcionario en *cache* que se repite dos veces, antes y después del intertítulo que pronuncia. Y el 618 es un P.M.C. de Ashe respondiendo a su pregunta. La imagen del funcionario dispuesta justo después de la de Bessie, no sólo sugiere que él está lanzando sus preguntas a ella, hacia los bancos de la sala, donde está el público, sino que en ningún momento indicaría que se está dirigiendo a Warburton (*ver il. n. 114 en p. sig.*). El plano de Warburton que se intercala después (*ver il. n. 115 en p. sig.*) está tomado desde el otro lado del eje de la acción, trasgrediendo la línea imaginaria de los 180°, y dado que este plano se repite hasta un total de once veces, pese a que el plano anterior 613 nos había mostrado claramente que Warburton estaba

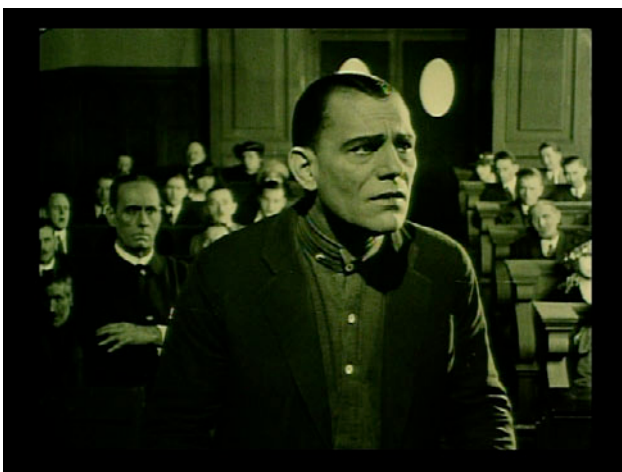
sentado a la izquierda del juez, durante toda la secuencia se desprende la sensación errónea de que está sentado a la derecha, en el lado contrario.



114. Plano 615 / 269 (DVD *The Light of Faith*).



115. Plano 618 / 272 (DVD *The Light of Faith*).



116. Plano 623 / 277 (DVD *The Light of Faith*).

Esto conlleva que cuando vuelven a intercalarse imágenes de Bessie, como la del plano 614, mirando a la derecha, y de Tony, también mirando a la derecha, suplicando clemencia a Warburton, parece que los personajes miren en dirección contraria y nunca lleguen a encontrarse (*ver il. n. 116*). En casi todos estos planos, además, el espacio que aparece de fondo tras los personajes o bien es neutro o inverosímil, ya que posteriormente hacia el final del proceso, justo después del veredicto del juez, se descubre que tanto el funcionario como el detective Braenders y el abogado Socrates S. Stickles han ocupado a la vez un mismo lugar concreto, algo, desde luego, imposible. Son importantes alteraciones del *raccord* que se deben a la filmación discontinua de la secuencia, habiéndose realizado todos los planos generales y de conjunto probablemente en un mismo día, y los planos medios cortos de los personajes en días diferentes. Algo que se confirma porque al final de la

secuencia, después de que la copa se haya hundido en el río, cuando Warburton y Tony hablan en el pasillo de la sala y Tony le dice a Warburton que eche un vistazo a Bessie y verá cómo a quien de verdad quiere es a él, la imagen que se introduce de ella es una

igual al plano 614, es decir, al plano de Bessie que se ha intercalado durante todo el juicio, y que por su ensamblaje en esta parte tampoco respeta el *raccord* de mirada, pues ella continúa dirigiéndose a la derecha, hacia al estrado, donde estaba Warburton.

El *raccord* de mirada vuelve a quebrantarse en la secuencia 21. Ante la negativa de Bessie de casarse con Warburton, él se dispone a marcharse de la habitación y en el plano 549, P.A. de ambos, ella, preocupada por Tony, lanza una fugaz mirada a la derecha, hacia el balcón, donde éste se halla escondido. Ashe se da cuenta de esto en el siguiente plano, 550, pero después en todas las imágenes siguientes de Bessie –551, 555, 559, 563, 568 y 574–, ella aparece mirando en sentido contrario, hacia la izquierda, en un lugar donde no se encuentra el balcón. La dirección de la mirada de Ashe, no obstante, es la correcta y los personajes aparecen mirando en direcciones opuestas.

Son también abundantes los saltos de continuidad en el montaje donde los personajes u objetos cambian de posición bruscamente entre un plano y el siguiente. La secuencia 6 proporciona un ejemplo de esto, ya que en los planos 61, 63 y 65 Bessie y Warburton hablan sentados en el salón de la casa, pero después en el 67, y sin que los hayamos visto siquiera comenzar a levantarse, están de pie en medio del salón.

Otros fallos de *raccord* de la puesta en escena, los encontramos en la secuencia 10, donde localizamos dos errores de este tipo, y en la 15.

En la secuencia 10 Bessie se desmaya cayendo por las escaleras y el plano 151 la muestra, desde el punto de vista de Tony, desfallecida en el vestíbulo con su bolso cerrado junto a ella (*ver il. n. 117*). A continuación, en el 153, Tony baja corriendo para auxiliarla y su bolso está abierto y en otro lugar. Además, la posición de Bessie también aparece modificada (*ver il. n. 118*).



117. Plano 151 / 62 (DVD *The Light of Faith*).



118. Plano 153 / 64 (DVD *The Light of Faith*).

En la misma secuencia, después de haber llevado a Bessie a su dormitorio con la ayuda de la casera, en el “plano de tres” 160 Tony se introduce en la habitación con una bandeja y comienza a destaparla. El 161 pasa a un P.D. subjetivo de Tony de su contenido. Y en el 162 Bessie aparece incorporada y sonriendo a Tony. La ausencia de *raccord* entre las acciones de los planos 161 y 162 es evidente, ya que tanto el posicionamiento de la cámara como su angulación en picado no deja lugar a dudas de que el 161 se trata de un plano subjetivo de Tony, pero en el siguiente 162 es Bessie quien sonríe agradeciéndolo, como si hubiera sido ella quien hubiera contemplado la comida en P.D. subjetivo.

Un fallo de *raccord* de posición es el que aparece en la secuencia 15. En el plano 294 Warburton y el detective Braenders, después de haber visto el brillo mágico de la copa por primera vez, están en el salón de la residencia de Ashe, junto a la repisa de la chimenea, observando la copa con gran desconcierto y reverencia. Warburton de pronto mira fuera de campo, hacia un espacio en *off* situado a la derecha. En el 295 P.D. subjetivo del personaje del lomo de unos libros: “Tennyson’s World” (El mundo de Tennyson). No obstante, después, en el 297, Warburton entra en campo por la izquierda en otra zona de la habitación para aproximarse hasta los libros y la imagen revela que éstos están de espaldas a su posición anterior del 294, es decir, que desde su emplazamiento previo junto a la chimenea es imposible que hubiera podido verlos, como atestiguaba el 295 en P.D. subjetivo suyo.

Todos estos fallos de *raccord* y discontinuidades gráficas y espaciales están presentes en las secuencias que se han conservado en ambas copias de seguridad, la principal *The Light of Faith* y la secundaria de GEH destinada al mercado británico. Pero obviamente no sabemos si se mantuvieron en la versión final de la película –hoy desaparecida. La experiencia con las copias de seguridad y segundos negativos de los largometrajes demuestra que muchas veces algunos de estos errores se subsanaron en el negativo principal, mientras que en otras ocasiones son equivocaciones que ostentan todas las copias, incluida la definitiva.

Desde nuestro punto de vista, creemos que algunos de estos errores es posible que continuaran existiendo en el negativo original de la película, puesto que se derivan del rodaje discontinuo de las escenas, tanto cronológica como espacialmente. A nuestro modo de ver, esto se evidencia especialmente en la escena de la sala del tribunal de la

secuencia 22, una de las más importantes del film –el clímax– y donde los sentimientos y miradas entrecruzadas de los personajes no se cruzan ni se relacionan en ningún momento. Sin embargo, tampoco no debe desdeñarse el nuevo montaje ordenado por Jules Brulatour para destacar el papel de la estrella, con la resultante supresión de 1.900 pies del metraje original.

I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior.

Este primer periodo de Clarence Brown como cineasta resulta un tanto exiguo para ser valorado en sí mismo, ya que la mayoría de films del director, o bien no se conservan, o fueron co-dirigidos con Maurice Tourneur. En orden cronológico, el ciclo estaría compuesto por: *The Great Redeemer* (1920), una película perdida, *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921), co-dirigidas con Tourneur, el film que hemos estudiado y *Don't Marry for Money* (1923), que tampoco se conserva.

Sin embargo, y aunque *The Light in the Dark* se erige prácticamente como el único testimonio de que disponemos para juzgar estos años iniciales, sí podemos en cambio evaluar qué películas de Tourneur ejercieron una mayor influencia en el director a la hora de llevar a cabo el film, así como discernir los mecanismos de Tourneur presentes en la cita que se mantendrán de modo constante en su posterior carrera cinematográfica y, en contraposición, los que aparecen como influencia directa e inmediata de éste pero después Brown, conforme vaya consolidando su propio estilo visual, desechará o apenas volverá a utilizar. Igualmente, se trata de verificar los rasgos originales del estilo de Clarence Brown que, pese al enorme influjo de Tourneur, ya figuran en el film.

Y es que, ciertamente, tras el análisis completo de la producción resulta bastante tangible que *The Light in the Dark* es la más *tourneuriana* de todas las películas visionadas de Clarence Brown, entre muchos otros particulares fundamentalmente por el énfasis depositado en la iluminación, determinadas composiciones plásticas continuamente reiteradas –bloqueo de la pantalla en negro, siluetas a contraluz, primeros términos oscuros, arco del proscenio teatral–, una fuerte tendencia pictorialista intencionadamente rupturista, la temática fantástica y su narración pausada y episódica. Dispositivos, la mayoría, que Brown volverá a utilizar, pero no reunirá de nuevo en una misma película, o al menos no de forma tan ostensible y repetida.

Pasamos, pues, al estudio de los antecedentes y proyección posterior de los elementos aprendidos, para pasar más tarde al estudio de los mecanismos genuinos de Clarence Brown que ya se localizan en la cinta.

De las películas de Tourneur donde Brown participó como ayudante y realizando sus funciones habituales de montador y director de la segunda unidad, la que más parece haber influido en la concepción global de *The Light in the Dark* es *The Poor Little Rich*

Girl (1917), especialmente por la aparición de segmentos de fantasía en una película que, por lo demás, se inscribe dentro de un marco realista. Asimismo, la representación estética diferenciada que realiza Brown de los dos mundos del film se revela como directamente importada de este título de Tourneur.

Recuérdese que en *The Poor Little Rich Girl* el mundo de Gwendolyn (Mary Pickford) en la mansión de sus padres y en las escenas exteriores de la ciudad de Nueva York se incorporaba de forma veraz, con fotografía de enfoque en profundidad y primeros planos, mientras que los fragmentos ilusorios de su ensoñación provocada por la intoxicación de narcóticos y, por tanto justificados diegéticamente, surgían en espacios indefinidos con fondos negros o en entornos de vegetación esquemática tomados en planos generales, con máscaras con forma de arco superpuestas y provistos de superficies bidimensionales como fondo a partir de telas pintadas. No obstante, las diferencias existen, y así Brown hace un uso mucho menor de los primeros planos en la parte realista de *The Light in the Dark*, del mismo modo en que tampoco dispone invariablemente las escenas fantásticas en planos generales, por ejemplo.

Ahora bien, aunque esta división estructural estética de Brown de los dos mundos de *The Light in the Dark* se deriva de *The Poor Little Rich Girl*, en la concepción de los segmentos mitológicos de la película no debe desdeñarse la inequívoca influencia de los otros dos films íntegramente fantásticos de Tourneur en los que Brown también participó o colaboró parcialmente: *The Blue Bird* (1918) y *Prunella* (1918).¹⁹⁷ Como tampoco debe ignorarse el hecho de que fue Ben Carré el director artístico de todos estos títulos, tanto de los tres mencionados de Tourneur como de la película de Brown. La contribución de Carré a las películas del director francés es, como ya se indicó, fundamental, ya que gran parte de las innovaciones de sus films se hallan ligadas a la escenografía.

Con todo, deben realizarse algunas puntualizaciones, puesto que los fragmentos medievales de *The Light in the Dark* son menos estilizados que las usuales composiciones de Tourneur y, en definitiva, las de Clarence Brown se presentan como imágenes bastante más integradas y suavizadas, no tan intensamente abstractas y bidimensionales como las del director francés.

¹⁹⁷ Recuérdese que Brown intervino en *The Blue Bird* desempeñando sus funciones habituales de ayudante de dirección, director de la segunda unidad y montador. Comenzó *Prunella* ocupándose de los mismos cometidos, pero al poco del inicio del rodaje se vio obligado a abandonar la producción debido a su incorporación al ejército norteamericano durante la I Guerra Mundial.



119. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).



120. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).

Brown no utiliza dibujos o maquetas superpuestas al estilo de *The Blue Bird* (ver *il. n. 119*), sus telas pintadas de fondo se perciben claramente en el film pero tampoco de un modo tan patente como en estos títulos de Tourneur, donde la casi total ausencia de otros elementos formando parte del decorado las sitúan como protagonistas absolutas (ver *il. n. 120*). Finalmente, la ilustración n. 121 (ver *p. sig.*), también perteneciente a *The Blue Bird*, presenta una semejanza bastante considerable con los planos 359 y 361 (ver *il. n. 122 en p. sig.*) de *The Light in the Dark* que puede ayudar a establecer estas matizaciones.¹⁹⁸ Como ya se expuso, en estos planos Brown pretende simular una tabla pictórica, la imagen concebida como si de un cuadro se tratara a través del inmovilismo de los personajes y, si los hay, de movimientos mecánicos y ralentizados. Sin embargo, el estatismo de las figuras en la película de Tourneur es total, asemejándose por completo a una pintura. De otro lado, mientras Brown sitúa su composición en plano americano, Tourneur, como le es habitual, se ciñe al plano de conjunto. Y otras marcadas diferencias las encontramos en la disposición del arco del proscenio y en la simetría/descentralización de la imagen; Brown sitúa el arco al fondo, integrándolo en la arquitectura construida, pero Tourneur diseña su composición de manera irreal en torno a este arco superpuesto. La simetría de la imagen de Brown es notable, mientras que Tourneur en estos films de “atrevida abstracción” tiende a colocar los elementos principales en las esquinas del encuadre.

¹⁹⁸ Ver también plano 359 en p. 823, ilustración n. 72.



121. *The Blue Bird* (Tourneur, 1918).



122. Plano 361 / 138 (DVD *The Light of Faith*).

En cuanto a la película inaugural del director, *The Great Redeemer*, conocemos de su argumento fantástico y religioso que la asimilaría a *The Light in the Dark*, pero sus reseñas críticas indicarían también una importante conexión en lo referente al uso de la fotografía, pues la mayoría mencionan la utilización de elaboradas técnicas de iluminación para lograr intensos efectos sobrenaturales en la prisión. Guy Price, por ejemplo, desde *Los Angeles Evening Herald* en su recensión de 16 de agosto de 1920 subrayaba el empleo fotográfico de la doble exposición y los planos subjetivos,¹⁹⁹ mientras que el crítico no identificado de *Evening Mail*, con fecha de 26 de octubre, destacaba las abundantes sombras proyectadas por los barrotes de las celdas de la cárcel.²⁰⁰ Imágenes, estas últimas, que podrían tener una fuerte vinculación con los planos 58, 80 y 179 de *The Light in the Dark*, donde Brown crea constantes juegos de luces, sombras y siluetas a contraluz mediante los barrotes de la verja de entrada del edificio de Ashe. No obstante, al no conservarse el film poco más podemos añadir.²⁰¹

Pese a la semejanza plástica de *The Last of the Mohicans*, de las dos películas co-dirigidas con Maurice Tourneur es *The Foolish Matrons* la que más se aproxima a *The Light in the Dark*. Se trata de una influencia considerable y no sólo desde el punto de vista estético, sino incluso argumental.

¹⁹⁹ Guy Price, 1920. Documento en The Clarence Brown Collection.

²⁰⁰ “Great Redeemer”, *Evening Mail*, 26 de octubre de 1920. Documento en The Clarence Brown Collection.

²⁰¹ Para otras críticas contemporáneas sobre el film, véanse por ejemplo: Edwin Schallert, 1920, II8; “The Screen”, *New York Times*, 25 de octubre de 1920, p. 22; “The Screen: Rivoli 'The Great Redeemer'”, *Evening Post*, 26 de octubre de 1920. Documento en The Clarence Brown Collection; “Leed”, 1920.



123. Plano 88 / 6 (DVD *The Light of Faith*).



124. *A Girl's Folly* (Tourneur, 1917).



125. *Victory* (Tourneur, 1919).

Una impronta del todo lógica si tenemos en cuenta que ambas poseen una temática urbana y contemporánea, establecida en la misma ciudad de Nueva York, y que *The Foolish Matrons* fue la película inmediatamente anterior en la que Brown participó²⁰² –Tourneur permaneció en Hollywood rodando los interiores en los estudios de Thomas H. Ince y él se trasladó a Nueva York para filmar los exteriores. En lo que concierne al ámbito argumental el accidente de tráfico que sucede al inicio de *The Light in the Dark* y provoca, a la postre, que Bessie y Ashe se conozcan, aparece también al comienzo de *The Foolish Matrons* dando lugar a una de las tres relaciones sentimentales del argumento, la de la actriz teatral y el médico que la asiste tras el impacto. Asimismo, buena parte de otra de las tres historias de *The Foolish Matrons*, la de la pareja de provincias, se desarrolla en una humilde hospedería de la ciudad, y advertimos aquí cómo la escenografía

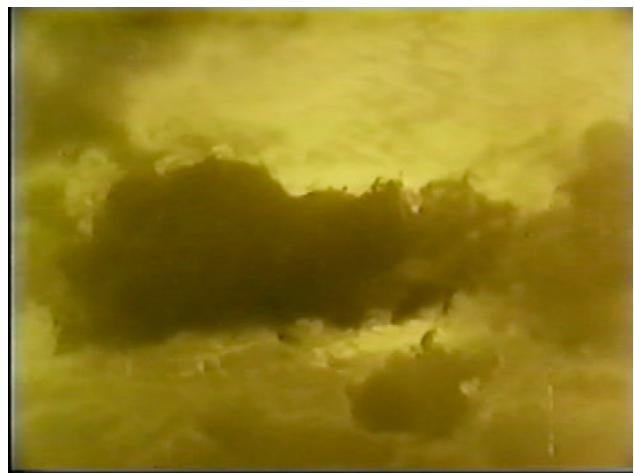
del vestíbulo de la pensión de *The Light in the Dark* (ver *il. n. 123*) se ha incorporado casi de forma exacta de este título, con la salvedad del cambio de posición del mueble

²⁰² Ya que la intervención de Clarence Brown en *Lorna Doone* (1922), de Maurice Tourneur, según parece únicamente se circunscribió a la fase de preproducción del film, a la localización de exteriores.

de entrada a la pared de enfrente –aunque, en realidad, se trata de una escenografía continuamente repetida en otras películas de Tourneur, tales como *A Girl's Folly* (1917) (ver il. n. 124 en p. ant.) y *Victory* (1919) (ver il. n. 125 en p. ant.), significativamente realizadas por distintos directores artísticos, ya que el encargado del diseño de decorados en *Victory* no fue Ben Carré, sino Floyd Mueller. *The Foolish Matrons* finaliza con un montaje poético que yuxtapone imágenes de la metrópoli con otras de una mansión en el campo donde se encuentra la única pareja de recién casados que ha consolidado su relación, la actriz y el médico, cuadros visuales que remiten indiscutiblemente al epílogo de *The Light in the Dark*, puesto que además en las dos películas las parejas en ese entorno idílico campestre juegan con varios canes. Y lo que es más, ambas comparten planos idénticos. Ya hemos mencionado que mientras Tourneur se encontraba en Hollywood filmando los interiores, Brown fue a Nueva York a rodar vistas de las calles, edificios y transeúntes, y una de las tomas que filmó e incorporó en *The Foolish Matrons* fue reproducida por él con el mismo posicionamiento de cámara y encuadre en *The Light in the Dark* –plano 2 del largometraje–, aunque los distintos carteles y luminosos evidencian que los planos han sido filmados con una separación cronológica considerable. El resto de tomas exteriores de la ciudad de Nueva York son también muy parecidas. Las imágenes de Bessie y Berenice yendo en coche en la secuencia 5 recuerdan a las correspondientes de *The Foolish Matrons* de las dos mujeres, la actriz y la periodista, conversando también en plano medio en el interior del automóvil en los momentos previos al accidente. Y otros planos también análogos son los atmosféricos del cielo que se insertan en determinados momentos clave en ambas (ver il. n. 126) y Brown repetirá en otras de sus películas, tales como *The Signal Tower* (1924) (ver il. n. 127), *The Human Comedy* (1943) e *Intruder in the Dust* (1949).



126. Plano 643 / 293 (DVD *The Light of Faith*).



127. *The Signal Tower*. Plano 542 (Brown, 1924).

En cuanto al desarrollo de sus historias en pensiones de la ciudad de Nueva York, tanto *The Foolish Matrons* como *The Light in the Dark* remiten a varias películas muy posteriores del director: *Navy Blues* (1929) y *Sadie McKee* (1934). En todos estos films sus protagonistas –Bessie MacGregor / Alice (Anita Page) / Sadie McKee (Joan Crawford)– son traicionadas o abandonadas por sus novios y recalán en mugrientas pensiones de la ciudad regentadas por caseras cuyo carácter codicioso, agrio y malintencionado es puesto de relieve en todos ellos (*ver il. n. 128 y n. 129*).



128. *Navy Blues* (Brown, 1929).



129. *Sadie McKee*. Plano 36 (Brown, 1934).



130. *Navy Blues* (Brown, 1929).



131. *Sadie McKee*. Plano 37 (Brown, 1934).

Las analogías de *The Light in the Dark* y *Sadie McKee* son mayores todavía, pues ambas representan crudamente las dificultades de sus protagonistas en Nueva York: la mujer joven y sola enfrentada a la gran urbe, su imposibilidad de encontrar empleo y el hambre a consecuencia de lo anterior –Sadie McKee vagará por los *automats* de la ciudad intentando comerse los restos de comida que otros han dejado en sus platos– e inclusive en las dos pensiones hay un cartel igualmente dispuesto en la

puerta de entrada indicando el tipo de establecimiento. De la misma forma, y con la única excepción de Bessie MacGregor, todas estas jóvenes –la chica de provincias de *The Foolish Matrons*, Alice en *Navy Blues* y Sadie en *Sadie McKee*– se verán abocadas a la prostitución o a los bares de alterne.

Finalmente, en lo que atañe al ámbito compositivo, la similitud entre la película co-realizada por Tourneur y Brown y *The Light in the Dark* es completa. Ya dijimos, además, que *The Foolish Matrons* sobresalía por un uso extremadamente acusado de espejos y reflectores utilizados para diversos propósitos, pero especialmente para ampliar los espacios físicos representados. Disposición de espejos por todas partes y por supuesto en las pensiones que también se da en los dos títulos “sonoros” mencionados (ver *il. n. 130* y *n. 131 en p. ant.*). La constitución del arco del proscenio a partir de estructuras oscuras que se suponen cortinajes laterales diegéticos consta también de manera idéntica tanto en *The Foolish Matrons* como en *The Light in the Dark*.

Como demostraremos en el presente apartado, a lo largo de su filmografía Clarence Brown nunca terminó de desprenderse del estilo inherentemente pictórico y visual de Tourneur, aunque como es natural éste resulta más ostensible en su producción “silente”, por su proximidad cronológica y por la propia naturaleza del medio para expresar conceptos e ideas a partir de las imágenes.

Sin embargo, la herencia de Tourneur en la obra cinematográfica de Brown no es continua y en contra de todo pronóstico surge de forma intermitente y repentina. Después de *The Light in the Dark* la siguiente producción del director –*Don't Marry for Money*– no ha sobrevivido, por lo que no la podemos juzgar. En cambio, las cinco que realizó a continuación para Universal Pictures –*The Acquittal* (1923) (parcialmente conservada), *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925) y *The Goose Woman* (1925)– y las siguientes que filmó para Joseph M. Schenck –*The Eagle* (1925) y *Kiki* (1926)– revelan una influencia muy desigual de la estética de Tourneur. Sorprendentemente, este influjo aparece muy suavizado en los fragmentos restaurados por la Library of Congress (LOC) que han sobrevivido de *The Acquittal*, al igual que en *The Goose Woman* y *Kiki*. Y, pese a la factura similar que poseen sus títulos de Universal, *The Signal Tower*, *Butterfly* y *Smouldering Fires* evidencian un intenso retorno a la plástica del maestro, tal y como sucede en *The Eagle*. Desde luego, se trata de una correspondencia con los argumentos; Brown escoge para cada historia los elementos que juzga mejor se adecuan a su fondo narrativo y sobre la base de un

determinado número de recursos formales que le son propios aplica a cada material una concepción estilística particular.

La cuestión temática determina, así pues, que de las cuatro películas impregnadas por las técnicas del cine alemán que llevó a cabo a finales de los años 20 –*Flesh and the Devil* (1926), *The Trail of '98* (1928), *The Cossacks* (1928), dirigida nominalmente por George Hill, y *A Woman of Affairs* (1928)– aunque la estética de Tourneur está presente en todas, ésta resulte especialmente ostensible en la primera.

Con la salvedad de determinadas escenas y momentos puntuales, la influencia de Maurice Tourneur aparece considerablemente debilitada en sus primeras películas “sonoras”, prácticamente hasta 1935, momento en que una nueva temática, el género Americana, la recupera de nuevo para su filmografía, aunque de forma muy distinta en cada film –*Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949).

Pasamos, pues, a constatar la influencia de Tourneur en la obra de Clarence Brown posterior a *The Light in the Dark*. Y dado que *Smouldering Fires* posee un capítulo específico donde se procede a su análisis completo, no citaremos aquí ejemplos de esta producción, excepto cuando lo consideremos estrictamente necesario.

En lo referente a *The Signal Tower*, primera película enteramente conservada del cineasta en Universal, desde el punto de vista compositivo y visual *The Last of the Mohicans* es el film que más deja sentir su influencia directa en el largometraje. Ambas conectan estrechamente entre sí por ser en esencia películas con gran predominio de la naturaleza y filmadas en exteriores reales. Y, tal y como sucedía en *The Last of the Mohicans* (ver il. n. 132 y n. 133 en p. sig.), en *The Signal Tower* Brown sitúa constantemente troncos de árboles en penumbra o bajo las más estrictas siluetas, bien para componer plásticamente las escenas paisajísticas o para reencuadrar a los personajes en los espacios abiertos donde transcurre la acción (ver il. n. 134, 135, 136 y 137 en p. sig.). Esquemas compositivos con troncos y ramas de árboles que sirven al cineasta para configurar en exteriores sus primeros términos oscuros y volverán a repetirse en *The Eagle*, *The Cossacks* y en muchos de sus films de Americana, como *Of Human Hearts*, *National Velvet* y *The Yearling*.²⁰³

²⁰³ Con respecto a *Of Human Hearts* ver ilustración n. 282 en p. 951; a *National Velvet* ilustración n. 306 en p. 959; y a *The Yearling* ilustraciones n. 315, 316 y 317 en p. 962.



132. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



133. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



134. *The Signal Tower*. Plano 23 (Brown, 1924).



135. *The Signal Tower*. Plano 36 (Brown, 1924).



136. *The Signal Tower*. Plano 276 (Brown, 1924).



137. *The Signal Tower*. Plano 291 (Brown, 1924).

De igual forma, en *The Signal Tower* Brown se sirve del follaje y de las ramas y hojas de los árboles para la creación de arcos superpuestos sobre la imagen que surgen como máscaras diegéticas enmarcando las escenas y reencuadrando a los personajes dentro de ese entorno natural (*ver il. n. 138 y n. 139 en p. sig.*). Y esto es algo que

aparecía no sólo en *The Last of the Mohicans* (ver il. n. 140 y n. 141), sino también de forma idéntica en *Victory*, de Tourneur, en esta ocasión bajo ramajes constituidos por hojas de palmeras (ver il. n. 142 y n. 143).



138. *The Signal Tower*. Plano 35 (Brown, 1924).



139. *The Signal Tower*. Plano 555 (Brown, 1924).



140. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



141. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



142. *Victory* (Tourneur, 1919).



143. *Victory* (Tourneur, 1919).

Cuando se trata de espacios cerrados los personajes a menudo aparecen reencuadrados por líneas geométricas que forman parte de la arquitectura construida de la cabaña de la familia Taylor –ventanas, vanos y puertas (ver il. n. 144 y n. 145)– y en multitud de ocasiones tales formas arquitectónicas de interior reencuadran a su vez la naturaleza del exterior, que se percibe a foco nítido a través de estos dispositivos estructurales (ver il. n. 146 y n. 147). Elementos, todos ellos, que como tendremos oportunidad de comprobar en este mismo apartado sitúan a *The Signal Tower* en conexión directa con otra película de Americana muy posterior del director: *Of Human Hearts* (1938).



144. *The Signal Tower*. Plano 543 (Brown, 1924).



145. *The Signal Tower*. Plano 809 (Brown, 1924).



146. *The Signal Tower*. Plano 29 (Brown, 1924).



147. *The Signal Tower*. Plano 192 (Brown, 1924).

Ahora bien, de su obra “silente” es *Butterfly* el film que sigue más de cerca los esquemas compositivos de *The Light in the Dark*, directamente asimilados de Tourneur. Brown, por ejemplo, en la secuencia 4 durante la fiesta que da Hilary (Ruth Clifford) en honor del famoso violinista Konrad Kronschi (Norman Kerry) no muestra en pantalla

directamente la excelente ejecución llevada a cabo por éste. La escena comienza en el 215 con un plano de conjunto donde se ve a Kronski comenzar a tocar y finaliza exactamente igual en el 231, pero el desarrollo de la pieza que ejecuta tiene lugar mediante un único plano, el 217, donde se muestra en primer término su brazo al violín en silueta moviendo los dedos con extraordinaria destreza ante los invitados, que constan al fondo, embelesados. Y al igual que en *A Girl's Folly*, de Tourneur, donde nunca veíamos la espantosa prueba cinematográfica que realizaba la aspirante a actriz Mary Baker (Doris Kenyon), pero sabíamos de ella por los rostros de desaprobación de los presentes, aquí conocemos de la magistral interpretación del violinista a través de los semblantes absortos de los invitados, que se intercalan antes y después del 217 en numerosos planos individuales.

En *Butterfly* destacan, asimismo, las composiciones de primer término oscuro, el uso creativo y en ocasiones de marcado carácter humorístico de sombras y siluetas –algo que el director repetirá, como veremos, en *Smouldering Fires*– y los arcos del proscenio como elemento de reencuadre para centrar la atención sobre los personajes en todas sus posibles diversificaciones –reales, figurados a partir de distintos elementos del decorado que conforman dicha estructura y, como en *The Foolish Matrons* y *The Light in the Dark*, mediante cortinas diegéticas que surgen a menudo en planos generales en los laterales del encuadre creando la ilusión de una representación teatral que se desarrolla en un escenario.



148. Plano 599 / 253 (DVD *The Light of Faith*).

Al respecto de su semejanza con el film analizado, ambas producciones contienen incluso planos análogos. La sombra del detective Braenders que se proyecta en los planos 599-602 de *The Light in the Dark* sobre la puerta de la habitación de Bessie cuando Tony está a punto de salir (*ver il. n. 148*),²⁰⁴ se dibuja de manera idéntica

en el plano 478 de la secuencia 8 de *Butterfly* cuando Hilary se dispone a marcharse de

²⁰⁴ Ver otra instantánea del plano 599 en p. 836, ilustración n. 82; Ver plano 602 en p. 836, ilustración n. 83.

la residencia de Kronski. Y al igual que el policía asoma armado con una pistola, también aquí Butterfly (Laura La Plante) lleva consigo el arma que pretende utilizar para seducir a Kronski: su violín, cuya silueta se incluye en la puerta.

Variaciones de este mismo recurso –la amenaza en forma de figura humana proyectada en silueta sobre o tras la puerta– y de otros similares de *The Light in the Dark* pueden encontrarse también en *The Signal Tower* y *The Eagle* (ver *il. n. 149* y *n. 150*).



149. *The Signal Tower*. Plano 783 (Brown, 1924).

En el primero de estos títulos Sally (Virginia Valli), temerosa tras haber sido forzada sexualmente la noche anterior por Joe Standish (Wallace Beery), descubre que la persona que llama y pretende entrar en su casa es precisamente éste cuando los rayos de la tormenta perfilan su silueta tras la puerta (ver *il. n. 149*).



150. *The Eagle* (Brown, 1925).

En *The Eagle* cuando Mascha (Vilma Banky), ya convencida de que su tutor de francés no es otro que el Águila Negra (Rudolph Valentino), acude hasta su habitación para dejarle un pasaje de la Biblia que le haga desistir de su intención de vengarse de su padre, también la sombra de Dubrovsky se perfila sobre la puerta de la alcoba (ver *il. n. 150*).

Dubrovsky entra y lee el versículo: “[w]ritten, Vengeance is mine [I] will repay, saith the Lord” (La venganza es mía. Yo os compensaré, dice el Señor [Romanos 12:19]), sabe que ha sido Mascha quien lo ha dejado ahí, y para asustarla lo sustituye por otro que dice: “38. Ye have heard that it hat been said, An eye for an eye and a tooth for a tooth” (38. Habéis oído que se ha dicho, ojo por ojo y diente por diente [Exodo 21:24]). Tras lo cual, coge su pistola y se traslada hasta la habitación del padre de ella, Kyrilla (James Marcus).



151. *The Eagle* (Brown, 1925).



152. *The Eagle* (Brown, 1925).



153. *The Eagle*. Plano 1 (Brown, 1925).

Pero no vemos entrar a Dubrovsky en la cámara de Kyrilla, quien se halla durmiendo. En su lugar, asistimos a una imagen igual al plano 440 de *The Light in the Dark*, cuando en la subsecuencia 17.2. el detective Braenders entraba en la habitación de Bessie y su enorme sombra se cernía sobre la protagonista proyectándose en la pared de la cabecera de la cama (*ver il. n. 151*). La escena, sin embargo, continúa. Plano de conjunto de la alcoba con Dubrovsky en la puerta dispuesto para disparar a Kyrilla. Después, plano medio en el que alza su pistola y le apunta. Y a continuación el siguiente plano remite de nuevo indiscutiblemente al aludido 599-602 de *The Light in the Dark*, donde es la sombra de Dubrovsky la que apunta con su pistola a Kyrilla (*ver il. n. 152*).

Asimismo, *The Eagle* es un film donde Brown realiza una continua división de la pantalla en negro y cuyos planos generales iniciales aparecen invariablemente enmarcados por el arco del proscenio

(*ver il. n. 153*). Esto, junto con multitud de otros dispositivos iguales a los del film analizado.



154. *The Rains Came* (Brown, 1939).

El arco del proscenio estrictamente como tal volverá a aparecer en pocas ocasiones en la filmografía de Clarence Brown. Su película “sonora” *The Rains Came* (1939), por ejemplo, incluye una sobresaliente y rara muestra en un plano aislado de fuerte impronta pictorialista (ver il. n. 154).²⁰⁵

No obstante, dicha estructura surgirá en numerosas ocasiones bajo la forma antes mencionada de cortinajes laterales diegéticos dispuestos a un lado o ambos de la pantalla. Un recurso que no sólo está presente en los títulos que hemos citado anteriormente –*The Foolish Matrons*, *The Light in the Dark* y *Butterfly*–, sino en muchas otras películas del director, tanto “silentes” como “sonoras”. Lo localizamos tres veces en los fragmentos conservados de *The Acquittal* –planos 332, 360 y análogo 362 de la versión fragmentada y restaurada por la Library of Congress–, cuatro veces en *Smouldering Fires* –planos 506, 520 y 541 (ver il. n. 155 y n. 156 en p. sig.) y 554–,²⁰⁶ en numerosísimas ocasiones en *The Goose Woman* –planos 314, 339, 598 y 652 (ver il. n. 157, 158, 159 y 160 en p. sig.), por ejemplo– y lo mismo cabe decir de *Flesh and the Devil* (ver il. de la 161 a la 164 en pp. ss.), en la angustiada escena de la violación de *The Trail of '98* (ver il. n. 165 y n. 166 en pp. ss.), *A Woman of Affairs* (ver il. n. 167 y n. 168 en pp. ss.), *Letty Lynton* (1932) (ver il. n. 169 y n. 170 en pp. ss.), como elemento clave constituyente del segmento final de *Sadie McKee* –planos 402 y 403 (ver il. n. 171 y n. 172 en pp. ss.), *The Gorgeous Hussy* (1936) (ver il. n. 173 y n. 174 en pp. ss.) y en la secuencia de Abraham Lincoln de *Of Human Hearts* (ver il. n. 175 y n. 176 en pp. ss.).

²⁰⁵ Véanse en este mismo apartado algunas otras excepciones con relación a la incorporación más o menos directa del arco de proscenio en los siguientes films: *Flesh and the Devil*, ilustración n. 184 en p. 918; y *National Velvet* ilustraciones n. 300 y n. 301 en p. 957.

²⁰⁶ Ver comentario sobre la aplicación de este recurso en *Smouldering Fires* en el capítulo siguiente relativo a la película, apartado «II.9. Puesta en escena», pp. 1409-1410, donde asimismo pueden encontrarse fotogramas correspondientes a los planos 506 y 554, ilustraciones n. 405 y n. 406.



155. *Smouldering Fires*. Plano 520 (Brown, 1925).



156. *Smouldering Fires*. Plano 541 (Brown, 1925).



157. *The Goose Woman*. Plano 314 (Brown, 1925).



158. *The Goose Woman*. Plano 339 (Brown, 1925).



159. *The Goose Woman*. Plano 581 (Brown, 1925).



160. *The Goose Woman*. Plano 652 (Brown, 1925).



161. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



162. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



163. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



164. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



165. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



166. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



167. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



168. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



169. *Letty Lynton* (Brown, 1932).



170. *Letty Lynton* (Brown, 1932).



171. *Sadie McKee*. Plano 402 (Brown, 1934).



172. *Sadie McKee*. Plano 403 (Brown, 1934).



173. *The Gorgeous Hussy* (Brown, 1936).



174. *The Gorgeous Hussy* (Brown, 1936).



175. *Of Human Hearts* (Brown, 1938).



176. *Of Human Hearts* (Brown, 1938).

Avanzando cronológicamente en la filmografía del cineasta, creemos oportuno apuntar que el juicio de William K. Everson al señalar a Brown como uno de los escasos directores que consiguieron resistirse al reclamo de los recursos estilísticos alemanes carece por completo de validez.²⁰⁷ Es más, la afirmación –equivoca donde la haya, sustentada en un olvido más que oportuno y fomentada en parte por el desconocimiento– nos asombra sobremanera, pues Brown fue con toda probabilidad el director estadounidense más representativo de la asunción de las técnicas alemanas en Hollywood –*Flesh and the Devil* (1926), *The Trail of '98* (1928), *The Cossacks* (1928) y *A Woman of Affairs* (1928)– y al mismo tiempo uno de los primeros.²⁰⁸ Sin ir más

²⁰⁷ William K. Everson, 1978, 331.

²⁰⁸ Téngase en cuenta que las películas de fuerte raigambre germana realizadas en Hollywood por directores emigrados alemanes o provenientes del cine alemán, como Dimitri Buchowetzki, Paul Leni y F. W. Murnau, son en su mayoría posteriores a *Flesh and the Devil* (1926).

lejos, la crítica contemporánea del primero de estos títulos publicada por *Variety* a comienzos de 1927 ya le equiparaba con lo mejor de los directores importados cuando se trataba de manejar material sofisticado, y a continuación afirmaba: “Brown es el primero de nuestros propios directores en mostrar algo que transmite la convicción de que conoce de que va todo cuando decide adoptar la técnica alemana en la realización de películas”.²⁰⁹ Con respecto a lo erróneo del juicio de Everson, hemos de decir que mencionaba como ejemplo axiomático de su aserción *Smouldering Fires* (1925), una película filmada en 1924 y, por tanto, anterior a la auténtica impronta del cine alemán en Hollywood. De otro lado, el historiador oportunamente parecía olvidar los cuatro títulos mencionados que Brown llevó a cabo con posterioridad a finales del periodo “silente” en MGM. Y, además, al realizar su aserción sabemos que Everson no había tenido acceso a *The Trail of '98*.²¹⁰

Ahora bien, pese a la notable influencia germana que evidencian estas cuatro producciones, es importante remarcar que el cineasta no se dedicó a aplicar los mecanismos importados sin más, sino que supo armonizar las técnicas alemanas –doble exposición, sobreimpresiones, “cámara desencadenada”, complicadas angulaciones en picado y contrapicado, etc.– con su propio estilo visual y sus raíces estéticas aprendidas de su mentor, siendo de los cuatro, ciertamente, *Flesh and the Devil* donde mejor se aprecia esta perfecta combinación de formas expresivas adquiridas de Tourneur, individuales e introducidas del cine alemán.

Flesh and the Devil, de hecho, comienza con una sucesión de imágenes de primer término oscuro y elementos geométricos de reencuadre con enfoque en profundidad que denotan la inequívoca permanencia del estilo de Tourneur (*ver il. n. 177 y n. 178 en p. sig.*).

²⁰⁹ “Brown is the first of our own directors to show something that carries the conviction that he knows what it is all about when he decides to adopt the German technique in the making of pictures.” (“*Fred*”, 1927, 14). Otra reseña similar fue la realizada por Edwin Schallert para *Los Angeles Times*, donde el autor expresamente señalaba que *Flesh and the Devil* poseía una sensibilidad claramente extranjera (Edwin Schallert, 26 de diciembre de 1926, H5). Eso, al margen de la gran cantidad de artículos críticos y recensiones que, como veremos más hacia delante, citaron expresamente *Varieté* (*Varieté*, 1925), de E. A. Dupont, como fuente de inspiración directa del film de Brown.

²¹⁰ En su artículo anterior sobre Brown de *Films in Review* (William K. Everson, 1973, 587), él mismo indicó que en esa época los derechos de exhibición del film se hallaban bloqueados y era imposible acceder a su visionado. El hecho de que no mencione nunca *The Trail of '98* en su posterior obra de 1978 *American Silent Film*, de donde citamos, nos hace suponer que las circunstancias eran todavía las mismas.



177. *Flesh and the Devil*. Plano 1 (Brown, 1926).



178. *Flesh and the Devil*. Plano 28 (Brown, 1926).

Son muchos los planos memorables del film, pero es especialmente célebre el duelo en silueta sobre el que el director de fotografía William Daniels (al que generalmente se había atribuido tanto la concepción plástica del plano como la mayoría de innovaciones plásticas de esta cinta y de *A Woman of Affairs*) se desmarcó por completo. Y en su entrevista con Charles Higham publicada en *Hollywood Cameramen: Sources of Light* (1970) delegó toda la autoría de la toma en Brown, explicando con sumo detalle cómo y cuándo se le había ocurrido al realizador: “Clarence Brown tuvo la idea para eso; conducía a lo largo de La Cienega Boulevard para ir al trabajo todas las mañanas y observó estos austeros

árboles en silueta contra los blancos edificios”.²¹¹ Y sobre el *travelling* que acto seguido se aleja hasta acabar encuadrando la escena en un gran plano general, Daniels amplió: “Tuvimos que construir una plataforma para el recorrido de la cámara, para retroceder desde la escena: era casi como construir un puente. La dificultad consistía en mantener un nivel correcto para garantizar la silueta en funcionamiento. Yo siempre admiro esta meticulosidad en Brown. Es un gran técnico y un magnífico director”²¹² (ver *il. n. 179, 180, 181 y 182 en p. sig.*). Pero la película ostenta también de forma repetida muchos otros dispositivos presentes en *The Light in the Dark*, tales como iluminación de claroscuro, doble exposición a través de multitud de

²¹¹ “Clarence Brown had the idea for that; he drove along La Cienega Boulevard to work each morning and he would notice these stark trees in silhouette against the white buildings.” (Entrevista a William Daniels en *Hollywood Cameramen: Sources of Light*. Charles Higham, *op. cit.*, 71).

²¹² “We had to build a platform for the camera way, way back from the scene: it was almost like building a bridge. The difficulty was to maintain a proper level to ensure the silhouette worked. I always admire this thoroughness in Brown. He’s a great technician and a fine director.” (*ibid.*).

espejos, el bloqueo de la pantalla en negro (*ver il. n. 183*) e inclusive el uso de máscaras –ya del todo anacrónicas en esta época– como elemento superpuesto imitando el arco del proscenio (*ver il. n. 184*).



179. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



180. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



181. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



182. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



183. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



184. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).

Como hemos apuntado, otro de los dispositivos de *Flesh and the Devil* que ya se localizaba en *The Light in the Dark* es la presencia de numerosos elementos geométricos de reencuadre para organizar el espacio cinematográfico, focalizar la mirada del espectador y reasentar a los personajes dentro del plano –ver, por ejemplo, planos 169 y 179 del film analizado.²¹³ En *Flesh and the Devil* Brown exploró al máximo este recurso transformándolo en arquitecturas mucho más sofisticadas, en realidad en una sucesión de vanos y marcos de puertas fotografiados a foco nítido, dispuestos en profundidad y con perspectiva oblicua (ver il. n. 185 y n. 186).



185. *Flesh and the Devil*. Plano 7 (Brown, 1926).



186. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).

Suele asumirse que éstos son mecanismos de *Flesh and the Devil* que evidencian la inequívoca impronta de *Varieté* (*Varieté*, 1925), de E. A. Dupont, la película alemana que con más frecuencia fue citada en la prensa de época como influencia directa del film de Brown. La recensión crítica procedente de *Picture Play*, por ejemplo, decía así: “Por impresionante que sea una película como 'Flesh and the Devil', también será desagradable por las mismas razones que 'Variety' resultó desagradable, aunque permanecía muy cerca de ser un gran logro”.²¹⁴ Mientras que Jim Tully en 1928 consideraba a *Flesh and the Devil* una obvia reminiscencia de *Varieté*, aunque no tan conscientemente extraña.²¹⁵ Sin duda, la disposición de los personajes en el espacio es uno de los principales méritos de *Varieté*, donde

²¹³ Ver planos 169 y 179 en p. 871, ilustraciones n. 94 y n. 95 respectivamente.

²¹⁴ “However striking a picture 'Flesh and the Devil' is, it will be thought unpleasant by many for much the same reasons that 'Variety' proved distasteful, while remaining very nearly a great achievement.” (“Flesh and the Devil”, *Picture Play*, abril 1927).

²¹⁵ Jim Tully, *op. cit.*, 79. Documento en The Clarence Brown Collection; Ver este comentario del autor en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», p. 137.

igualmente pueden encontrarse estos mismos pasillos en perspectiva transversal con elementos de reencuadre (ver il. n. 187 y n. 188).



187. *Variété* (E. A. Dupont, 1925).



188. *Variété* (E. A. Dupont, 1925).

Ahora bien, la mucho menos conocida y anterior película de Brown *The Signal Tower* (1924) incluía también esta misma multiplicación de elementos geométricos de reencuadre dentro del plano a partir de pasillos fotografiados a foco nítido, organizados en perspectiva y segmentados por una sucesión de vanos y marcos puertas por los que se trasladan los personajes –algo que se repite hasta en tres ocasiones distintas del film, en las secuencias 5 (ver il. n. 189 y n. 190 en p. sig.) y 7 (ver il. n. 191, 192, 193 y 194 en p. sig.). Con lo que se demuestra que ello no se deriva ni de *Variété* ni de la repercusión general que tuvieron los films alemanes en Hollywood desde comienzos de 1925, sino del propio entrenamiento visual de Brown junto a Tourneur. Es más, Brown volvió a incorporar estos mismos pasillos de un modo extremadamente parecido en la posterior *The Trail of '98* (ver il. de la 195 a la 200 en pp. ss.), y tanto en este último caso como en el del film de Universal incluyó a su vez en ellos diversos elementos *tournerianos*. En *The Signal Tower*, plano 336 (ver il. n. 190 en p. sig.), los combinó con el beso en silueta, otra constante de Tourneur, presente por ejemplo en *The Pride of the Clan* (1917), que Brown reiteraría con importantes efectos dramáticos en *Smouldering Fires*.²¹⁶ Mientras que en *The Trail of '98* estos pasillos surgen acompañados de fuegos incandescentes diegéticos, proporcionándole así la oportunidad de crear abundantes contrastes en la iluminación a partir de intensas luces y sombras.

²¹⁶ Ver en el capítulo siguiente dedicado a *Smouldering Fires*, punto «II.9. Puesta en escena», planos 599 y 603 de *Smouldering Fires* en p. 1403, ilustraciones n. 395 y n. 396.



189. *The Signal Tower*. Plano 336 (Brown, 1924).



190. *The Signal Tower*. Plano 336 (Brown, 1924).



191. *The Signal Tower*. Plano 486 (Brown, 1924).



192. *The Signal Tower*. Plano 488 (Brown, 1924).



193. *The Signal Tower*. Plano 509 (Brown, 1924).



194. *The Signal Tower*. Plano 509 (Brown, 1924).



195. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



196. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



197. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



198. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



199. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



200. *The Trail of '98* (Brown, 1928).

Así pues, la influencia de las técnicas cinematográficas alemanas sobre estas cuatro producciones –*Flesh and the Devil*, *The Trail of '98*, *The Cossacks* y *A Woman of Affairs*–, aunque desde luego existe y es muy importante y acusada sobre todo en el primero de estos títulos, debe entenderse en su justa medida, puesto que muchos de los dispositivos que generalmente se asumen como incorporados del cine alemán ya figuraban en la obra anterior del cineasta y algunos provienen en realidad de su entrenamiento previo con Tourneur. De hecho, en Brown el impacto de la cinematografía alemana prácticamente se circunscribe a sobreimpresiones y efectos ópticos –únicamente presentes en *Flesh and the Devil*–, forzadas angulaciones de la cámara en picado y contrapicado –especialmente en *A Woman of Affairs*– y a la “cámara desencadenada” –constante en los cuatro films. Pero esto último en el más estricto de los sentidos, es decir, en cuanto a su primacía, velocidad y agilidad, y no en lo relativo al encuadre móvil o al empleo de planos subjetivos en movimiento.²¹⁷

Por ejemplo, la principal y en verdad la única diferencia entre los pasillos en perspectiva, con elementos geométricos de reencuadre y a foco nítido de *The Signal Tower* y *Flesh and the Devil* la localizamos en la adopción de la perspectiva oblicua en 1926 frente a la frontalidad anterior del film de Universal. Pero adviértase cómo Brown ya ha retomado en gran medida la disposición frontal en los pasillos de *The Trail of '98*. Y es que, como hemos visto durante el análisis de *The Light in the Dark* y trataremos en mayor detalle en el capítulo siguiente consagrado a *Smouldering Fires*, simetría, verticalidad y frontalidad son una constante en su obra cinematográfica con la salvedad de los cuatro títulos expuestos, donde la influencia germana provoca que tales condiciones compositivas en determinados momentos se desvanezcan, pero sin llegar nunca a desaparecer por completo del conjunto de estas producciones, como acabamos de demostrar con relación a *The Trail of '98*.

²¹⁷ Algunas películas de Brown en Universal anteriores a 1925, año en que comienza la auténtica impronta de los films alemanes en Hollywood, demuestran ya una marcada tendencia del cineasta hacia el encuadre móvil, nos referimos particularmente a *The Signal Tower*, *Butterfly* y *Smouldering Fires*. Asimismo, tanto en *The Last of the Mohicans* como en *The Acquittal*, *The Signal Tower* y *Butterfly* asistimos al empleo de la cámara subjetiva en movimiento. Todas estas cuestiones serán ampliadas en el siguiente capítulo relativo a *Smouldering Fires*, ver en el apartado II.9., sec. «II.9.1. Recursos expresivos y movimientos de cámara», pp. 1382-1386, y también en el apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior» pp. 1604-1621.

Antes de concluir con la influencia de Tourneur en la producción “silente” de Clarence Brown, sobre el montaje plano/contraplano incluyendo perfiles, hombros o partes del cuerpo del interlocutor contrario en escorzo Kristin Thompson afirmaba que éste era un recurso muy infrecuente en la cinematografía “muda”, una solución visual que comenzó a aparecer asociada a los diálogos del cine hablado y que la autora razonaba como una práctica minoritaria y una auténtica rareza en la era “silente”. Thompson, de hecho, en *The Classical Hollywood Cinema* mencionaba sólo dos únicos ejemplos como aisladas excepciones: *Victory* (1919), de Tourneur, y *Mantrap (Flor de capricho)*, (1926), de Victor Fleming.²¹⁸ Sin embargo, ya hemos visto cómo Brown lo utilizaba en una secuencia de *The Light in the Dark* –la 21, planos 577, 578, 580, 581 y 582. Y lo que es más, el cineasta volvió a emplear este mismo esquema compositivo en muchas otras de sus producciones “silentes”, tales como *The Acquittal*, *The Signal Tower*, *Butterfly*, *Smouldering Fires*, *Kiki*, *Flesh and the Devil* y *A Woman of Affairs*.

En los fragmentos conservados de *The Acquittal* (1923) surge en una ocasión de la secuencia 5 –planos 355, 356 y 358 de la versión restaurada por la Library of Congress (LOC). En *The Signal Tower* (1924) Brown lo empleó de forma reiterada en hasta tres momentos bien diferenciados del metraje, en las secuencias 4, 7 y 8 –planos 320, 322, 323 y 325 de la secuencia 4 (ver il. n. 201 y n. 202 en p. sig.); planos 497, 498 y 499 de la secuencia 7 (ver il. n. 203 y n. 204 en p. sig.); y planos 545, 546 y 548 de la secuencia 8 (ver il. n. 205 y n. 206 en p. sig.). En *Butterfly* (1924) en tres ocasiones, una vez en la secuencia 8 y dos veces en la 13 –planos 479 y 480 de la secuencia 8; planos 717, 719 y 720 de la 13; y planos 757, 758, 759 y 762 de la 13. En *Smouldering Fires* (1925) una vez, en un intervalo perteneciente a la secuencia 6 –planos 367, 368, 370 y 371 (ver il. n. 207 y n. 208 en pp. ss.).²¹⁹ Mientras que este tipo de planos se repiten cada vez con más frecuencia en los films conforme nos adentramos en el periodo final de la década de 1920: *Kiki* (1926) –en una ocasión (ver il. n. 209 y n. 210 en pp. ss.)–, *Flesh and the Devil* (1926) –en cuatro (ver il. de la 211 a la 218 en pp. ss.)–, *The Trail of '98* –en dos (ver il. de la 219 a la 222 en pp. ss.)–, *The Cossacks* –en cuatro (ver il. de la 223 a la 230 en pp. ss.)– y *A Woman of Affairs* (1928) –en cinco (ver il. de la 231 a la 240 en pp. ss.).

²¹⁸ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 233.

²¹⁹ Ver también planos 367 y 368 de *Smouldering Fires* en el capítulo siguiente, punto «II.7. Análisis secuencial», p. 1224, ilustraciones n. 200 y n. 201.



201. *The Signal Tower*. Plano 320 (Brown, 1924).



202. *The Signal Tower*. Plano 323 (Brown, 1924).



203. *The Signal Tower*. Plano 497 (Brown, 1924).



204. *The Signal Tower*. Plano 498 (Brown, 1924).



205. *The Signal Tower*. Plano 545 (Brown, 1924).



206. *The Signal Tower*. Plano 546 (Brown, 1924).



207. *Smouldering Fires*. Plano 370 (Brown, 1925).



208. *Smouldering Fires*. Plano 371 (Brown, 1925).



209. *Kiki* (Brown, 1926).



210. *Kiki* (Brown, 1926).



211. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



212. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



213. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



214. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



215. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



216. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



217. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



218. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



219. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



220. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



221. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



222. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



223. *The Cossacks* (George W. Hill [y Brown], 1928).



224. *The Cossacks* (George W. Hill [y Brown], 1928).



225. *The Cossacks* (George W. Hill [y Brown], 1928).



226. *The Cossacks* (George W. Hill [y Brown], 1928).



227. *The Cossacks* (George W. Hill [y Brown], 1928).



228. *The Cossacks* (George W. Hill [y Brown], 1928).



229. *The Cossacks* (George W. Hill [y Brown], 1928).



230. *The Cossacks* (George W. Hill [y Brown], 1928).



231. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



232. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



233. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



234. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



235. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



236. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



237. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



238. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



239. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



240. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Cuando en 2008 mencionamos a Kevin Brownlow la existencia de este tipo de planos en todas estas obras de Brown lo calificó de “fascinante”. Éste fue su comentario completo con respecto a nuestras dudas ante la aserción de Thompson de estos planos como increíblemente anómalos en el “mudo”, puesto que los habíamos detectado en tantas producciones “silentes” del realizador:

“Tengo que confesar una aversión hacia las 'teorías' académicas. Los teóricos [del cine] nunca han trabajado en películas y normalmente enmascaran su ignorancia con una plétora de términos psicoanalíticos que convierten al arte más democrático en algo incomprensible. Pero en este caso, Kristin Thompson tiene algo de razón –de modo que tú también. El método normal de presentar a dos intérpretes en una película muda era en un plano individual. Si estaba bellamente iluminado, éste era un método absolutamente aceptable. Los primeros planos eran primeros planos de un intérprete individual sin el otro introduciéndose. Frank Lloyd utilizó este método durante años. Ahora esto hace que sus películas parezcan muy anticuadas –o 'divididas

en cuadrados'; como decimos aquí. El plano 'sobre el hombro', como lo llaman los directores, está más íntimamente conectado con la década de 1930 y en adelante. De modo que si tú has visto este estilo en todas esas películas de Brown, entonces eso es fascinante. (...) es fascinante ver qué aspectos de técnica desarrollaron".²²⁰

Cierto que la autora citaba varios ejemplos y nosotros hemos localizado esta misma solución en otras películas de finales de la década de 1920 como *A Girl in Every Port* (*Una novia en cada puerto*, 1928), de Howard Hawks. Ahora bien, si analizamos las diferencias estilísticas y cronológicas que existen entre estos ejemplos filmicos y la obra de Clarence Brown advertiremos el porqué de la apreciación de Brownlow como "fascinante", sobre todo con relación a su aparición en films tan tempranos como *The Light in the Dark* (1922 [prod. 1921-22]), *The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924 [prod. 1923]), *Butterfly* (1924) y *Smouldering Fires* (1925 [prod. 1924]).

Y así, mientras que su inclusión en *Kiki* (1926), *Flesh and the Devil* (1926), *The Trail of '98* (1928), *The Cossacks* (1928) y *A Woman of Affairs* (1928), por lo tanto, no resultaría tan estrictamente insólita, dado que los planos sobre el hombro ya habían comenzado a aparecer en algunos films norteamericanos sobrepasando la mitad del decenio y hacia finales del mismo conforme se avanzaba hacia la época "sonora", lo verdaderamente innovador es su introducción en las citadas producciones de Brown cuya cronología de rodaje data de 1921-1924, ello sumado a la forma en que éstos surgen en pantalla en los cinco títulos aludidos: a la misma escala –donde el contraplano supone prácticamente el reverso exacto del plano anterior–, y en encuadres muy cercanos, primeros planos o planos medios cortos, tal y como se hará posteriormente a partir de 1930 con la irrupción de la palabra hablada.

²²⁰ "I have to confess an aversion to academic 'theories'. Academics have never worked in pictures and usually disguise their ignorance with a plethora of psycho-analytical terms which turn the most democratic art into something incomprehensible. But in this case, Kristin Thompson is on to something –and so are you. The usual method of presenting two players in a silent film was flat on. If beautifully lit, this was a perfectly acceptable method. Closeups were closeups of a single player without the other intruding. Frank Lloyd used this method for years. Now it makes his films seem very old-fashioned –or 'four square'; as we say over here. The 'overshoulder' shot, as film-makers call it, is most closely connected with the 1930s and thereafter. So if you have seen this style in all those Brown films, then that is fascinating. (...) it is fascinating to see when such aspects of technique developed." (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 04/12/2008).



241. *Victory* (Tourneur, 1919).



242. *Victory* (Tourneur, 1919).

De otro lado, y con relación a *Victory* (1919), el más antiguo de todos estos films, téngase en cuenta que la solución empleada por Maurice Tourneur no consiste en realidad en un plano/contraplano sobre el hombro, sino en un plano medio con escorzo de ambos personajes principales sentados a la mesa (*ver il. n. 241*), seguido por un plano medio transversal de Alma (Seená Owen) desde detrás del hombro de Axel (Jack Holt) e incluyendo parte de su perfil (*ver il. n. 242*), tras lo cual Tourneur repite dos veces más el mismo esquema, pero sin que se produzca nunca una verdadera alternancia exacta en el montaje plano/contraplano con los personajes tomados a la misma escala

o similar. O, dicho de otro modo, el contraplano equivalente de Axel tomado desde detrás de Alma con parte de su cuerpo introduciéndose en el encuadre verdaderamente no existe.

Finalmente, en otra de sus obras Kristin Thompson señala que la práctica de emplazar en una situación de diálogo escenificada mediante el montaje plano/contraplano partes del cuerpo fragmentadas del personaje que permanece a la escucha fue uno de los métodos que los directores alemanes adoptaron directamente del cine de Hollywood durante la era “silente”.²²¹ Y como ejemplos típicos de esta asunción de las técnicas de filmación hollywoodienses por parte de la cinematografía alemana nombra varias producciones de 1925 y 1926: *Eine anständige Frau* (1925), de Paul L. Stein, *Die letzte Droschke von Berlin* (1926), de Carl Boese y *Der Mann im Feuer* (1926), de Erich Waschneck. No obstante, hemos de decir que aparte de la cinta de

²²¹ Kristin Thompson, 2005, 112.

Tourneur, con sus ya expuestas limitaciones, y de los cinco títulos aludidos de Brown no conocemos otros films norteamericanos de cronología tan temprana donde esto se produzca. La autora, por su parte, tampoco menciona ninguno. Mientras que David Bordwell en *Narration in the Fiction Film* vuelve a referirse únicamente a *Victory* como ejemplo representativo.²²²

La plástica de Tourneur no desapareció por completo de las películas “sonoras” de Clarence Brown realizadas en Metro-Goldwyn-Mayer a comienzos de 1930, así como tampoco de las restantes producciones “de encargo” que filmó en esta década y la siguiente. Ahora bien, como hemos señalado anteriormente, se trata más bien de planos determinados y con frecuencia aislados, sin llegar a dominar nunca el conjunto de estas obras. Notables excepciones en estas producciones son, sin embargo, la fotografía con profundidad de campo y la iluminación a partir de intensos focos de luz diegéticos.

La primera es una influencia de Tourneur derivada del uso dominante en el cine norteamericano de la década de 1910 del enfoque en profundidad, ya que fue en 1915 cuando Brown inició su aprendizaje. La asimilación de las técnicas de Tourneur en materia fotográfica determinó en Brown un empleo muy frecuente e insólito de las lentes de gran angular a lo largo de toda su trayectoria cinematográfica, incluyendo sus films de los años 30, periodo que generalmente ha sido tildado de plano y con muy poca profundidad de campo.²²³ Y así, mientras que muchas de las ilustraciones antes adjuntadas de *The Signal Tower* (ver il. de la 189 a la 194 en pp. ant.), *Flesh and the Devil* (ver il. 178 y de la 183 a la 186 en pp. ant.) y *The Trail of '98* (ver il. de la 195 a la 200 en pp. ant.) demuestran la utilización continua del cineasta del enfoque nítido a lo largo de la era “silente”,²²⁴ films de comienzos de la década de 1930 como *Possessed* (1931) y *Sadie McKee* (1934), por ejemplo, evidencian, igualmente, un uso permanente y extraordinariamente creativo de las lentes de corta distancia focal, a menudo con acciones simultáneas en primer y segundo término de la imagen.

²²² David Bordwell, 1996 (1985), 177-178.

²²³ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 321.

²²⁴ Para un compendio sobre la abundante utilización de la fotografía con profundidad de campo en *Smouldering Fires*, véase en el capítulo siguiente el apartado «II.9. Puesta en escena», sec. «II.9.2. Fotografía. Espacio», pp. 1386, 1393-1399.



243. *Possessed*. Plano 2 (Brown, 1931).



244. *Possessed*. Plano 2 (Brown, 1931).

Possessed es una película ejemplar a este respecto, ya que está enteramente modulada a través de este tipo de fotografía que permite que todos los niveles espaciales que componen el plano estén nítidamente enfocados. El plano 2 del largometraje, una toma larga en movimiento de 59'' de duración, es una muestra de la inventiva de Brown y de su capacidad para transmitir ideas a través de las imágenes llegados a la época "sonora". Al Manning (Wallace Ford), un trabajador del sector hormigón, acaba de recoger a Marian Martin (Joan Crawford) de la fábrica de cajas de cartón donde trabaja en la localidad de Erie, Pensilvania, y un *travelling* de retroceso les acompaña en su

recorrido por el arrabal industrial. El enfoque nítido permite ver aquí en segundo término la penuria económica de la población: la calle sin asfaltar, casas con animales en sus porches, neumáticos apoyados en las vallas, ropa tendida en alambres, niños harapientos, etc. No obstante, la escena cobra auténtica originalidad cuando Al pide a Marian que se case con él, pues Brown incluye entonces al fondo de la imagen a un matrimonio discutiendo junto a la verja de su casa (*ver il. n. 243*). Las dos escenas se desarrollan de forma simultánea en el encuadre cinematográfico y todo lo que Al le está prometiendo a Marian sobre su futura felicidad conyugal se contradice por las imágenes que se muestran por detrás. El marido va borracho y se tambalea, y los cónyuges aparecen gritándose y empujándose físicamente. Las imágenes son un presagio de lo que sería la vida de la pareja si Marian accediera al matrimonio. La toma persiste mientras Al insiste a Marian exponiendo diversos argumentos y la negativa de ella coincide con la resolución de la escena secundaria que durante todo el tiempo ha tenido lugar al fondo: el marido se marcha dando tumbos y la mujer, en la lejanía, se mira la

mano fijamente, no sabemos si porque le ha hecho daño o si lo que hace es mirar su anillo de casada preguntándose cómo y por qué se casó con él (*ver il. n. 244 en p. ant.*).

Lo mismo cabe decir del plano 7, perteneciente a la secuencia 2, otra toma larga de 51'', donde Marian observa embelesada el interior iluminado de los compartimentos de un tren de lujo que se ha detenido unos instantes en la ciudad y la fotografía con profundidad de campo permite distinguir con absoluta nitidez el interior de los vagones: unos criados preparando cócteles, un camarero sirviendo una mesa suntuosa, una doncella vestida de uniforme planchando fina lencería, una muchacha colocándose delicadas medias de seda (*ver il. n. 245*), la silueta reflejada en un cristal de un hombre afeitándose (*ver il. n. 246*) y una pareja vestida de etiqueta en una amplia habitación decorada con flores bailando al compás de la música de un fonógrafo. Imágenes que están absolutamente fuera del alcance de Marian y ante las que ella se siente notablemente seducida, pero también inferior, como prueba su posición física más baja en el andén de la estación.



245. *Possessed*. Plano 7 (Brown, 1931).



246. *Possessed*. Plano 7 (Brown, 1931).

Téngase en cuenta, además, cómo el plano 7 incorpora el dispositivo de las ventanas del tren como elemento de reencuadre dentro del encuadre cinematográfico, siendo éste uno de los recursos más recurrentes de la filmografía del cineasta, como veremos más hacia delante.²²⁵

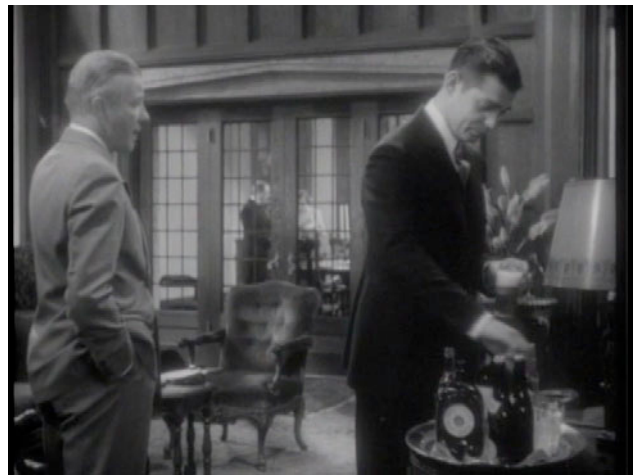
²²⁵ Este tema será comentado más hacia delante en este mismo apartado, véanse pp. 957-958.

Más destacable todavía si cabe es el uso que realiza Brown de la fotografía de enfoque en profundidad ligada a la narrativa en la residencia de Mark Whitney (Clark Gable) en Nueva York a través de las grandes puertas acristaladas transparentes que flanquean el salón.

Y así, en la secuencia 7 mientras Mark y Wally Stuart (Skeets Gallagher) comentan la notable evolución y mejoría que ha experimentado Marian desde simple trabajadora de una fábrica de cajas de cartón de provincias a sofisticada y elegante neoyorquina, precisamente eso es lo que vemos en el último término representado a través de esas superficies acristaladas: a Marian, en el comedor, junto a uno de los criados, disponiendo una elegante mesa para la cena (*ver il. n. 247, 248 y 249*).



247. *Possessed*. Plano 85 (Brown, 1931).



248. *Possessed*. Plano 89 (Brown, 1931).



249. *Possessed*. Plano 93 (Brown, 1931).



250. *Possessed*. Plano 135 (Brown, 1931).

Esta organización espacial de acciones simultáneas en primer término y al fondo de la imagen a través las puertas de cristal a foco nítido vuelve a surgir en las restantes secuencias del film que se desarrollan en el apartamento –la 9 (*ver il. n. 250*) y la 14.



251. *Possessed*. Plano 232 (Brown, 1931).



252. *Possessed*. Plano 298 (Brown, 1931).

Esta última secuencia resulta especialmente notable porque Brown en sucesivas ocasiones –plano 232 (ver *il. n. 251*) y análogos 234, 236, 238, 240 y 242– sitúa a Marian en un primer término oscuro muy cercano, sentada en una butaca en la biblioteca, e irradiada tan solo por la luz que penetra desde el salón, donde está teniendo lugar otra escena secundaria que la propia Marian, como el espectador, escucha y contempla a través de los cristales. Para Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon éste es un “... trabajo de cámara, que recuerda a Maurice Tourneur pero anuncia ya las innovaciones de Welles...”²²⁶ y que “... se repite en la secuencia final, un rally político en una inmensa sala algunos de cuyos planos

evocan los del mitin en que Kane –también candidato a gobernador– la emprende con su adversario, Jim Gettys”.²²⁷ Efectivamente, la secuencia de clausura de *Possessed*, donde Mark Whitney habla a un auditorio reunido y debe responder a las afrentas del público, resultado de una conspiración política contra él, recuerda enormemente a la escena análoga correspondiente de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941), de Orson Welles, tanto a nivel estilístico como temático e incluso en lo referente a la escenografía de la sala por la colocación de grandes fotografías del candidato en el escenario (ver *il. n. 252*). Más tarde retomaremos esta cuestión relativa al tratamiento fotográfico de enfoque en profundidad de Clarence Brown y la ópera prima de Welles.

De igual modo, en *Sadie McKee* Brown utiliza la profundidad de campo de manera constante durante todo el film, con frecuencia para poner en escena acciones

²²⁶ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 375.

²²⁷ *Ibid.*

simultáneas dentro de un mismo plano de imagen, pero también para acrecentar el realismo manteniendo permanentemente el último término a foco nítido. La película contiene, de hecho, algunos planos con asombroso enfoque en profundidad que han llamado la atención de historiadores contemporáneos.



253. *Sadie McKee*. Plano 47 (Brown, 1934).



254. *Sadie McKee*. Plano 47 (Brown, 1934).

Destaca, por ejemplo, la llegada de Opal (Jean Dixon) a la pensión de la Sra. Cranney en la secuencia 6, plano 47. Una toma larga de 1' de duración que comienza con un plano medio largo de Sadie de espaldas a la cámara abriendo la puerta principal de la hospedería (*ver il. n. 253*). Panorámica hacia abajo cuando Sadie baja un escalón que da como resultado un plano con angulación en picado de Sadie en primer término, de espaldas a la cámara y tomada en plano americano, mientras que al fondo de la imagen la profundidad de campo permite distinguir con absoluta nitidez el exterior completo de la calle de Nueva York, con Opal saliendo de un taxi en el nivel central, tras ella

transeúntes caminando y al fondo edificios con escalinatas donde se divisa a una mujer limpiando los cristales (*ver il. n. 254*). El plano está organizado, pues, a partir de cuatro niveles de profundidad espacial, todos a foco nítido. Pero su propósito no es sólo contribuir a la ambientación de la escena, sino que cuando Opal baja del taxi los viandantes que pasan por ambas aceras la observan sin disimulo, ya que, aparte de la hora tan temprana de la mañana en que regresa, su aspecto es desarreglado, todavía nocturno, y camina dando tumbos, sin duda alguna ebria. Se pone de relieve, así, la dudosa profesión a la que se dedica.



255. *Sadie McKee*. Plano 168 (Brown, 1934).

En la secuencia 14, cuando Sadie y Opal se desplazan a una boutique con el millonario alcohólico Jack Brennan (Edward Arnold) para que éste compre a Sadie un vestido para la boda, el plano 168 (*ver il. n. 255*) proporciona otra muestra significativa del empleo de las lentes de gran angular. Dispuesto en cinco niveles de profundidad, el primero lo

ocupa la encargada del establecimiento a la derecha, tras ella Sadie en el centro y también a la izquierda a través de su reflejo en el espejo, a continuación Opal, detrás Brennan dormido en una butaca y al fondo el interior completo de la tienda con abundante clientela distribuida a lo largo de un pasillo. Se anticipa así que el estado de embriaguez del millonario es una constante y será un problema.

La secuencia 17, establecida en la mansión del millonario y a la que llegan borrachos los recién casados, presenta gran número de planos con las distintas dependencias de la casa a foco nítido. No obstante, llama especialmente la atención el plano 182, en que Phelps (Leo Carrol), el mayordomo personal de Brennan, se desplaza hasta el fondo de la habitación donde está el mueble-bar y su figura se va haciendo diminuta en la distancia (*ver il. n. 256 y n. 257*).



256. *Sadie McKee*. Plano 182 (Brown, 1934).



257. *Sadie McKee*. Plano 182 (Brown, 1934).



258. *Sadie McKee*. Plano 230 (Brown, 1934).



259. *Sadie McKee*. Plano 241 (Brown, 1934).

Existen, asimismo, otras secuencias donde los valores dramáticos se crean casi exclusivamente a partir de este tipo de fotografía. Sobresalen en este sentido todos los planos en acusados picados y contrapicados de la secuencia 19, cuando Sadie y Opal acuden de incógnito al Apollo Theater a presenciar una actuación de Tommy Wallace (Gene Raymond). En el plano 230, plano medio corto de Tommy en picado, éste aparece de perfil a la izquierda de la composición y la profundidad de campo permite distinguir perfectamente a Sadie entre el público mirándole fijamente (*ver il. n. 258*). Y lo mismo cabe decir del plano 241 cuando hacia el final de la

secuencia ellas deciden marcharse (*ver il. n. 259*). Imágenes que han sorprendido a algunos críticos, quienes las desconocían y al descubrirlas han realizado comentarios sorprendentes sobre las mismas. Resulta elocuente, por ejemplo, la mención de Christian Viviani cuando elogia estas escenas pero señala que Clarence Brown *utiliza la fotografía de campo sin avisar*,²²⁸ como si el director debiera haber alertado de su utilización y cuando, en realidad, el enfoque nítido fue una constante en su obra cinematográfica, incluyendo sus films de los años 30, como seguiremos demostrando.

²²⁸ En su artículo sobre el director publicado en 1980 en el n° 228 *Positif*, concretamente Viviani dijo sobre estas escenas: “Impresionante también es la fuerza visual del cineasta que, sin avisar, utiliza con éxito la profundidad de campo en esa escena magistralmente rodada en la que Joan Crawford se reencuentra con Gene Raymond en el teatro en que trabaja, mientras canta All I do is dream of you” (“Impressionnant aussi est le brio visuel du cinéaste qui, sans crier gare, utilise avec succès la profondeur de champ dans la scène magistralement mise en place où Joan Crawford retrouve Gene Raymond au theatre où il chante All I do is dream of you”: Christian Viviani, *op. cit.*, 24).

Es más, el empleo que realizó Clarence Brown de la profundidad de foco en algunos de sus films contradice una de las principales afirmaciones que introduce Thompson en *The Classical Hollywood Cinema*, quien sostiene que en nada se asemejaba el enfoque nítido del cine estadounidense de los años 10 y siguientes con el que posteriormente introdujo de forma “innovadora” Gregg Toland en los 40 con *Citizen Kane*, donde personajes y objetos tomados en primer plano estaban colocados muy cerca de la lente.²²⁹ De hecho, son numerosas las películas de Clarence Brown de finales de los 20 y comienzos de la década de 1930 que demuestran esta misma disposición de elementos en el encuadre cinematográfico, mucho antes de las prácticas de Toland.



260. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



261. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

En los planos iniciales de *A Woman of Affairs* (1928) Brown utilizó sifones, licoreras y vasos de alcohol notablemente agrandados en primer término de la imagen para llevar a cabo la presentación del personaje de Jeffrey Merrick (Douglas Fairbanks, Jr.) y transmitir así visualmente que éste es un alcohólico sin remedio, mientras que los restantes de niveles de profundidad que componen el plano permanecen todos nítidamente enfocados (*ver il. n. 260 y n. 261*). Y a diferencia de algunos de los planos de *Citizen Kane*, todo ello está logrado sin recurrir a ningún tipo de efecto de trucaje.

Júzguense también las imágenes finales de *Romance* (1930) (*ver il. n. 262 y n. 263 en p. sig.*) donde el personaje que sale de la habitación se coloca en una posición muy próxima a la cámara al tiempo que en el último término consta la

²²⁹ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 246.

protagonista a foco nítido, representándose así dos acciones diferentes y simultáneas en el mismo plano –mientras el pastor Tom Armstrong (Gavin Gordon) decide abandonarla, la cantante Rita Cavallini (Greta Garbo), al fondo, ya ha decidido consagrar su vida a Dios y está rezando. (Adviértase, asimismo, en la ilustración n. 262 la colocación del espejo sobre la chimenea y cómo éste amplía la dimensión espacial incorporando en el encuadre la puerta que permanece cerrada).



262. *Romance* (Brown, 1930).



263. *Romance* (Brown, 1930).

En *The Gorgeous Hussy* Brown incluyó cuadros visuales de idéntico enfoque fotográfico cuando el ya prácticamente electo presidente Andrew Jackson (Lionel Barrymore) y sus amistades se enfrentan con vehemencia contra la multitud que injuria a la que va a convertirse en la primera dama, su mujer Rachel (Beulah Bondi), quien vivió en inadvertida bigamia antes del divorcio de su primer marido y además conservaba el hábito de fumar en pipa (ver *il. n. 264* y *n. 265*).



264. *The Gorgeous Hussy* (Brown, 1936).



265. *The Gorgeous Hussy* (Brown, 1936).

Y, por supuesto, los planos antes adjuntados 232 y análogos 234, 236, 238, 240 y 242 de *Possessed* (1931),²³⁰ con Marian en primer término observando la escena que tiene lugar en el salón, y 230 y 241 de *Sadie McKee* (1934),²³¹ con Tommy Wallace en el Apollo Theater, proporcionan ejemplos muy similares de esta práctica de Brown de la fotografía de enfoque en profundidad en la década de 1930. En suma, una utilización bastante inusual que se debe a la familiarización y empleo permanente de Clarence Brown de las lentes de corta distancia focal desde sus inicios con Tourneur en 1915.



266. *Victory* (Tourneur, 1919).



267. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

Como sucede con la fotografía de profundidad de campo, la introducción de focos de luz diegéticos alumbrando desde dentro las escenas es común a toda la carrera del cineasta. Se trata también de un recurso proveniente de Tourneur, quien solía instalar el encuadre velas y fuegos en chimeneas para crear intermitentes reflejos de luces y sombras sobre sus personajes (*ver il. n. 266 y n. 267*). En *The Light in the Dark* esta chimenea encendida se localiza en la secuencia 9, en la posada del bosque; un fuego que produce continuos destellos en la estancia y alrededor del cual terminan agrupándose los huéspedes.

Esta reunión de personajes en torno a la lumbre de un fuego llegó a convertirse en una iconografía habitual del director que puede localizarse en numerosos de sus films: *The Acquittal*, *The Signal Tower*, *Butterfly*, *Smouldering Fires*, *Flesh and the Devil*, *The Trail of '98*, *The Cossacks*, *A Woman of Affairs*, *Romance*, *Inspiration*

²³⁰ Ver plano 232 de *Possessed* en p. 938, ilustración n. 251.

²³¹ Ver planos 230 y 241 de *Sadie McKee* en p. 941, ilustraciones n. 258 y n. 259 respectivamente.

(1931) (ver il. n. 268), *This Modern Age* (1931), acreditado Nicholas Grindé, *Letty Lynton*, *Night Flight* (1933), *Chained* (1934), *The Gorgeous Hussy*, *Conquest* (1937), *Of Human Hearts*, *Edison*, *The Man* (1940), *The White Cliffs of Dover* (1944), *National Velvet*, *The Yearling* e *Intruder in the Dust*.



268. *Inspiration* (Brown, 1931).



269. *Night Flight* (Brown, 1933).



270. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

Ahora bien, estas fuentes de luz diegéticas, adoptan todo tipo de formas, y en realidad Brown transformó esta tendencia enmascarándola en los más diversos objetos: luminosos faros de coches en la noche en *The Goose Woman*, *A Woman of Affairs*, *Inspiration* e *Intruder in the Dust*; lámparas eléctricas incandescentes en *Possessed* y *Night Flight* (ver il. n. 269); candelabros y cirios en *Smouldering Fires*, *The Eagle*, *A Free Soul* (1931), *Sadie McKee*, *Anna Karénina* (1935) (ver il. n. 270), *Conquest* y *Song of Love* (1947); linternas en *Come Live With Me* (1941) e *Intruder in the Dust*; farolas en las calles de *The Human Comedy*; y abundantes luces de gas, así como la bombilla eléctrica en estado puro en *Edison*, *The Man*. Además, muchas de estas composiciones son de claroscuro, con los rostros de los personajes intensamente iluminados en la penumbra –algo que también se incluye en *The Light in the Dark*, especialmente cuando brilla el Grial.

Para Richard Koszarski este tipo de iluminación revela claramente el referente pictórico de Tournear en la obra de George de La Tour (*ver il. n. 271, y n. 272 en p. sig.*),²³² donde los personajes suelen aparecer alumbrados desde dentro de la composición mediante focos de luz diegéticos en forma de velas.²³³



271. Georges de La Tour, *La Madeleine à la Veilleuse* (*La Magdalena penitente*, 1640-45), óleo sobre lienzo, 128 x 94 cm., Museo del Louvre, París.

²³² Véase el prólogo que realizó Richard Koszarski a su propio artículo de 1973 sobre Tournear con motivo de su reimpresión en *Sulla via di Hollywood: 1911-1920 / The Path to Hollywood 1911-1920*, volumen de la edición número VII de “Le Giornate Del Cinema Muto” de Porderone (1-8 de octubre de 1988): Paolo Cherchi Usai y Lorenzo Codelli (eds.), *op. cit.*, 296.

²³³ La cuestión de los cirios y candelabros se ampliará en el capítulo siguiente, apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», con respecto a cómo Brown los utiliza para conseguir la simetría, frontalidad y verticalidad de sus imágenes, ver pp. 1512-1517.



272. Georges de La Tour, *Le songe de saint Joseph* (*El sueño de San José*, c. 1640), óleo sobre lienzo, 93 x 81 cm., Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes.

Sin embargo, y pese a que ni Tourneur ni Brown citaron jamás a George de La Tour como referente pictórico y sí en cambio a Rembrandt,²³⁴ esto es algo que se distingue igualmente, si no más, en los cuadros visuales de Brown.

²³⁴ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, p. 55. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 140; Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The

Sus famosas cerillas en la oscuridad del jardín en *Flesh and the Devil*, aparecían verdaderamente antes en *Smouldering Fires*, y el cineasta reprodujo esta misma escena en *The Rains Came* (1939). Los personajes portando candiles en medio de la noche o estratégicamente colocados junto a ellos es otro motivo que se repite –en *The Signal Tower*, *The Goose Woman*, *The Trail of '98* (ver il. n. 273), *Anna Karénina*, *The Gorgeous Hussy* (ver il. n. 274), *Conquest, Of Human Hearts* (ver il. n. 275), *National Velvet* (ver il. n. 276) y *Plymouth Adventure* (1952), por ejemplo. Aunque, desde luego, la película que mejor ejemplifica esto es *The Yearling*, como en breve desarrollaremos.



273. *The Trail of '98* (Brown, 1928).



274. *The Gorgeous Hussy* (Brown, 1936).



275. *Of Human Hearts* (Brown, 1938).



276. *National Velvet* (Brown, 1944).

Como dijimos, el género Americana reincorpora otra vez fuertemente la plástica de Tourneur, pero de un modo muy diferente –tanto con relación a la producción anterior del director, como a la forma en que dicha influencia se manifiesta en estas producciones entre sí. Desde una perspectiva visual sus films de Americana se organizan en tres grupos claramente distintivos: *Ah, Wilderness!* y *Of Human Hearts*; *The Human Comedy* e *Intruder in the Dust*; y *National Velvet* y *The Yearling*.

Ah, Wilderness! y *Of Human Hearts* se caracterizan por una preocupación estética centrada en la naturaleza, una calidad fotográfica minuciosa que pretende captar al detalle el ambiente circundante: los movimientos de las hojas de los árboles, sus reflejos y sombreados sobre los personajes, el fluir y la luminosidad de las aguas. La inequívoca semejanza de ambas creaciones separadas por tres años en su realización no es fortuita, sino que Brown solicitó expresamente a Metro-Goldwyn-Mayer al director de fotografía Clyde De Vinna, un experto en rodajes de exteriores naturales y, desde 1926, colaborador permanente de W. S. Van Dyke en sus películas de aventuras exóticas –*White Shadows on the South Seas* (*Sombras blancas en los Mares del Sur*, 1928), *Trader Horn* (*Trader Horn*, 1931), *Tarzan the Ape Man* (*Tarzán de los monos*, 1932), *Eskimo* (*Eskimo*, 1933), etc.²³⁵

La atmósfera poética de la fotografía en blanco y negro de *Ah, Wilderness!* y *Of Human Hearts* en nada se asemeja al Tourneur de la “atrevida abstracción”, sino que su referente es el de *The Wishing Ring; An Idyll of Old England* (1914) y *The Pride of the Clan* (1917 [prod. 1916]), el del “realismo extremo” en entornos naturales anterior a 1917.



277. *Ah, Wilderness!* (Brown, 1935).

Al inicio de *Ah, Wilderness!* el paseo de Richard (Eric Linden) y Muriel (Cecilia Parker) mientras anochece después de su último día de instituto responde a este deseo por plasmar los pormenores de las formas naturales (*ver il. n. 277*).

²³⁵ En 1930 De Vinna obtuvo el Oscar a la Mejor Fotografía de 1928-1929 por el primero de estos títulos.



278. *Ah, Wilderness!* (Brown, 1935).



279. *Ah, Wilderness!* (Brown, 1935).



280. *Ah, Wilderness!* (Brown, 1935).

Imágenes de gran lirismo que expresan los dulces momentos de la adolescencia por la que atraviesan los protagonistas a partir de una iluminación muy tenue y una fotografía que recoge pequeños matices como la brisa que se agita suavemente a su alrededor. Con frecuencia las copas de los árboles emergen como primeros términos oscuros enmarcando las escenas, y asistimos permanentemente a sus reflejos en el suelo, mientras a su vez en medio del follaje se introducen brillantes e incandescentes puntos de luz (*ver il. n. 278*). Hacia el final de la película este tipo de planos atmosféricos se combinan con las habituales siluetas de Tourneur (*ver il. n. 279*). En cambio, en las secuencias de interior que se desarrollan dentro de la casa, donde ni ramas ni troncos pueden contribuir a crear la profundidad espacial, Brown se sirve en muchas de las escenas de una cortina estratégicamente colocada entre el recibidor y el salón para crear sus primeros términos oscuros (*ver il. n. 280, y n. 281 en p. sig.*).



281. *Ah, Wilderness!* (Brown, 1935).



282. *Of Human Hearts* (Brown, 1938).



283. *Of Human Hearts* (Brown, 1938).

Pero, en conjunto, es el realismo natural de ensueño romántico en los exteriores reales filmados en Grafton y Worcester, Massachusetts, lo que más destaca de *Ah, Wilderness!* de acuerdo con su argumento sencillo y humorístico en la Nueva Inglaterra de principios del siglo pasado recreada por Eugene O'Neill.

Aunque su narración es mucho más dura y crítica, éste es el mismo tipo de fotografía que aparece en *Of Human Hearts*, la historia del asentamiento de un predicador y su familia en un pequeño pueblo pionero de Ohio, Pine Hill, alrededor de 1845. El encanto de la naturaleza a través de la iluminación vuelve a surgir sobre todo en la primera parte del film, correspondiente a la infancia de Jason Wilkins (Gene Reynolds). Nuevamente troncos y ramas de árboles emergen en primer término oscuro delimitando las abundantes escenas paisajísticas, con una mayor preponderancia de la luz sobre las aguas del río Ohio (*ver il. n. 282*). El movimiento de los elementos

naturales, los destellos y la incidencia de las luces y sombras sobre los personajes son una constante (*ver il. n. 283*).

Y, como en *The Signal Tower*, abundan los cuadros visuales que, tomados desde el interior de la casa o el establo, emplean los marcos de las puertas como elemento de

reencuadre para delimitar esta naturaleza que constantemente asoma a foco nítido (ver il. n. 284 y n. 285).



284. *Of Human Hearts* (Brown, 1938).



285. *Of Human Hearts* (Brown, 1938).

Si en los interiores de *Ah, Wilderness!* Brown utilizaba una cortina para crear la profundidad de las imágenes y una lámpara eléctrica situada sobre una mesa alrededor de la cual se reunían con frecuencia los personajes, en *Of Human Hearts*, como exponía anteriormente la ilustración n. 275, predominan los focos de luz diegéticos con una intensa iluminación de claroscuro a partir de candiles o fuegos en chimeneas.

En cambio, para sus films de Americana asentados en la pequeña ciudad contemporánea, *The Human Comedy* –en la ficticia Ithaca, California, de William Saroyan durante la II Guerra Mundial– e *Intruder in the Dust* –en la también imaginada localidad sureña de Jefferson de William Faulkner, en el estado de Mississipi (verdaderamente se trataba de Oxford, de donde era natural el escritor y donde se rodó la película)–, Brown escogió en cambio una fotografía en blanco y negro con una iluminación de alto contraste, donde proliferan las sombras y multitud de elementos surgen permanentemente en primer término oscuro –como en la parte contemporánea de *The Light in the Dark*.

The Human Comedy es una película impregnada por un completo aroma a muerte: el padre, Matthew Macauley (Ray Collins), lleva dos años muerto y reaparece intermitentemente como narrador *over*; Homer (Mickey Rooney), el adolescente protagonista, trabaja en una oficina de telégrafos desde donde se comunican las bajas de los jóvenes de Ithaca fallecidos en combate; el hermano mayor, Marcus (Van Johnson),

caerá en la contienda; y el telegrama que informa de su muerte matará de un infarto al viejo telegrafista alcohólico Willie Grogan (Frank Morgan).



286. *The Human Comedy* (Brown, 1943).



287. *The Human Comedy* (Brown, 1943).



288. *The Human Comedy* (Brown, 1943).

En consecuencia, Brown utiliza una iluminación muy contrastada, llena de siniestras sombras, en todas las escenas que se desarrollan en el interior de la oficina de telégrafos, ese lugar al que llegan las fatales noticias (*ver il. n. 286 y n. 287*). La maquina de escribir, desde la que se transcriben los telegramas, asoma continuamente en primer término oscuro como elemento simbólico. El lugar está en completa oscuridad, tan solo iluminado por incandescentes focos sobre las mesas y en sus paredes se proyectan todo tipo de siluetas –de los estores, del ventilador de techo y de los propios personajes.

Las escenas que a través del montaje alternado presentan a Marcus en el ejército poseen a menudo este mismo carácter premonitorio (*ver il. n. 288*). Asimismo, las calles de Ithaca, paradigmáticas del *home front*, acusan este mismo ambiente trágico y fúnebre. Cuando la hermana de Homer, Bess (Donna Reed), y Mary (Dorothy Morris), su amiga y

prometida de Marcus, se despiden de unos jóvenes soldados después de haber asistido con ellos a la proyección de una película, la calle, de noche, intensamente iluminada por las farolas, se halla provista de enormes sombras que se proyectan en el suelo mojado

por la lluvia; sombras que aluden al destino fatal con el que pueden encontrarse los tres jóvenes, y con el que sin duda se van a enfrentar (*ver il. n. 289*).



289. *The Human Comedy* (Brown, 1943).



290. *The Human Comedy* (Brown, 1943).



291. *The Human Comedy* (Brown, 1943).

Como señaló Scott Eyman, la iluminación se vuelve completamente expresionista en otra de las escenas, la muy comentada y elogiada del hermano menor Ulysses (Jackie “Butch” Jenkins) ante el hombre mecánico.²³⁶ Cuando un mimo, que lleva horas detrás de un escaparate realizando los mismos movimientos, decide asustarle y Ulysses descubre al fin el significado del “miedo” –por el que había preguntado antes sin llegar a comprender– su huida por las calles de Ithaca está constituida por una sucesión de imágenes terroríficas con encuadres en picado que exteriorizan su pánico; primero Ulysses corre mientras por detrás se ve un cartel de un ser monstruoso con un cerilla (*ver il. n. 290*); y después se procede a la inserción de un plano aterrador compuesto a partir de sombras y siluetas con un gato negro en primer término (*ver il. n. 291*). Tales imágenes expresionistas no son nada habituales en la obra de Brown. De hecho, desde nuestro punto de vista tan solo pueden equipararse con determinados planos de *Inspiration*.

²³⁶ Scott Eyman, 1978, 19.



292. *Inspiration* (Brown, 1931).



293. *Inspiration* (Brown, 1931).

En este film cuando André (Robert Montgomery) descubre que Ivonne (Greta Garbo) es una mantenida y abandona precipitadamente su lujosa casa, ella acude a su apartamento para arreglar las cosas y el contraste entre sus dos primeras visitas y esta tercera queda notablemente realzado por la iluminación al inundar Brown la pantalla con enormes y siniestras sombras proyectadas por la barandilla de la escalera sobre la pared formando dibujos angulosos y distorsionados alrededor de la protagonista (*ver il. n. 292*). Este tipo de iluminación con sombras considerablemente agrandadas en combinación con zonas intensamente iluminadas vuelve a repetirse más

hacia delante, cuando tras una separación temporal ambos vuelven a encontrarse, él la acompaña a su apartamento y descubre que ella está viviendo en la pobreza (*ver il. n. 293*). Tanto en estos dos pasajes descritos de *Inspiration* como en el de *The Human Comedy* el cineasta utiliza la iluminación de alto contraste como medio expresivo y para crear inquietantes efectos dramáticos y de terror, pero imágenes como éstas tan deliberadamente expresionistas son un caso aislado en su filmografía.

La fotografía de clave tonal alta, con negros muy intensos que huyen de la gama de grises y una iluminación muy contrastada, vuelve a surgir en *Intruder in the Dust* donde se percibe de forma muy clara, precisamente por la oposición existente entre las imágenes iniciales del film, compuestas a partir de un blanco casi cegador –escenas de las calles desiertas a plena luz del día, iluminadas de forma diáfana y que transmiten el ambiente de tensión contenida que se respira en la ciudad (*ver il. n. 294 y n. 295 en p. sig.*)–, con otras nocturnas en la cárcel y en un cementerio, alumbradas únicamente por bombillas y linternas, respectivamente (*ver il. n. 296 y n. 297 en p. sig.*).



294. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



295. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



296. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



297. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

Filmadas en Technicolor, *National Velvet* y sobre todo *The Yearling* son las películas de Americana de Clarence Brown que más fuertemente recuperan la estética de Tourneur. Ya mencionamos la riqueza, artificiosidad y brillo desmesurado de los colores de ambas producciones, lo que les confiere un sentido mágico e irreal.

National Velvet, sobre la que más hacia delante volveremos, reincorpora directamente gran número de los dispositivos de la plástica del director francés. Se repiten los elementos geométricos de reencuadre y el bloqueo de la pantalla –en ocasiones incluso en negro– a partir de unidades que forman parte del decorado –vanos, paredes y ventanas, tanto en la casa como en el establo (ver *il. n. 298* y *n. 299 en p. sig.*).



298. *National Velvet* (Brown, 1944).



299. *National Velvet* (Brown, 1944).



300. *National Velvet* (Brown, 1944).



301. *National Velvet* (Brown, 1944).

Dentro de estas divisiones espaciales localizamos con frecuencia el arco del proscenio teatral (*ver il. n. 300 y n. 301*). Destacan también las estructuras cuadrangulares de las ventanas del tren en marcha como marco organizador de reasentamiento de los intérpretes en el espacio cinematográfico (*ver il. n. 304 y n. 305 en p. sig.*), una fórmula plástica derivada en realidad de *Flesh and the Devil*, donde Brown utilizó por primera vez estas mismas ventanas del tren con idénticos fines visuales (*ver il. n. 302 y n. 303 en p. sig.*). Si bien estos planos de *National Velvet* y *Flesh and the Devil* son estrictamente análogos, el tema del ferrocarril y su entorno circundante surge formando parte de la ambientación y como motivo estético primordial en numerosas de las películas del cineasta: *The Signal Tower*, enteramente consagrada a ese tema y donde el ferrocarril se constituye como un eje narrativo primordial, *Romance*, *Possessed* –recuérdese el plano 7²³⁷ antes adjuntado y comentado–, *Sadie*

²³⁷ Ver plano 7 de *Possessed* en p. 936, ilustraciones n. 245 y n. 246.

McKee, *Anna Karénina* y *The White Cliffs of Dover*. Estos dos últimos films e *Idiot's Delight* (1939), de hecho, poseen encuadres muy similares a los referidos de *National Velvet* y *Flesh and the Devil*, mientras que las analogías entre *The Signal Tower* y *Anna Karénina* son abundantes, con numerosos planos prácticamente idénticos de las locomotoras emitiendo vapor, las vías férreas, las estaciones de ferrocarril y numerosos planos de detalle de los engranajes y de las ruedas de los trenes en marcha.



302. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



303. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



304. *National Velvet* (Brown, 1944).



305. *National Velvet* (Brown, 1944).

Como ya comentamos, en *National Velvet* la naturaleza y más concretamente los troncos y copas de los árboles emergen muy a menudo en composiciones de primer término oscuro (ver il. n. 306 en p. sig.). Y el film contiene multitud de escenas con la introducción de focos de luz diegéticos, con los personajes reunidos a la lumbre de un fuego encendido (ver il. n. 299 en p. ant. y n. 307 en p. sig.) y portando candiles, como ilustraba en páginas precedentes la ilustración n. 276.



306. *National Velvet* (Brown, 1944).



307. *National Velvet* (Brown, 1944).

En *The Yearling* Brown llevó al extremo aún más estos postulados, puesto que naturaleza e iluminación adquieren una enorme primacía. Alrededor de la mitad de la película se desarrolla en espacios abiertos, en las localizaciones de Florida donde se ubica la historia y se llevó a cabo el rodaje, mientras que el resto tiene lugar dentro de la cabaña donde vive la familia Baxter. En un sentido global los exteriores destacan por su supremacía plástica, son imágenes de gran artificiosidad, provistas de colores vivos muy elaborados. Pero, aun así, el film distingue dos tipos de fotografía de estos entornos naturales al aire libre. De un lado, las escenas de colorido brillante e intenso, pero que continúan siendo factibles desde el punto de vista “realista” (*ver il. n. 308*). De otro, aquellos cuadros visuales de ensueño que destacan por su antinaturalidad y calidades deslumbrantes, donde la naturaleza aparece retratada de un modo absolutamente ficticio. Un ejemplo de esto último es el plano que abre la película con una toma panorámica presentando el lugar (*ver il. n. 309*).



308. *The Yearling* (Brown, 1946).



309. *The Yearling* (Brown, 1946).



310. *The Yearling* (Brown, 1946).



311. *The Yearling* (Brown, 1946).



312. *The Yearling* (Brown, 1946).

En cuanto a los interiores, Brown se las arregla para que en la cabaña siempre haya una lumbre presente. De hecho, cerca del 90% de las acciones que suceden en la casa incluyen un fuego en la chimenea (*ver il. n. 310*). Narrativamente esto se justifica porque durante el día los Baxter pasan la mayor parte del tiempo fuera labrando la tierra y es por la noche cuando están en el hogar. *The Yearling* se convierte así en la película de Clarence Brown donde con más frecuencia se repite la introducción de estas fuentes de luz diegéticas, llegando a combinarse muchas veces varias de ellas, la siempre vigente de la chimenea, al fondo, y otras procedentes de velas sobre la mesa, junto a los personajes, alumbrando directamente sobre sus rostros, de manera que aparecen doblemente iluminados (*ver il. n. 311 y n. 312*).

La profundidad de campo está también presente en estas escenas de interior, donde el director sitúa a menudo sus habituales composiciones de primer término oscuro (*ver il. n. 313 en p. sig.*).



313. *The Yearling* (Brown, 1946).



314. *The Yearling* (Brown, 1946).

En una película con tanta naturaleza como ésta, que transcurre en su mayoría, como hemos dicho, en emplazamientos de exterior y por la noche dentro de la casa junto a la chimenea encendida, Brown, sin embargo, no renuncia tampoco a la inserción de otro de los mecanismos habituales de su maestro: los espejos, y así éstos aparecen en las escasísimas escenas que suceden en la cabaña a plena luz del día, en la habitación del padre, debido a dos enfermedades que sufre y le obligan a permanecer en la cama. En ellos se reflejan los mismos personajes (*ver il. n. 314*) u otros accesorios de la estancia que quedan fragmentados por el encuadre o fuera del campo visual. Como continuaremos

demostrando en el siguiente capítulo consagrado al análisis de *Smouldering Fires*, la utilización de espejos y reflectores para contribuir a ampliar la profundidad espacial y las dimensiones de la imagen cinematográfica es otra constante de Brown, heredada de Tourneur, que el realizador mantuvo a lo largo de su filmografía, y que utilizó con propósitos no sólo compositivos, sino a menudo simbólicos y de trascendencia narrativa.²³⁸

Ahora bien, es avanzando el metraje de *The Yearling* cuando la estética de Tourneur surge todavía de modo más evidente, pues casi repentinamente comienzan a surgir una sucesión de imágenes donde la naturaleza está plasmada de manera íntegramente pictórica (*ver il. n. 315, 316 y 317 en p. sig.*).

²³⁸ Ver, por ejemplo, en el capítulo siguiente consagrado a *Smouldering Fires*, apartado «II.7. Análisis secuencial», en la secuencia 3 el comentario de los planos 204 y 206, pp. 1186-1188.



315. *The Yearling* (Brown, 1946).



316. *The Yearling* (Brown, 1946).



317. *The Yearling* (Brown, 1946).

Una concepción plástica de las tierras vírgenes de Florida a partir de estructuras visuales esquemáticas y estilizadas –primeros términos oscuros y sobre todo siluetas (*ver il. n. 316 y n. 317*)– y una sofisticada iluminación de llamativos colores que irrumpe en la maleza que recuerda enormemente al modo en que están moduladas las formas naturales en *The Last of the Mohicans*, film que, aunque rodado en buena medida por Brown, había sido diseñado por Tourneur.

A la vista estas imágenes resulta lógico que *The Yearling* produjera el entusiasmo del propio Tourneur desde Francia, siendo ésta la única vez en que telegrafió a Brown dándole a conocer su admiración por una de sus películas.²³⁹

A lo largo de estas páginas hemos podido constatar cómo, frente a lo asegurado por algunos autores, la influencia de Tourneur se mantuvo de modo considerable en la trayectoria fílmica de Clarence

Brown, si bien de manera intermitente. Cierto que las imágenes de Brown, como

²³⁹ Este tema ya ha sido comentado y el telegrama completo transcrito; Ver en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)», pp. 473-474.

decíamos al inicio, son menos estilizadas que las del director francés, y también que el cineasta en líneas generales alejó de su corpus filmico los elementos visuales más atrevidos e intencionadamente rupturistas de su maestro, como las telas pintadas de fondo, y en cuanto a las temáticas el elemento fantástico. No obstante, como en breve expondremos, ni siquiera éstos llegaron a desaparecer del todo de su filmografía.

Las telas pintadas de fondo las encontramos en las dos parcelas de su obra que más acusan la influencia de Tourneur: su producción “silente” y sus films de Americana.

Sobre la colaboración de Clarence Brown con el director artístico de Tourneur Ben Carré, menciona William K. Everson que esta asociación dio como resultado películas de fuerte tendencia pictorialista al estilo de Tourneur.²⁴⁰ Sin embargo, oficialmente la única vez que Brown y Carré trabajaron juntos en solitario fue en *The Light in the Dark*.

En 1936 Carré abandonaría la dirección artística para dedicarse a la pintura de decorados y dejó de figurar en los títulos de crédito. Ahora bien, George Geltzer, en su estudio sobre Maurice Tourneur publicado en *Films in Review*, efectúa un seguimiento de la carrera posterior no-acreditada de Ben Carré y entre los títulos que enumera consta, significativamente, *National Velvet*, una película censurada por la historiografía a causa de sus “decorados artificiales” y cambios continuados de exteriores reales a interiores de estudio muy evidentes.²⁴¹

Concretamente, Geltzer circunscribe el cometido de Carré en *National Velvet* al diseño de los fondos escénicos,²⁴² y éstos, de hecho, incluyen las mismas telas pintadas de fondo que él había diseñado veinte años antes para *The Light in the Dark*: superficies bidimensionales que causaron el elogio de los críticos a finales de la década de 1910 y a comienzos de la siguiente –en *The Poor Little Rich Girl*, *The Blue Bird* y *Prunella*– por su atrevida abstracción, semejanza con la escena teatral y estilización vanguardista, y que, tratándose exactamente del mismo dispositivo, fueron objeto de las más serias diatribas en *National Velvet*. La razón de tal notable incongruencia crítica, deducimos, se basa en el convencimiento de que en los títulos “silentes” mencionados esta

²⁴⁰ William K. Everson, 1978, 305.

²⁴¹ Comparten este juicio los siguientes autores, por ejemplo: Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 376; Gwenda Young, 2001, 61. Documento en The Clarence Brown Collection.

²⁴² George Geltzer, *op. cit.*, 196.

escenografía esquemática y plana se disponía expresamente para ser percibida y en argumentos acordes –secuencias oníricas, narrativas de índole sobrenatural, etc.–, mientras que en *National Velvet* los historiadores asumen que son decorados que pretenden ser realistas y no lo consiguen. Pero, ciertamente, ¿pretenden ser realistas?



318. *National Velvet* (Brown, 1944).



319. *National Velvet* (Brown, 1944).

Una mirada somera a los fondos de *National Velvet* (ver il. n. 318 y n. 319) –nominalmente a cargo de Edwin B. Willis, con la colaboración de Mildred Griffiths, y bajo la dirección artística de Cedric Gibbons y Urie McCleary– con sus colores llamativos y líneas de dibujo extremadamente perfiladas, no sólo denota el inconfundible estilo genuino de Carré –muy estilizado, arraigado en la tradición pictórica y de tendencia fantástica–, sino que convierte en inimaginable cualquier tipo de búsqueda mimética. Son marcadamente ficticios y en modo alguno pretenden asemejarse a la realidad, del mismo modo en que el film tampoco se halla exento del componente de fábula, pues trata de

una ilusión soñada que se materializa –la de una niña de trece años, Velvet Brown (Elizabeth Taylor), porque su caballo compita y gane el Grand National, lo que acaba logrando. Y fue precisamente éste el argumento que persuadió a Brown a dirigir la cinta: “Me gustaba mucho el libro, pero estuve indeciso hasta que llegó esta maravillosa línea escrita por la madre de Velvet: ‘Todo el mundo debería tener una oportunidad de hacer una locura increíble al menos una vez en su vida’. La historia era sencilla y tan bella como eso. Supe entonces que tenía que hacer esa película”²⁴³.

²⁴³ “I liked the book very much, but I was undecided until I came to this marvelous line spoken by Velvet’s mother: ‘Everyone should have a chance at a breath-taking piece of folly at least once in his or her life.’ The story was simple and as beautiful as that. I knew then I had to make that film.”

El plano final de la película reincide en esta cuestión, enfatizando el componente de fábula del relato, pues consiste en una estampa completamente artificial, con toda probabilidad realizada mediante maqueta de cristal, que pese a contener sonido y movimiento interno de los personajes al inicio del plano –con Mi Taylor (Mickey Rooney) caminando hacia el fondo y posteriormente con Velvet entrando en campo con su caballo desde el primer término y llegando hasta él (*ver il. n. 320*)– termina volviéndose completamente rígida y estática (*ver il. n. 321*).



320. *National Velvet* (Brown, 1944).



321. *National Velvet* (Brown, 1944).

Incluso en *The Yearling*, un film rodado en un alto porcentaje en exteriores reales y donde la naturaleza auténtica se erige como protagonista, Brown colocó una superficie coloreada a modo de tela pintada de fondo, pero no como elemento de fondo escénico, sino ocupando un plano íntegro de la película, como en el plano final de *National Velvet*.²⁴⁴

Los decorados de la ciudad austriaca de *Flesh and the Devil* se presentan también a través de dibujos de fantasía muy alejados de las formas naturalistas (*ver il. n. 322 en p. sig.*). Tras la visita sorpresa de Felicitas (Greta Garbo) a la casa de Leo (John Gilbert), después de haber conseguido que éste y Ulrich (Lars Hanson) se reconcilien, ambos caminan por las calles hasta que se adentran en una pequeña cabaña con un fuego encendido y aquí Brown crea la disposición del primer término oscuro

(Declaraciones de Brown a los estudiantes de cine de The University of Tennessee en 1968, citadas en: Oscar A. Rimoldi, octubre 1990, 454).

²⁴⁴ Véase este plano de *The Yearling* en el capítulo siguiente relativo a *Smouldering Fires*, punto «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», ilustración n. 546 en p. 1506.

nuevamente a partir de estos dibujos –formas abstractas en negro añadidas–, que simulan ser troncos o leña amontonada (ver *il. n. 323*).



322. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



323. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).

Hacia el final de la película abundan los planos realizados mediante maquetas de cristal que no pretenden disimular en modo alguno estos diseños irreales, cuando Ulrich y más tarde Felicitas se dirigen hacia la Isla de la Amistad y todo el paisaje nevado por el que se adentran hacia el fondo aparece constituido por estos dibujos claramente perceptibles (ver *il. n. 324 y n. 325*).



324. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



325. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).

Después de *The Light in the Dark* la temática fantástica tampoco fue completamente abandonada por el cineasta, si bien Brown tardaría décadas en volver a abordarla abiertamente. Y aunque, como ya se apuntó, muchas de sus películas poseen

elementos enigmáticos o inquietantes,²⁴⁵ dos de ellas destacan por su vinculación directa o argumento principal ligado a lo sobrenatural –*The Human Comedy* (1943) y *Angels in the Outfield* (1951).

En la primera la historia es contada por un fantasma, el espíritu del padre que lleva dos años muerto, quien surge al inicio como voz *over* y como presencia en sobreimpresión. Durante el transcurso del film éste no sólo ejerce de narrador, sino que llega a presentarse ante sus seres queridos, a los que infunde valor y por los que vela. De forma cíclica, la esencia sobrenatural del padre vuelve a aparecer en pantalla para cerrar el relato, esta vez acompañado por el fantasma de su hijo recientemente fallecido en la II Guerra Mundial. Tales apariciones son más que significativas, porque no figuraban en el libreto original de William Saroyan sobre el que se realizó la película, siendo uno de los escasísimos añadidos que se introdujeron en la cinta, por lo demás extremadamente fiel al guión de Saroyan que después el propio escritor convirtió en novela.

Mientras que *Angels in the Outfield* concierne a unos ángeles enviados por el arcángel Gabriel que bajan del cielo para ayudar al equipo de béisbol de los Pittsburg Pirates. Y aunque éstos no se ven en ningún momento en la película, hablan con el entrenador, éste se dirige a ellos en busca de consejo, son vistos por él y otros personajes, lanzan rayos y dejan caer sus plumas en momentos clave. A diferencia de *The Light in the Dark*, ninguno de estos dos films incluye un epílogo donde se facilite una explicación “realista” y los hechos sobrenaturales se asumen como verdaderos.

Pese a la notable influencia de Tourneur que se aprecia en *The Light in the Dark*, ya dijimos también que eran varias las características distintivas del estilo de Clarence Brown que se registraban en la cinta.

Entre ellas, la introducción clara y ostensible del “plano de tres” –en los planos 160-162, 599-602 y 702– se revela como la más significativa, sobre todo por el desarrollo posterior que realizó el director de este recurso estilístico en particular a lo largo de toda su producción y del que realmente nunca llegó a desprenderse.

Cierto que anticipos de esta agrupación típica ya habían aparecido en films anteriores como *The Last of the Mohicans*, pero sin las características distintivas que

²⁴⁵ Este tema ya ha sido comentado, remitirse a la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)», pp. 477-478.

pueden apreciarse en *The Light in the Dark* y en los films ulteriores de Brown en Universal, como desarrollaremos en capítulos subsiguientes.

A este respecto, consideramos oportuno aclarar una confusión concerniente al “plano de tres” que clausura la secuencia 22 de *The Light in the Dark*, el 702. Los comentarios analíticos sobre el film han sido muy escasos y los contados historiadores que lo han abordado –William K. Everson y Barry Gillam, tan solo– lo han hecho siempre a partir de su versión abreviada *The Light of Faith* –de 33’ en VHS y DVD–, así que durante mucho tiempo se creyó que éste era el plano que finalizaba la película.²⁴⁶ William K. Everson, en un texto derivado de una reposición del film el 10 de marzo de 1972 en The New School for Social Research, Nueva York, informaba de que en la versión íntegra la copa se hundía en las aguas del río Hudson.²⁴⁷ Sin embargo, y pese a haberse documentado sobre este hecho del argumento original, al no haber tenido acceso a la versión completa del largometraje continuaba desconociendo que el mencionado “plano de tres” 702 no era el último de la cinta. Y, de hecho, un año más tarde en su artículo sobre Clarence Brown publicado en *Films in Review* lo describió como un culminante “plano de tres” que transmitía la solución de la historia visualmente, sin ningún intertítulo.²⁴⁸

A día de hoy, con la aparición de la versión íntegra del film de 68’ de GEH sabemos que esto no es así, pues existe todavía una secuencia más y ésta no es la última imagen de la cinta. De manera que Brown no concluyó *The Light in the Dark* con un emblemático “plano de tres”, sino que lo empleó seguido de una coda. Es decir, exactamente igual que en *The Signal Tower* y ésta era la misma fórmula que él pretendía hacer constar y llegó a filmar para *Smouldering Fires*, aunque Universal Pictures mutiló su epílogo²⁴⁹ –motivo por el cual este título se cierra con un “plano de tres”, como *The Goose Woman* y el film “sonoro” *They Met in Bombay* (1941), únicas

²⁴⁶ Aparte de las críticas contemporáneas a la *world premiere*, algunas de las cuales sí informaban de cuál era el verdadero final de la película, la única excepción a este respecto la constituye el libro de Scott O’Dell *Representative Photoplays Analyzed* (véase: Scott O’Dell, 1924, 289-292). Sin embargo, y pese a su innegable carácter historiográfico, téngase en cuenta que su publicación data de 1924, en realidad sólo dos años después de la realización y estreno oficial del film.

²⁴⁷ William K. Everson, 1972, 1.

²⁴⁸ William K. Everson, 1973, 578.

²⁴⁹ Katherine Lipke, 4 de enero de 1925, 30; Este tema es objeto de un amplio desarrollo en el capítulo siguiente consagrado a *Smouldering Fires*, apartado «II.2. Historia del film», pp. 1010-1014.

veces donde los colocó al final por iniciativa propia. Y aunque en todos estos casos Brown utilizó los “planos de tres” para cerrar de forma simbólica la historia dramática y situar el clímax, por su solución de “plano de tres' + epílogo” *The Light in the Dark* se sitúa como un antecedente idéntico de *The Signal Tower*, de la versión que él hubiera querido hacer de *Smouldering Fires* y también de muchas otras de sus películas “sonoras” –*Anna Christie* (1930), *Chained*, *Conquest* y *Angels in the Outfield*.

Ahora bien, dado que el perfeccionamiento del “plano de tres” se vincula con su etapa posterior en Universal y más específicamente con *Smouldering Fires*, donde Brown explotó al máximo sus posibilidades con repetidas imágenes detenidas de los tres protagonistas posando deliberadamente ante la cámara, el estudio de los “planos de tres” en la filmografía completa del cineasta se efectuará con relación al análisis de este título, en el capítulo II de esta Tercera Parte.²⁵⁰

Otro de los rasgos que definirá gran parte de su cinematografía “silente” y ya figura en *The Light in the Dark* es el mencionado dispositivo de las tarjetas de visita.

Éste también surgía en *The Foolish Matrons*, pero resulta imposible saber bajo qué forma, puesto que la única copia que ha sobrevivido del film, hallada en la Cinémathèque Française de París, y proporcionada para esta investigación por George Eastman House / IMP, altera el original y lo sustituye por otro para incluir en él la traducción francesa.

En las restantes producciones dirigidas en solitario por Brown, en ninguna de las cuales se da la circunstancia anterior, su lectura en plano de detalle subjetivo asoma siempre motivada de forma realista, estando las tarjetas de visita invariablemente sujetas por los personajes. Cartulinas que no se limitan a aparecer sin más, sino que suelen aportar datos relevantes al espectador y en ocasiones se hallan provistas de contenidos dramáticos esenciales.

En *The Light in the Dark* esta imagen, que se repite hasta en tres ocasiones –planos 155, 174 y 239–, encierra referencias importantes para el desarrollo del argumento en los dos primeros casos, mientras que en el último se limita a informar rápidamente de la identidad y profesión del individuo que entra en la habitación de

²⁵⁰ Un estudio global de los “planos de tres” en *Smouldering Fires* se localiza en el apartado «II.9. Puesta en escena», sec. «II.9.1. Recursos expresivos y movimientos de cámara», pp. 1343-1356. Mientras que su significación en la obra de Brown –origen, desarrollo y evolución posterior– puede encontrarse en el punto «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior» pp. 1443-1508.

Bessie: “Socrates S. Stickles / Attorney . at . Law / 24 center...” (Socrates S. Stickles / Abogado / 24 center...).



326. Plano 155 / 66 (DVD *The Light of Faith*).

El plano 155 (*ver il. n. 326*) revela, como ya dijimos, el asombro de Tony por el hecho de una muchacha pobre como Bessie pueda conocer a alguien en el 990 de Fifth Avenue, y la segunda vez que se repite, con variaciones, plano 174, le crea el convencimiento de que este personaje, J. Warburton Ashe, es el causante de su trágica situación, a la

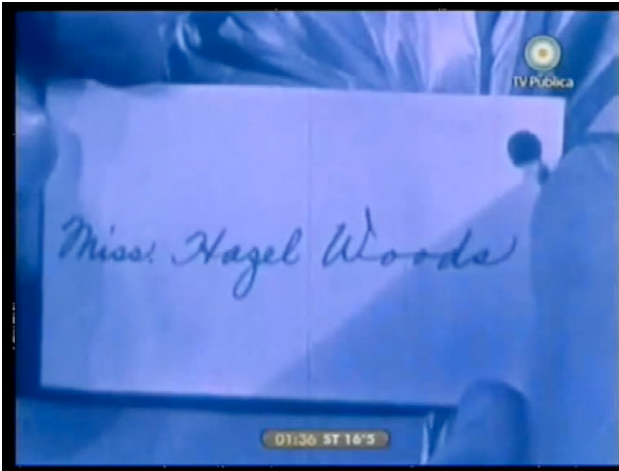
vez que le facilita el camino hasta su casa, pues gracias a la tarjeta conoce su domicilio.

Los propósitos con los que Brown utiliza en plano de detalle subjetivo estas tarjetas son diversos. Si bien en *The Light in the Dark* lo emplea esencialmente para informar sobre la posición social y económica de Ashe, en *Smouldering Fires*, por ejemplo, y aunque no son estrictamente con tarjetas de visita, sino cartulinas de destitución, éstas son utilizadas con una finalidad claramente humorística –planos 51, 81 y 135 de la secuencia 1.²⁵¹

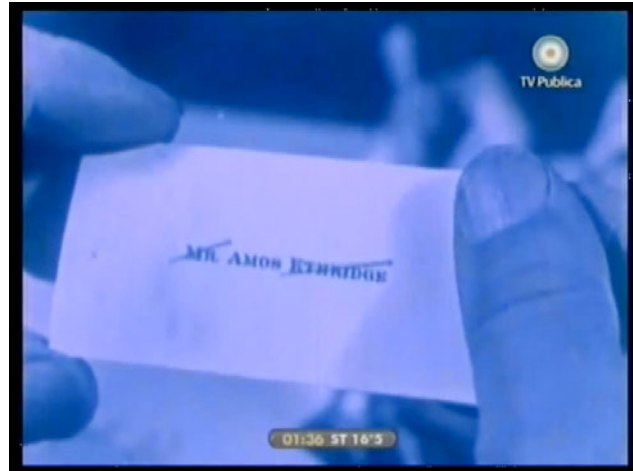
Ahora bien, la minuciosidad y riqueza de matices de las tarjetas de visita halla su expresión más elocuente y perfeccionada en *The Goose Woman*, donde se localizan hasta un total de cinco cartulinas y tarjetas –planos 147, 149, 275, 360 y 372–, cada una con su correspondiente contenido simbólico. En la secuencia 2 asistimos a su primera y segunda inclusión –planos 147 y 149. Una caja con flores llega al teatro local y es recogida por el conserje, quien primero examina el exterior del sobre que alberga la tarjeta (*ver il. n. 327 en p. sig.*) y después procede a abrirlo para averiguar quién es el remitente (*ver il. n. 328 en p. sig.*). Dirigida a “Miss Hazel Woods” (Srta. Hazel Woods) (Constance Bennett), la tarjeta de visita contenida dentro del sobre no sólo revela que el destinatario de las flores es “Mr. Amos Ethridge” (Marc MacDermott), sino que al haber tachado éste el “Mr.” (“Sr.”) y su apellido “Ethridge” se dirige a ella sólo como

²⁵¹ Sobre los contenidos irónicos y eufemísticos y los *gags* de estas tarjetas de despido en *Smouldering Fires*, véase en el apartado «II.7. Análisis secuencial», la secuencia 1, pp. 1152, 1158 y 1172. Ver, asimismo, instantáneas de estas tarjetas en pp. 1152, 1172 y 1336, ilustraciones n. 86, 119 y 322.

“Amos” (ver *il. n.* 328) y, por tanto, así se nos indica la intimidad existente entre los personajes, un dato fundamental, puesto que después él será asesinado.



327. *The Goose Woman*. Plano 147 (Brown, 1925).



328. *The Goose Woman*. Plano 149 (Brown, 1925).

En la secuencia 5, cuando el fiscal del estado Thomas R. Vogel (Gustav von Seyffertitz) y el jefe de detectives Michael Kelly (George Nichols) se presentan en el domicilio de Hazel para interrogarla, volvemos a ver otra tarjeta de visita –plano 275–, aunque todavía sin mayores implicaciones más allá de informar tanto a la propia Hazel como al espectador sobre la identidad de los personajes y el propósito de la visita.

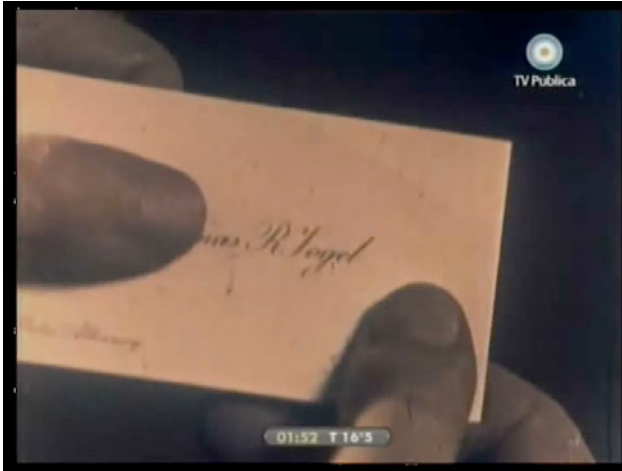
Sin embargo, es en la siguiente secuencia al desplazarse estos mismos investigadores a visitar a Mary Holmes (Louise Dresser), la “Mujer Ganso”, cuando las tarjetas de visita alcanzan el grado de sofisticación más elevado del film –planos 360 y 372–, ya que actúan como metonimias fílmicas de sus representados y al mismo tiempo demuestran el bagaje cosmopolita de la “Mujer Ganso”, resultado de haber sido antaño una famosa *prima donna* y quien, por ello, es capaz de distinguir a un caballero de uno

que no lo es a través de tales accesorios. Cuando ambos llegan a su chabola para investigar el asesinato cometido del que ella ha hecho creer a la opinión pública ha sido testigo, Mary, creyendo que son periodistas, pretende impedirles el paso. El fiscal se aproxima hasta ella, cuya apariencia es completamente harapienta y desastrada, pero, aun así,

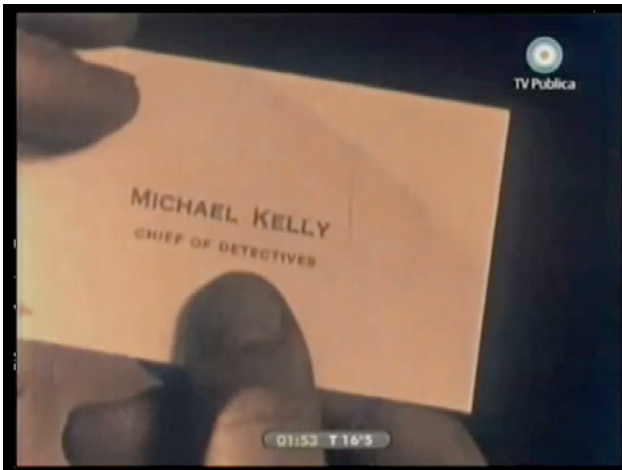


329. *The Goose Woman*. Plano 359 (Brown, 1925).

se quita el sombrero, la trata como a una dama y le entrega su tarjeta de visita (*ver il. n. 329 en p. ant.*).



330. *The Goose Woman*. Plano 360 (Brown, 1925).



331. *The Goose Woman*. Plano 372 (Brown, 1925).



332. *The Goose Woman*. Plano 372 (Brown, 1925).

Ella comienza a sentirse impresionada y refrena su cólera inicial. No obstante, podría ser un impostor y sus modales un simple postizo para sonsacarle información. En un plano de detalle subjetivo, el 360, Mary procede a comprobar si la distinción de la que hace gala el personaje es real y pasa su dedo en repetidas ocasiones por encima de la letra impresa de la tarjeta (*ver il. n. 330*). Descubre entonces que ésta tiene relieve y está hablando con un auténtico caballero, por lo que cambia por completo de actitud, invitándoles a pasar. El otro detective, del cual la película ha dado numerosas muestras de su carácter ordinario, mira la choza con repugnancia y, por supuesto, no se descubre ante ella. Ya sentados a la mesa, Mary lanza una mirada reprobatoria a este personaje porque todavía lleva puesto el sombrero, quien con sorna se despoja de él y a imitación de su superior le entrega su tarjeta de visita. No sin desconfianza Mary la acepta y, como ha hecho antes, en el plano 372, nuevamente

en plano de detalle subjetivo, procede a comprobar el rango del individuo pasando su dedo por encima de las letras (*ver il. n. 331 y n. 332*). Como ella suponía ésta no tiene relieve; los signos gráficos de la tarjeta carecen también de la elegancia de los

anteriores. Mary despreciativamente se la guarda y el *gag* finaliza con el segundo detective, que ha advertido el desdén de Mary hacia su cartulina, pasando el dedo por encima de otra de sus propias tarjetas sin llegar a comprender qué problema hay en ella. En esta escena las calidades de las tarjetas no sólo aluden al estatus de cada policía, sino que le revelan a Mary la categoría y maneras, muy diferentes, de sus portadores. Son una personificación de sus nominales, de su verdadera condición humana y educación.



333. *The Eagle* (Brown, 1925).

En *The Eagle*, como en *Smouldering Fires*, Brown emplea este recurso con fines cómicos, de sorpresa y a su vez como presentación de la siguiente subtrama que se introduce en el argumento. Aunque podamos intuirlo, no sabemos lo que se propone Dubrovsky cuando invita a su carruaje al francés que ha sido

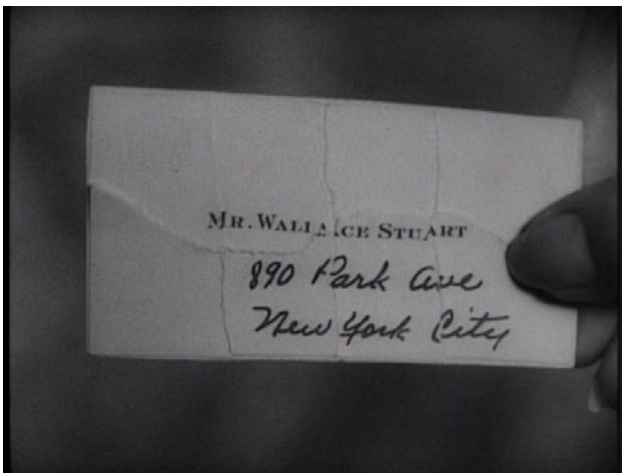
contratado por su enconado enemigo Kyrilla como tutor de su hija. El coche arranca y llega hasta la finca de Kyrilla. En un plano general del interior del carruaje sale el profesor, cuyo rostro no vemos, puesto que se coloca de espaldas a la cámara, pero al que reconocemos por su vestimenta. Plano medio largo del individuo, todavía de espaldas, entregando su tarjeta de visita. Plano de detalle subjetivo de ésta: “Marcel Le Blanc / Professeur de Français / Paris” (Marcel Le Blanc / Profesor de francés / París) (ver *il. n. 333*). Plano medio largo del personaje, igual al anterior, en el que lentamente se vuelve y descubrimos que se trata de Dubrovsky, quien se ha vestido con las ropas de éste y acaba de asumir una nueva y falsa identidad que mantendrá a partir de este momento durante todo el film. Va a hacerse pasar por el profesor de francés de la hija de su adversario para introducirse en su casa y asesinarle.

La inserción de la tarjeta de visita como medio para revelar información clave del argumento resulta crucial en *A Woman of Affairs*, pues gracias a ella Brown consigue transmitir de forma completamente clara y visual aspectos expresamente prohibidos por la “Oficina Hays” con relación al libro en que se basaba la película, esto es, que Diana (Greta Garbo) ha sufrido un aborto y el padre del niño ilegítimo que ha nacido muerto es el personaje cuyo nombre consta en la tarjeta: Neville Holderness (John Gilbert) (ver *il. n. 334 en p. sig.*).



334. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

su producción “sonora”, el cineasta continuó utilizando numerosos de ellos –los “planos de tres”, por ejemplo–, y, así, las tarjetas de visita surgen con idénticos propósitos a los descritos en *Possessed*, por ejemplo.



335. *Possessed*. Plano 29 (Brown, 1931).



336. *Possessed*. Plano 322 (Brown, 1931).

Como la mayoría de insertos procedentes del “mudo”, las tarjetas de visita tendieron a desaparecer con la introducción del cine hablado. Pero Clarence Brown nunca abandonó su manera de narrar en términos estrictamente visuales, así como tampoco muchos de los dispositivos vinculados a su periodo “silente”. Aunque notablemente disminuidos en

Al igual que en *The Light in the Dark*, la tarjeta de visita que el millonario Wally Stuart entrega a Marian Martín actúa como elemento diferenciador de clases sociales, indica la posición acomodada de éste y le proporciona a ella el camino hasta su residencia neoyorquina, donde se presentará de improviso (ver *il. n.* 335). En la dirección de la tarjeta empieza la aventura de la protagonista, pues allí conocerá al también millonario Mark Whitney con el que iniciará una relación amorosa y conseguirá salir de la pobreza.

Hacia el final de la película las tarjetas, que esta vez no son de visita, vuelven a jugar un papel fundamental. Marian, que ha

mantenido una prolongada relación extramatrimonial con Mark a lo largo de la cual se

ha convertido en una *kept woman*, al fin decide separarse de él para no arruinar su futuro político. En plena campaña electoral ella acude a uno de sus mítines de incógnito. Mientras Mark enuncia su discurso, y tras numerosas interrupciones desagradables, de pronto numerosas tarjetas son lanzadas desde lo alto del recinto. El público se apresura a recogerlas, y finalmente también Marian. Todas contienen la misma pregunta: “Who Is Mrs. Moreland?” (¿Quién es la Sra. Moreland?) (*ver il. n. 336 en p. ant.*). Evidentemente, ella es la Sra. Moreland, y la respuesta sincera de la tarjeta conducirá a la resolución de la película.

El falseamiento del espacio cinematográfico que se distinguía en *The Light in the Dark*, en beneficio de la plástica de las imágenes o de la consecución de determinados efectos expresivos, también tendrá continuidad en la obra del realizador, pues como se verificará en el análisis de *Smouldering Fires*, capítulo II de esta Tercera Parte, ambas producciones presentan distorsiones espaciales similares y deliberadas y otros de sus films como *Butterfly*, *The Goose Woman*, *A Free Soul*, *Possessed* y *Sadie McKee* también las incluyen.²⁵²



337. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

En último lugar, y para finalizar con el aspecto visual, al igual que un plano exacto al 2 de *The Light in the Dark* había sido rodado por Brown con anterioridad para *The Foolish Matrons*, y que el 599-602 remitía a otro, casi análogo, de *Butterfly* y a determinadas soluciones empleadas en *The Signal Tower* y *The Eagle*, también el plano 219 de la

película analizada, un plano medio corto de Tony, en escorzo, hablando a través de la reja con el prestamista, recuerda a otros dos de una película muy posterior del director: *Intruder in the Dust*, donde Chick (Claude Jarman, Jr.) y Lucas Beauchamp (Juano

²⁵² Un análisis exhaustivo de las transgresiones espaciales intencionadas por parte de Brown en *Smouldering Fires* puede encontrarse en el capítulo siguiente consagrado a este film, punto «II.9. Puesta en escena», sec. «II.9.2. Fotografía. Espacio», pp. 1412-1419.

Hernandez) aparecen hablando en idéntica posición y también a través de una reja, en esta ocasión la de la celda de la prisión (*ver il. n. 337 en p. ant.*).

Desde el punto de vista temático, y al margen del componente fantástico, ya comentado, *The Light in the Dark* conecta con la filmografía posterior del director en varias materias: la homosexualidad, la construcción psicológica de su personaje masculino principal, J. Warburton Ashe, y el tan a menudo reiterado cliché de la muchacha pobre que se casa con un millonario.

De forma bastante insólita, la homosexualidad, tanto masculina como femenina, es un tema frecuente en las primeras producciones de Brown. Además de *The Light in the Dark* son numerosos los films que incluyen temáticas o personajes claramente homosexuales o con una identidad de género opuesta a la de su sexo: *Smouldering Fires*, *Flesh and the Devil*, *A Woman of Affairs*, *Possessed* y *Sadie McKee*.

En *The Light in the Dark* las inclinaciones sexuales de la Sra. Orrin hacia Bessie resultan especialmente tangibles en la secuencia 2: por sus caricias excesivas y atenciones hacia la muchacha; a través del montaje, mediante su interposición repentina en un P.M.C. que muestra su rostro severo cuando los saludos entre Ashe y Bessie se convierten en demasiado afectuosos tras conocerse; así como también por una indicación que realiza a su hermano levantándole el dedo índice para que cese en su galantería. Pero el film no la desarrolla –excepto en la aludida secuencia y en las posteriores y muy breves 3 y 5 del primer bloque–, debido a que la Sra. Orrin es un personaje secundario que después desaparece del discurso filmico.

Sin embargo, en varios de los films arriba mencionados la homosexualidad adquiere gran relevancia al estar estrechamente ligada a los personajes principales, centrando así el interés de la historia y/o constituyéndose como esencial para comprender el argumento, en ocasiones subyacente del film.

Como analizaremos con detalle en el capítulo siguiente, la heroína de *Smouldering Fires*, Jane Vale (Pauline Frederick), posee una identidad de género absolutamente masculina; su indumentaria –traje de chaqueta, zapatos de cordones, pelo corto, corbata, etc.–, gestos y modales se vinculan por completo con los roles masculinos. La complejidad del personaje aumenta porque Jane, quien responde al estereotipo visual lésbico de la década de 1920, tampoco muestra ningún tipo de

inclinación hacia los miembros de su propio sexo, pues desprecia todo lo relacionado con el género femenino, y al mismo tiempo ostenta un cartel en su despacho que dice: “Let No Man Be Necessary to You” (No permitas que ningún hombre sea necesario para ti). Sin embargo, destaca el hecho de que el personaje está tratado con enorme respeto y empatía a lo largo de toda la película, tanto antes como después de su interés por un joven trabajador de su fábrica, mientras que quienes la juzgan y se mofan de su repentino cambio físico y transformación hacia formas y maneras femeninas se manifiestan como absolutamente ineptos o crueles.²⁵³



338. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



339. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).

En *Flesh and the Devil* la fuerte amistad que une a Leo y Ulrich posee claras connotaciones homosexuales, por cómo se miran, se abrazan y la proximidad que existe entre sus rostros a lo largo de todo el film (ver il. n. 338 y n. 339). Ambos se conocen desde niños y sellan su importante vínculo en una isla, significativamente bautizada por ellos como “Isle of Friendship” (La Isla de la Amistad). Éste fue el único caso donde Brown, siempre reacio a tratar tales asuntos, reconoció la existencia de la homosexualidad en una de sus películas y lo hizo en una distendida entrevista fechada en 1973, de la que, todo parece indicar, desconocía estaba siendo registrada en cinta magnetofónica. Sobre ambos

personajes protagonistas del film, dijo así: “... era difícil mantenerse alejado de un sentimiento homosexual en la película, eso era algo que estaba ahí, tuve que luchar todo el tiempo, porque ellos eran dos hombres que eran hombres de verdad y que estaban enamorados el uno del otro. (...) por eso

²⁵³ Para un amplio desarrollo de este tema, véase en el capítulo siguiente, apartado «II.7. Análisis secuencial», la secuencia 1, pp. 1140-1176.

finalizamos la película cuando no podían tirar del gatillo en el duelo y los dos volvían por la nieve y la película acababa con los dos hombres con sus brazos alrededor el uno del otro”.²⁵⁴

Otros homosexuales, aunque con un carácter secundario, pueden encontrarse también en *Possessed* –Wally Stuart– y *Sadie McKee* –el sustituto de Tommy Wallace en el número musical *All I Do Is Dream Of You* que él interpreta durante todo el film con la cantante Dolly Merrick (Esther Ralston).

Sin embargo, la relación homosexual más explícita de toda la filmografía de Brown es la que une en *A Woman of Affairs* al hermano de Diana, Jeffry, con el pretendiente de ésta, David Furness (John Mack Brown). Este último, aunque siente una atracción hacia Diana, no pone objeciones a la idolatría y veneración de Jeffry por él y la alimenta. Posteriormente, cuando Diana y David se casan, la noche de bodas tiene lugar un hecho trágico y misterioso. David se aproxima tímido e inseguro hacia el lecho nupcial y justo cuando está a punto de acercarse a Diana de forma más íntima llegan varios policías con la intención de detenerle. David salta al vacío desde la habitación muriendo en el acto. Al día siguiente, cuando policías y amigos esperan en la antecámara a que la viuda dé su testimonio de lo ocurrido, Diana sale y se dirige directamente hacia su hermano, el auténtico “viudo”, para intentar explicarle lo sucedido. Pero la obsesión de Jeffry por David es tan fuerte que, tras el suicidio de su amigo del que culpa irrevocablemente a Diana, nunca más volverá a hablar a su hermana. El guión de *A Woman of Affairs* había sufrido numerosas intervenciones por parte de la censura y la explicación que se ofrece en la película sobre el suicidio de David –se quitó la vida porque era ladrón– no se hace creíble en ningún momento para el espectador. En la novela de Michael Arlen en la que se basaba la cinta, *The Green Hat*²⁵⁵ (1924), David se suicidaba porque tenía sífilis y aunque esto no aparece en el film, la homosexualidad es tan obvia que el original literario llega a comprenderse perfectamente a través de las imágenes.²⁵⁶

²⁵⁴ “... it was hard to keep away from a homosexual feeling in the picture that was something we had to, I had to fight all the way through, because they were two men that were real men that really were in love with each other. (...) so we ended the picture when they couldn’t pull the trigger in the duel and they both came back through the snow and the picture ended with them both men with their arms around each other.” (Entrevista anónima a Clarence Brown, 26 de mayo de 1973. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por The Clarence Brown Collection, p. 2).

²⁵⁵ Ver en «Fuentes documentales», sec. «Bibliografía».

²⁵⁶ Esta cuestión en particular centró nuestra comunicación: “Los símbolos como portadores del material censurado: la inequívoca lectura de *The Green Hat* (1924), de Michael Arlen a través del componente



340. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

No obstante, la pasión nunca disimulada de Jeffry por David alcanza su punto más álgido en *A Woman of Affairs* en la escena de la muerte del propio Jeffry, donde Clarence Brown demostró su sutileza a la hora de incluir en el encuadre cinematográfico un detalle casi oculto en el último término, pero completamente revelador acerca de la

relación homosexual entre los personajes. De acuerdo con el argumento del film, Jeffry murió a causa de su alcoholismo, sin embargo varias fotografías enmarcadas de David sobre la repisa de una de las paredes de la casa de Jeffry logran sugerir que murió de pena al no poder soportar su ausencia (*ver il. n. 340*). Fotografías que con toda probabilidad no pasaron inadvertidas para el público de la época, absolutamente familiarizado con el contenido de la novela de Arlen.

La tendencia inequívocamente homosexual de todos estos personajes en la filmografía de Clarence Brown resulta cuanto menos sorprendente. Desde luego, por ser el asunto amoroso entre personas del mismo sexo uno de los principales tabúes del cine clásico de Hollywood, que después el Motion Picture Production Code (Código de Producción Cinematográfica), popularizado como “Código Hays”, prohibiría, refiriéndose a él de forma velada como “impure love”²⁵⁷ (amor impuro), pero también por su constante repetición en la obra de Clarence Brown, un cineasta que no sólo no era homosexual, sino que su conservadurismo le llevó casi a negar su existencia, como prueban numerosas de sus declaraciones.

En la misma década de 1930, durante el transcurso de una entrevista sobre el rodaje de *Anna Karérina*, Brown espontáneamente se dedicó a desmentir rumores sobre

visual de *A Woman of Affairs* (1928), de Clarence Brown”, en el IV Congreso Internacional de Análisis Textual “Símbolos e Imágenes” (2006), organizado por Universidad de Valladolid y la Asociación Cultural “Trama y Fondo”, por lo que remitimos al lector a las actas publicadas de dicho congreso, donde se localiza el texto de la comunicación: (ver en «Fuentes documentales», sec. «Bibliografía»).

²⁵⁷ “The 1930 Production Code”. Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures. (Formulated by Association of Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.). Reasons Underlying Particular Applications: II. Sex. (Reimpreso en: Mark A. Vieira, 1999, 218).

su estrella principal: “Garbo es simplemente una muchacha sensacional. No es habladora, pero es deliciosamente y completamente femenina. Esta palabrería sobre un complejo masculino son simples paparruchas”.²⁵⁸ Cuando en 1975 se le preguntó por *The Eagle*, su película protagonizada por Rudolph Valentino, el realizador, también por iniciativa propia, dijo de él: “Todo este escándalo que están intentando echarle encima hoy en día, estas películas dan a entender que era homosexual; ¡qué basura! Si quieren saber cómo era, ¿por qué no vienen y preguntan a gente como yo, gente que le conoció? Pero nadie me ha preguntado nada”.²⁵⁹

Al comienzo de esta Tesis Doctoral adjuntábamos un comentario sobre Brown de la estrella de cine “mudo” y posterior ensayista de cine Louise Brooks que ponía de relieve las contradicciones en las que incurría el director, cuando se refería a él como un hombre que odiaba a las lesbianas y, sin embargo, adoraba a Greta Garbo, y así sucesivamente con muchos otros temas.²⁶⁰

Efectivamente, los códigos morales de Brown en materia sexual, arraigados en una mentalidad propia del siglo XIX, no le permitían considerar públicamente en entrevistas la homosexualidad como algo factible. Con posterioridad, en la década de 1970 Brown desarrollaría un rechazo absoluto hacia todas aquellas películas que trataban el tema del sexo, heterosexual y homosexual, de forma explícita. Se refería a ellas como una lamentable tendencia del cine actual hacia la pornografía y vetó en reiteradas ocasiones su proyección en el teatro de su antigua universidad, que él había ayudado a fundar y ostentaba su nombre, The Clarence Brown Theatre for the Performing Arts en The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee.²⁶¹

Ahora bien, de forma completamente contradictoria, los personajes homosexuales de sus películas son tratados con gran respeto y consideración. Y lo que es más, estos films muestran una total comprensión hacia sus actitudes, como el mismo Brown exteriorizó en esa inusual entrevista hacia el amor que sentían los protagonistas masculinos de *Flesh and the Devil*. Los homosexuales de sus producciones jamás son

²⁵⁸ “Garbo is just a swell gal. She’s not talkative, but she is delightfully and entirely feminine. This talk about a masculine complex is just poppycock.” (W. H., Mooring, *op. cit.*, 9).

²⁵⁹ “All this fuss they’re trying to make over him nowadays, these movies that imply he was homosexual; such garbage! If they want to know what he was like, why don’t they come and ask people like me, people who knew him? But nobody’s asked me anything.” (Scott Eyman, 1978, 20).

²⁶⁰ Correspondencia de Louise Brooks a Kevin Brownlow, fechada en 10 de junio y 19 de octubre de 1968, citada en: Barry Paris, *op. cit.*, 224; Véase sobre este tema en la Primera Parte, cap. «I. Biofilmografía comentada», pp. 112-113.

²⁶¹ William K. Everson, 1973, 587.

vejados o motivo de bromas a causa de su condición sexual y cuando algo similar sucede –como en *Smouldering Fires*– son precisamente los artífices de esas burlas quienes quedan en evidencia en el argumento. Tan solo el homosexual antes citado de *Sadie McKee* es objeto de una guasa colectiva, pero éste es un personaje secundario, absolutamente circunstancial y cuya participación en el film es completamente accesoria.

Con respecto a los rasgos que componen la personalidad de J. Warburton Ashe, *The Light in the Dark* se halla en plena sintonía con la mayoría de varones que colman las películas del realizador, pues, por norma general, éstos o bien manifiestan cobardía, o son débiles e insignificantes. La indecisión, la falta de arrojo, la ausencia de firmeza en sus sentimientos o sencillamente un carácter mezquino son rasgos comunes a muchos de los personajes masculinos de sus films –Robert Elliott (Malcolm McGregor) en *Smouldering Fires*, Neville Holderness (John Gilbert) en *A Woman of Affairs*, Jack Kelly (William Haines) en *Navy Blues*, André Montell (Robert Montgomery) en *Inspiration*, Mark Whitney (Clark Gable) en *Possessed*, Emile Renaul, (Nils Asther) en *Letty Lynton*, Tommy Wallace (Gene Raymond) en *Sadie McKee*, Vronsky (Fredric March) en *Anna Karénina*, John Randolph (Melvyn Douglas) en *The Gorgeous Hussy*, etc.

Los hombres en las películas de Brown generalmente salen mal parados, incluso cuando son los protagonistas absolutos, siendo habitual que aparezcan reflejados con connotaciones antipáticas o negativas –las dos películas de Brown protagonizadas por Spencer Tracy, *Edison*, *The Man* y *Plymouth Adventure*, son paradigmáticas a este respecto. En la primera, Edison es reflejado como un patrono déspota e inflexible con sus trabajadores subordinados, mientras que en la segunda el capitán Christopher Jones es un personaje siniestro y desagradable que conduce engañada a la tripulación del *Mayflower*, aunque luego cambie de actitud. Y lo mismo cabe decir del Robert Schumann (Paul Henreid) de *Song of Love*, quien es retratado en todo momento como un ser débil, mental y físicamente, sobre todo en comparación con su esposa, Clara Wieck (Katharine Hepburn), quien hace gala de una enorme fortaleza y determinación.

Como esta última, las heroínas de Brown, y aunque Bessie MacGregor no se ajusta a este esquema, se revelan por lo general como fuertes y valientes. En definitiva, como mucho más capaces que ellos.

The Light in the Dark sí que comparte, en cambio, una constante que puede apreciarse en muchas de las parejas sentimentales de Brown, donde la mujer está más implicada en la relación que el varón, sus sentimientos son más fuertes y, por ello, suele ser la parte perjudicada. Las protagonistas femeninas de Brown con frecuencia se dejan embaucar por individuos ingratos que les hacen sufrir o, como expone Allen Estrin, “... se enamoran de hombres que no demuestran ser dignos de su confianza”.²⁶² Son numerosas las películas de Brown que presentan este tipo de relación en la que la mujer resulta dañada a causa del carácter egoísta, despreciable o extremadamente débil del hombre al que ama o con el que comparte su vida: *Smouldering Fires*, *The Trail of '98*, *A Woman of Affairs*, *Navy Blues*, *Inspiration*, *Possessed*, *Letty Lynton*, *Sadie McKee*, *Anna Karénina*, *The Gorgeous Hussy*, *Conquest*.

Otra vinculación argumental de *The Light in the Dark* con la posterior obra del realizador la encontramos en la delineación que hacía de la producción el crítico de *Film Daily*, cuando la describía como la historia de la típica muchacha pobre que se enamora de un millonario,²⁶³ ya que a este respecto la película se constituye como un antecedente temático de varios de los films donde Clarence Brown dirigió a Joan Crawford: *Possessed* y *Sadie McKee*. Verdaderamente, éste era uno de los argumentos favoritos del director, como reiteró en numerosas entrevistas.

En 1975, siguiendo a su comentario anterior sobre *The Eagle* y la homosexualidad de Valentino, Brown continuaba diciendo: “Verás, cuando nosotros hacíamos películas, hacíamos leyendas, intentábamos mostrar a la dependienta casándose con la realeza de la forma más realista posible. Ahora, [las películas] empiezan en el fango y acaban en el fango”.²⁶⁴ Era, asimismo, una materia que consideraba infalible en el *box-office*, pues estaba convencido de que respondía a los anhelos de una gran parte de la audiencia, especialmente femenina; un año antes había expresado a McGilligan y Weiner: “... en mis días la creencia era que para hacer una película, todo lo que necesitabas era coger a una pequeña dependienta y acabar la película con ella casada con el gobernador del estado. La dependienta de la vida

²⁶² “... fall in love with men who do not prove worthy of their trust.” (Allen Estrin, *op. cit.*, 142).

²⁶³ “Magnificent Colored Photography Feature of Hope Hampton’s Latest”, *Film Daily*, 3 de septiembre de 1922, p. 4. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection; Ver p. 661.

²⁶⁴ “You see, when we made pictures, we made legends, we tried to show the shopgirl marrying royalty as realistically as possible. Now, they start in the mud and they end in the mud.” (Scott Eyman, 1978, 20).

real va a ver la película y piensa, 'Quizás, yo pueda hacer eso también'".²⁶⁵ Del mismo modo, entre 1973 y 1977, en el cuestionario de 23 preguntas que le fue enviado por Tay Garnett, Brown definió el entretenimiento en las películas como "La historia con la que las personas del público puedan *identificarse*".²⁶⁶ Y proseguía: "La pequeña dependiente se emociona ante una película en la que una chica pobre como ella, a través de un esfuerzo valeroso, llega a ser mujer del gobernador. Pollyana, por supuesto, pero el principio básico atañe a las esperanzas más profundas de un gran porcentaje del público".²⁶⁷

Y aunque estrictamente como tal la muchacha pobre que se casa con un millonario sólo consta en estos tres títulos –Bessie MacGregor en *The Light in the Dark* es guardarropa en un hotel; Marian Martín en *Possessed* trabajadora de una fábrica de cajas de cartón y Sadie en *Sadie McKee* trabaja en una tienda de sombreros y ejerce también como criada–, existen variaciones en otras de sus producciones, donde el matrimonio eleva de manera considerable el estatus de sus protagonistas femeninas, quienes desde entonces cambian radicalmente su estilo de vida hacia una existencia mucho más lujosa y sofisticada. En *Butterfly*, por ejemplo, el matrimonio de Dora Collier, alias Butterfly, con el jefe de su hermana, Craig (Kenneth Harlan), la transforma repentinamente de jovencita provinciana a una cosmopolita neoyorquina, anfitriona de numerosas fiestas y eventos sociales. Y un caso similar también se da en *The White Cliffs of Dover*, donde la norteamericana Susan (Irene Dunne), hija del propietario de un periódico local, durante el transcurso de unas vacaciones en Inglaterra contrae nupcias con un miembro de la aristocracia británica, Sir John Ashwood (Alan Marshal), convirtiéndose en Lady Ashwood y su hijo, a la postre, en John Ashwood II (Roddy McDowall). Y, desde luego, en la misma línea podría situarse también *Emma* (1932), aunque su protagonista, de mismo nombre que el título e interpretada por Marie Dressler, no es precisamente una jovencita, sino una anciana ama de llaves que después de décadas de fieles servicios a su patrón viudo, Frederick Smith (Jean Hersholt), y de

²⁶⁵ "... in my day the thinking was that, to make a picture, all you needed was to take a little shop girl and wind up with her married to the governor of the state. The true-to-life shop girl goes to see the picture and thinks, 'Maybe I can do that, too.'" (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 32).

²⁶⁶ "The story with which the people in the audience can *identify*." (Tay Garnett, 1996, 13).

²⁶⁷ "The little shop girl thrills to a picture in which a poor girl like herself, through courageous effort, becomes the wife of the governor. Pollyanna, of course, but the basic principle touches the innermost hopes of a large percentage of an audience." (*ibid.*).

haber criado a sus cuatro hijos, termina contrayendo matrimonio con éste, para entonces convertido en un inventor multimillonario.

En último lugar, en cuanto a la forma narrativa que presenta *The Light in the Dark* y su organización temporal a través de *flashbacks* –cuatro en total, sucediendo además uno de ellos dentro de otro (el cuarto dentro del tercero)–, la película se constituye como una auténtica rareza en la trayectoria del director, que únicamente halla un eco significativo en *The Acquittal*, cuya estructura narrativa es más compleja si cabe todavía. Este último film, rodado tan solo un año después de *The Light in the Dark* y separado por un único título en la producción de Clarence Brown –*Don't Marry for Money* (1923)–, está constituido en su totalidad por una sucesión de analepsis, dentro de las cuales con frecuencia suceden otras, e incluye también *flashbacks* falsos, que relatan hechos que en realidad nunca sucedieron en la historia. En *The Acquittal* dicha disposición de retrospectivas dentro de retrospectivas se da en hasta cuatro secuencias –la 1, 2, 4 y 6–, mientras que en la 4, toda ella ya de partida un *flashback*, se desarrollan verdaderamente otras dos analepsis y ambas son falsas. Complejidad narrativa, multiplicación de *flashbacks* y ubicación de unos dentro otros que conectan íntimamente entre sí ambas producciones, tan cercanas, como hemos dicho, en cronología.

Sin embargo, pese a estas coincidencias y al hecho de que muchas de las películas “silentes” del cineasta contienen retrospectivas, Brown no fue ni mucho menos un director proclive a ello. La aparición de *flashbacks* e introversiones en su obra “muda” se debe a la frecuente utilización que solía realizarse en la cinematografía “silente” de este recurso narrativo y, por lo general, suelen ser breves y expositivos, como es lo acostumbrado en el cine clásico de Hollywood: *The Last of the Mohicans*, *Flesh and the Devil* y *A Woman of Affairs* presentan un *flashback*; *The Foolish Matrons* y *Smouldering Fires* una introversión; *The Trail of '98* una retrospectiva y una introversión; y *The Signal Tower* y *The Goose Woman* dos analepsis (este último film incluye también una analepsis falsa). Y, en realidad, los *flashbacks* prácticamente desaparecieron de su cinematografía con la llegada del “sonoro”, ya que con la excepción de *Intruder in the Dust*, que ostenta dos, los restantes son del tipo que abarcan la totalidad del metraje de la película, delimitados en sus extremos por una breve entrada y un epílogo situados en el tiempo real del argumento –es el caso de *Romance* (1930), *Edison*, *The Man* (1940) y *The White Cliffs of Dover* (1944).

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
PROGRAMA DE DOCTORADO: 230 B HISTORIA DEL ARTE



FUNDAMENTOS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE
CLARENCE BROWN: INICIOS Y CONSOLIDACIÓN ESTILÍSTICA
EN EL CONTEXTO DEL CINE CLÁSICO NORTEAMERICANO
ENTRE LOS AÑOS 1915-1925

VOLUMEN III

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

CARMEN GUIRALT GOMAR

DIRIGIDA POR:

DR. CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

VALENCIA, 2012

Smouldering Fires (1925)

(Universal Jewel Production / Universal Pictures)



Capítulo II

CONSOLIDACIÓN: DEFINICIÓN ESTILÍSTICA EN UNIVERSAL PICTURES (1923-1925)

Ejemplo fílmico analizado: *Smouldering Fires* (1925)

II.1. Ficha técnica y artística.

Título	<i>Smouldering Fires</i>
Año de producción	1924
Dirección	Clarence Brown
Presentación	Carl Laemmle
Productor ejecutivo	Benjamin F. Zeidman (no acreditado)
Producción	Universal Jewel Productions / Universal Pictures
Guión e historia original	<i>Smouldering Fires</i> , por Sada Cowan y Howard Higgin
Tratamiento	Melville Brown
Intertítulos	Dwinelle Benthall
Director de fotografía	Jackson Rose
Montaje	Edward Schroeder
Dirección artística	E. E. Sheeley
Ayudante de dirección	Charles Dorian
Fotografía	Blanco y negro con tintes de color
Formato	35 mm.
Rodaje	Universal City Exteriores en Yosemite Valley, California, y en una fábrica textil no identificada
Títulos de rodaje	<i>Clinging Fingers</i> ; <i>Married Hypocrites</i> ; <i>The Marrying Age</i>

Fechas de rodaje	18 de agosto – 3 octubre de 1924
Días de producción	40 días
Copyright	Universal Pictures, 25 de noviembre de 1924
Número de copyright	LP20842
Distribución	Universal Pictures
Estreno	<i>World premiere</i> el 3 de enero de 1925 en el Forum Theatre, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 18 de enero de 1925
Duración (en rollos)	8 rollos
Duración (en pies)	7.356 pies
Duración (en min.)	81' (en formato VHS, desde 16 mm. a 24 fps.)

Intérpretes:

Pauline Frederick	Jane Vale
Laura La Plante	Dorothy
Malcolm McGregor	Robert Elliott
Tully Marshall	Scotty
Wanda Hawley	Lucy
George Cooper	Mugsy
Helen Lynch	Kate Carter (Kate Brown en copyright)

Otros intérpretes (no acreditados):

Bert Roach	Miembro del comité
Billy Gould	Miembro del comité
Rolf Sedan	Miembro del comité
Jack McDonald	Miembro del comité
William Orlamond	Miembro del comité
Robert Mack	Miembro del comité
Frank Newberg	Miembro del comité
Arthur Lake	Invitado a la fiesta
George Lewis	

II.2. Historia del film.

Filmada enteramente en 1924, aunque estrenada en 1925, *Smouldering Fires* fue la cuarta y penúltima Universal Jewel Production de Clarence Brown para la compañía de Carl Laemmle, seguida tan solo por un título más, *The Goose Woman* (1925).

Cuando a mediados de junio de 1924 el director comenzó la preparación del film su reputación en Universal Pictures era ya notable, debido al gran éxito de su primera cinta para la firma, *The Acquittal* (1923), que, aunque ostentaba el emblema de Super-Jewel, había sido realizada con bastante economía de medios y, con todo, reportado enormes beneficios y aumentado el prestigio artístico que tanto necesitaba Universal. Brown había llevado a cabo otras dos películas para la productora –su actividad en esos días era frenética–, pero ninguna se había distribuido todavía: *The Signal Tower*, rodada a finales de 1923, no se estrenó hasta el 20 de julio de 1924, y su más reciente producción, *Butterfly*, se hallaba todavía en fase de postproducción y no iniciaría su exhibición comercial hasta el 24 de julio del mismo año.

Smouldering Fires era una historia original escrita para la pantalla por Sada Cowan y Howard Higgin, matrimonio de guionistas.¹ Y aunque llegó a decirse que el relato había sido expresamente concebido para Pauline Frederick, su protagonista, lo cierto es que la historia llevaba ya tiempo en funcionamiento antes de que Universal supiese que podía contar con los servicios de la actriz, entonces convertida en *freelance*. De hecho, Frederick no firmó con Universal hasta primeros de julio de 1924 y la preproducción empezó, como hemos apuntado, a mediados de junio. Ello no excluye, por supuesto, que los guionistas elaborasen su relato pensando en Frederick, pero Cowan y Higgin no lo determinan en ninguna de las entrevistas que concedieron y la afirmación parece, más bien, obra del departamento de publicidad de Universal.²

¹ Además de guionista, Howard Higgin fue también realizador. Comenzó como director de producción de Cecil B. DeMille en *Male and Female* (*Macho y hembra*, 1919), *Why Change Your Wife?* (1920) y *The Affairs of Anatol* (*El señorito Primavera*, 1921). Debutó en la dirección al año siguiente en *Rent Free* (1922), con Wallace Reid y Lila Lee, para Famous Players-Lasky Co., y desde 1923 se inició como guionista formando equipo con su esposa en numerosas películas. Con posterioridad a *Smouldering Fires*, continuó dirigiendo películas y escribiendo guiones y llegó a realizar la transición a la época “sonora”.

² Entre los documentos que incluyen este testimonio de que la historia había sido escrita especialmente para Pauline Frederick se encuentran, por ejemplo: “Smouldering Fires”, *Los Angeles Herald*, 11 de febrero de 1925; “Manager Lauds Film 'Thriller'”, *Los Angeles Examiner*, 15 de febrero de 1925. Documentos proporcionados por The Clarence Brown Collection.

“Writers Take Tips Director Supplies”, publicado por *Los Angeles Times* el 15 de junio de 1924, informaba de la puesta en marcha del proyecto. Se indicaba que el equipo Cowan-Higgin estaba preparando el guión de un “especial” de Universal (una Jewel) que pronto entraría en verdadera fase de producción bajo la dirección de Clarence Brown y todavía carecía de título. El artículo incluía una breve entrevista a los autores donde éstos se desmarcaban de las habituales distensiones que solían crearse entre director y guionistas y explicaban que estaban trabajando íntimamente con Brown en la escritura del libreto: “Es nuestra práctica colaborar íntimamente con el hombre que va a dirigir la historia mientras estamos adaptándola, porque es más conveniente, así como más económico, conseguir el punto de vista común antes de que comience el verdadero rodaje que durante la toma de imágenes de la película o durante el proceso de montaje después de que el rodaje esté concluido”.³



1. Clarence Brown, en el centro sosteniendo el guión, con Sada Cowan y Howard Higgin, autores de la historia original y del libreto de *Smouldering Fires*. Universal City (c. 1924).

³ “It is our practice to collaborate closely with the man who is to direct the story while we are adapting it, because it is far more expedient, as well as more economical, to get the combined [*sic*] viewpoint before actual filming commences that during the taking of the film or the cutting process after the shooting is concluded.” (“Writers Take Tips Director Supplies”, *Los Angeles Times*, 15 de junio de 1924, p. B18).

Algunos meses después, cuando *Smouldering Fires* estuvo finalizada y a punto de ser estrenada, hablando retrospectivamente del film Brown efectuó idénticas declaraciones a *Popular Scenario Writer*, “Significant Romances [*sic*] During 1924”, donde señaló como el avance más significativo de la producción cinematográfica del año que se cerraba la preparación por anticipado: el desglose previo del guión, plano a plano, antes de que se emprendiese la filmación. Y alegaba, en parte, las mismas razones ventajosas que Cowan y Higgin –la economía–, pues con este proceso, aseguraba, se abarataban considerablemente los costes. El realizador decía a su entrevistador, George Landy: “El año pasado enseñó al productor las ventajas de preparar el guión por anticipado –de desglosarlo, por así decirlo, antes de que el rodaje real comience. Numerosas reuniones entre las personas involucradas, resultan en lo que podría ser llamado un guión 'hermético', que en el lenguaje del estudio, 'se rueda a sí mismo'. El resultado no es sólo una película más barata, sino una mucho más coherente y de una mayor solidez artística”.⁴ Brown también argumentaba que con este procedimiento que decía haber seguido en *Smouldering Fires* –reuniones entre director y guionistas, puntos de vista en común y desglose– el rodaje se había convertido en algo mucho más rápido y eficaz:

“Anteriormente, era costumbre del guionista entregar su guión con, como mucho, una consulta [previa] con el productor. Entonces la historia iba al director y a todas las otras personas implicadas, y cada uno hacía salvedades sobre lo que harían con la historia; y durante la producción en curso, se hacían los cambios –con el resultado de que una historia que ahora sólo cuesta filmar cuatro o cinco semanas, llevaba ocho o diez semanas con el viejo sistema. Como consecuencia, en aquellos días, las películas costaban mucho más de lo que deberían y conllevaban menores beneficios”.⁵

⁴ “The past year taught the producer the advantages of preparing the script in advance –of cutting it, so to speak, before the actual shooting commences. Numerous conferences between the persons involved, result in what might be called an 'air-tight' script, which in the language of the studio 'shoots itself.' The result is not only a cheaper picture, but a much more coherent one and greater artistic soundness.” (George Landy, [c. 1924], 4. También publicado como debido a Clarence Brown y con el titular “Original Screen Stories Called Best Gift of 1924” en *Los Angeles Examiner*, 4 de enero de 1925. Ambos documentos en The Clarence Brown Collection).

⁵ “Formerly, it was the custom for the scenarist to turn in his script with, at most, one conference with the producer. Then the story went to the director and all the other persons concerned, and each made mental reservations as to what he would do with the story; and during the actual production, these changes were made –with the result that a story which now takes only four of five weeks to film, took eight or ten

Lo curioso de estas manifestaciones, y de los cuantiosos encuentros que, según Brown, sostuvo con Cowan y Higgin para la elaboración del libreto, es que nada de todo esto trascendió al texto fílmico, pues el guión técnico definitivo de *Smouldering Fires*, conservado en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee (copia del cual hemos obtenido mediante cortesía de esta institución), si bien, como afirma el cineasta, aparece desglosado por planos, prácticamente en nada se asemeja a la película.⁶

Aunque Brown tomó elementos concretos del guión que incorporó al film, eliminó gran cantidad de escenas habidas dentro de larguísimas secuencias, segmentos completos, cambió acontecimientos, las relaciones entre los personajes y, lo más importante, su psicología, hasta el punto de que la historia que se narra en el guión y la de la película son relatos completamente distintos. Determinadas discontinuidades en el montaje, sin embargo, nos revelan que el director, en principio, sí rodó sus escenas siguiendo este guión técnico de continuidad y, frente a sus declaraciones a *Popular Scenario Writer*, fue realizando los cambios durante el transcurso del rodaje.

El reportaje de George Landy adjuntaba, asimismo, la opinión de Sada Cowan y Howard Higgin sobre los nuevos avances en la escritura de originales y adaptaciones para la pantalla. Los guionistas consideraban que el progreso más significativo de 1924 se traducía en la brevedad y la acción directa de las películas actuales, lo que se había obtenido mediante la elaboración de guiones más claros y concisos. Para los autores, el público estaba tan familiarizado con la técnica cinematográfica que todo lo que el director y el guionista debían ofrecer era algo así como puntos culminantes: “Los detalles tediosos, la caracterización obvia y los motivos innecesarios han sido obviados. El público no requiere ya esto para seguir la historia; y como ahora es posible omitirlos, la película puede avanzar adquiriendo velocidad. La pantalla permite ahora una oportunidad para un audaz manejo del pincel... Así ha ganado una fuerza y un carácter que la sitúa entre las artes auténticas”.⁷

weeks under the old system. As a consequence, in those days, pictures cost much more than they should and they brought back smaller profits.” (*ibid.*).

⁶ Guión de *Smouldering Fires* (1924), por Sada Cowan y Howard Higgin. Conservado en The Clarence Brown Collection.

⁷ “Tedious details, obvious characterization and unnecessary motivation have been obviated. The public does not require them any longer to follow the story; and because it is now possible to omit them, the picture can proceed with gathering momentum. The screen now affords an opportunity for bold brushwork... Thus it has gained a strength and a character which put it among the real arts.” (George Landy, [c. 1924], 4. También publicado como debido a Clarence Brown y con el titular “Original Screen Stories

Más sorprendentes todavía resultan estas declaraciones si se confrontan con el guión original de *Smouldering Fires* que escribieron Cowan-Higgin, atestado de exuberantes descripciones y un sinfín de diálogos barrocos, opinión que comparte con nosotros William K. Everson, quien escribió: “... el guión de esta película sobrevive, y se puede ver que Brown *suprimió* más que *expandió*, eliminando floridos subtítulos y elaborados fragmentos de ciertos asuntos y expresando las mismas ideas visualmente”.⁸ También Kevin Brownlow nos manifestó su enorme sorpresa ante lo cambiada que estaba la película con respecto al guión original.⁹ Las diferencias son espectaculares y efectivamente, aparte de muchas otras modificaciones, Brown se dedicó más bien a eliminar –escenas, secuencias enteras, detalles innecesarios y, sobre todo, actitudes de los personajes.

Son abundantes los materiales de la época donde se indica que Sada Cowan y Howard Higgin estaban confeccionando la historia en esos momentos y existe una reseña específica que señala el origen del proyecto a partir de una idea de Benny Zeidman, ejecutivo de Universal City.¹⁰ Ahora bien, varias circunstancias nos hacen dudar de todo esto, llevándonos a considerar que es posible que el guión llevase ya tiempo escrito, y fuese Clarence Brown quien lo escogiese (ya fuera éste propiedad de Universal, que lo hubiese comprado con anterioridad al equipo Cowan-Higgin, o que el propio cineasta insistiese a la productora para que lo adquiriera) porque le interesaba específicamente la historia. Estas circunstancias son las siguientes: 1.) La condición de *freelance* del matrimonio de guionistas, que entonces trabajaba por cuenta propia vendiendo sus guiones a los estudios; 2.) La rapidez en la escritura del guión, bastante extenso, que consta de 133 páginas, más un anexo de otras 9; y, supuestamente, para realizar este trabajo Cowan y Higgin emplearon sólo dos meses, desde mediados de junio hasta el 18 de agosto de 1924, día en que comenzó la filmación, y ello al tiempo que simultáneamente se procedía a la construcción de decorados, asignación del reparto, vestuario, localización de exteriores, etc.; 3.) La increíble similitud temática del guión, concerniente en buena parte a la rivalidad de dos hermanas, Jane y Dorothy, con la obra

Called Best Gift of 1924” en *Los Angeles Examiner*, 4 de enero de 1925. Ambos documentos en The Clarence Brown Collection).

⁸ “... the script of this film survives, and one can see that Brown *deleted* rather than expanded, taking out flowery subtitles and elaborate bits of business and expressing the same ideas visually.” (William K. Everson, 1979, 40).

⁹ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 27/11/2008.

¹⁰ “Drama of Business”, *Los Angeles Times*, 17 de agosto de 1924, p. B14.

previa del director, *Butterfly*, casi exclusivamente centrada en esta materia; 4.) Y, sobre todo, el hecho de que en el guión todo esté fechado en 1920, mientras que en la película los acontecimientos están trasladados a 1924, momento real de la producción.

En tal caso, esas reuniones entre Brown y los guionistas habrían tratado ya directamente de cómo iba a trasponerse el guión a la pantalla, y no de la escritura del libreto en sí misma, algo mucho más probable, sobre todo si tenemos en cuenta la cantidad de veces en que el realizador, cuando se le preguntaba sobre la elaboración de los guiones de sus films, repetía una y otra vez que, aunque solía trabajar íntimamente con sus guionistas, él no era un escritor.¹¹

Por otro lado, al respecto de la relación de Benny Zeidman con el proyecto, Harry Carr, periodista, guionista y colaborador ocasional de Erich von Stroheim, en su conocida página de *Los Angeles Times*, “Harry Carr’s Page”, de 19 de noviembre de 1924, revelaba una asignación diferente de este productor en *Smouldering Fires*: “Bennie Zeidman, íntimo amigo y pupilo cinematográfico de Mary Pickford, Douglas Fairbanks y Charlie Chaplin, ha sido instalado como jefe de producción y está haciendo algunas de las mejores películas que he visto en el viejo rancho”, decía refiriéndose a Universal City. “Bajo la supervisión de Bennie, Clarence Brown acaba de finalizar una película con el impronunciable nombre de 'Smouldering Fires', que es una de las más excelentes del año”.¹² Así pues, según el testimonio de Harry Carr, el anterior productor independiente Benny Zeidman (Benjamin F. Zeidman), proveniente de las filas de Principal Pictures Corp., de Sol Lesser –y donde Zeidman producía a través de B. F. Zeidman Productions–, fue nombrado productor ejecutivo de Universal en 1924, testimonio que aparece corroborado por otras fuentes.¹³ Se desconoce, sin embargo, si su vinculación con el film fue mayor, pudiendo haber ejercido como productor asociado o director de producción (*production manager*) del largometraje.

Tras la redacción del guión, el tratamiento fue efectuado por Melville Brown, a quien el realizador encargaría el libreto de su siguiente film, *The Goose Woman*, y Dwinelle Benthall llevó a cabo los intertítulos.

¹¹ Ver, por ejemplo: Tay Garnett, 1996, 14-15.

¹² “Bennie Zeidman, intimate friend and screen pupil of Mary Pickford, Douglas Fairbanks and Charlie Chaplin, has been installed as a production chief and is making some of the best pictures I have ever seen on the old ranch. Under Bennie’s supervision, Clarence Brown has just finished a picture with the unspeakable name of 'Smouldering Fires,' which is one of the finest of the year.” (Harry Carr, *op. cit.*, C2).

¹³ Véase en la entrevista de Richard Koszarski a Charles J. van Enger la sección dedicada a *The Phantom of the Opera* (1925), de Rupert Julian: Richard Koszarski, 1989, 281.

El 3 de julio de 1924 *Los Angeles Times* daba la noticia de la contratación de Pauline Frederick para el largometraje, aún sin título: “La estrella, que está ahora apareciendo en 'Spring Cleaning' en el Playhouse, finalizará su compromiso allí esta semana, y dentro de quince días empezará a trabajar en una producción especial que será realizada por Clarence L. Brown para Universal. El nombre de la historia todavía no ha sido anunciado, pero el Presidente Carl Laemmle promete que será una de las grandes producciones del año”.¹⁴



2. Pauline Frederick (c. 1927).

Si bien nunca se instauró como una de las principales atracciones del *box-office* norteamericano –a la altura de Pickford, Talmadge, Fairbanks o Swanson–, Pauline Frederick (*ver il. n. 2*) había sido una distinguida estrella desde sus comienzos en el cine en 1914 con Famous Players Co. de Adolph Zukor. El nombre de la corporación “Famous Players” provenía de la concepción original de Zukor de incorporar a la pantalla famosos actores del escenario, y Frederick, procedente de las filas de Broadway, fue de los pocos intérpretes teatrales que supo

adaptarse al medio filmico –la idea de Zukor, a la postre, resultó fallida, pues la mayoría de estos intérpretes provenientes del teatro se revelaron como inadecuados. Desde ese momento, Frederick adquirió una gran fama y una excelente reputación como actriz dramática. Su caracterización de Jacqueline Floriot en *Madame X* (1920), de Frank Lloyd, a partir de la obra francesa de Alexandre Bisson *La femme X...* (1908), que protagonizó para Goldwyn Pictures Co., constituyó un enorme éxito cinematográfico.

¹⁴ “The star, who is now appearing in 'Spring Cleaning' at the Playhouse, will complete her engagement there this week, and will start work within a fortnight in a special production to be made by Clarence L. Brown for Universal. The name of the story has not yet been announced, but President Carl Laemmle promises it will be one of the big productions of the year.” (“Pauline Frederick Is With Universal”, *Los Angeles Times*, 3 de julio de 1924, p. A9).

Sin embargo, su carrera entró en declive a partir de 1920, cuando sucumbió a una tentadora oferta de Robertson-Cole Co. por la que comenzó a percibir 7.000\$ semanales y dispuso del privilegio de elegir sus materiales y al director. Una serie de películas menores y poco relevantes acabaron mermando su estatus, y en 1922, después de una sucesión de fracasos, decidió abandonar el cine y consagrarse al teatro.

Desde comienzos de 1924 Pauline Frederick había intentado volver a la pantalla, probando suerte como *freelance* en diferentes estudios. Primero realizó *Let No Man Put Asunder*, dirigida por J. Stuart Blackton, para Vitagraph Co. of America, que parecía confirmar su condición de *has been*, y después llegaron dos buenas oportunidades desde Warner Bros. y Metro-Goldwyn-Mayer respectivamente: *Three Women* (*Mujer... guarda tu corazón*), de Ernst Lubitsch, y *Married Flirts*, de Robert G. Vignola, pero con ninguna logró recuperar su popularidad de antaño. Descontenta con la repercusión de los films, regresó a los escenarios con *Spring Cleaning* (1923), de Frederick Lonsdale, y ésta era la obra que estaba representando en el Playhouse de Los Ángeles cuando le llegó la propuesta de Universal Pictures.

Según Muriel Elwood, autora de la única biografía publicada sobre la actriz, *Pauline Frederick. On and Off the Stage* (1940), a ella le gustó la historia y sólo por ese motivo firmó con la compañía de Laemmle.¹⁵ Desde luego, el papel de Jane Vale que se le ofrecía era bastante inusual; una tiránica y masculina dueña de una empresa textil, de cuarenta años, que se enamoraba de uno de sus jóvenes empleados, se convertía en el hazmerreír del complejo industrial, se casaba con él y después veía cómo su hermana adolescente, una estudiante de Bryn Mawr, se lo arrebatava. Al respecto de la asignación de Frederick, y en relación a la insistencia de Clarence Brown de que sus películas se asemejasen a la vida real –una constante de su periodo en Universal–, debe destacarse que la actriz contaba en esos momentos cuarenta y un años, prácticamente la misma edad que el personaje que debía interpretar. No sabía Frederick cuando aceptó participar en esta modesta producción de Universal que *Smouldering Fires* sería una de sus personificaciones más aclamadas desde *Madame X*, conoció un increíble éxito crítico y comercial y fue la cinta que le devolvió su antigua posición estelar.

Ahora bien, el film benefició a Frederick sobre todo en el teatro; el público comenzó a acudir en masa para ver a la afamada estrella de la pantalla. Durante la producción continuó interpretando *Spring Cleaning* en el Playhouse de Los Ángeles,

¹⁵ Muriel Elwood, 1940, 121.

finalizado el rodaje se fue de gira con la obra de Lonsdale por el Medio Oeste y de ahí pasó a una triunfal *tournee* por Australia, y más tarde llevó *Madame X* a los escenarios londinenses. Refiere Elwood en su libro que en Australia la actriz recibió una acogida espectacular y cuando apareció en Sidney la audiencia enloqueció, pues en esos momentos *Smouldering Fires* acababa de estrenarse en la ciudad.¹⁶

Aunque la carrera cinematográfica de Pauline Frederick continuó, llegando a realizar la transición al “sonoro”, ésta se vio súbitamente truncada con su muerte prematura por problemas respiratorios de tipo asmático el 19 de septiembre de 1938. Contaba tan solo 55 años de edad.

En la actualidad *Smouldering Fires* no sólo está considerada como una de sus mejores intervenciones en el cine, sino que la mayoría de sus largometrajes “silentes” e incluso algunas de sus primeras *talkies* se han perdido, y se inscribe, por ello, como un testimonio excepcional. Es también la más accesible de todas sus películas.



3. Fotografía de Laura La Plante, igual a la localizada en *Smouldering Fires* en la secuencia 13.

Clarence Brown otorgó el papel de Dorothy, la hermana adolescente de Jane Vale, precisamente a la misma actriz que había desempeñado el homólogo de hermana menor en *Buttefly*: Laura La Plante (*ver il. n. 3*), quien, como Frederick, tenía exactamente la misma edad que su personaje en el film –veinte años. Pese a su juventud, La Plante era una verdadera veterana en Universal, adonde había llegado en 1921, participando en todo tipo de producciones de bajo presupuesto –cortometrajes, seriales, *westerns*, comedias, dramas, etc.–, un largo aprendizaje hasta ascender a la categoría de las Jewels Productions. En

¹⁶ Muriel Elwood, *op. cit.*, 129.

1924, después de una serie de exitosas comedias junto a Reginald Denny, *Sporting Youth* (*Juventud deportiva*, 1924), de Harry Pollard, y *The Fast Worker* (*Los maridos de Edith*, 1924), de William A. Seiter, se había situado como una de las jóvenes promesas del estudio. Sin embargo, la fama que obtendría en el futuro sería aún mayor, instaurándose hacia finales de la década como la estrella más importante y con mayor potencial de *box-office* de Universal, en films como *Skinner's Dress Suit* (*El traje de etiqueta*, 1926), de nuevo junto a Reginald Denny y dirigida por William A. Seiter, con quien contrajo matrimonio ese mismo año, *The Cat and the Canary* (*El legado tenebroso*, 1927) y *The Last Warning* (*El teatro siniestro*, 1929), estas dos últimas dirigidas por el director alemán recientemente importado Paul Leni.

La Plante llegó a realizar la transición al “sonoro” protagonizando los films de mayor envergadura de Universal del momento: las parcialmente habladas *The Love Trap* (*La trampa amorosa*, 1929), de William Wyler, y *Show Boat* (*Teatro flotante*, 1929), dirigida por Harry Pollard y basada en la novela del mismo título de Edna Ferber y el musical de Jerome Kern y Oscar Hammerstein II, y con posterioridad el musical en Technicolor *King of Jazz* (*El rey de jazz*, 1930), dirigido por John Murray Anderson, con el que dio por concluido su compromiso con la compañía de Carl Laemmle. Después de trabajar algún tiempo como *freelance* se trasladó a Inglaterra donde protagonizó varias películas entre 1934 y 1935. En este último año, tras volver a Hollywood y acometer varios papeles secundarios, se retiró definitivamente de la pantalla realizando después muy pocas apariciones ocasionales.

Para interpretar a Robert Elliott, el trabajador de la fábrica del que se enamora Jane Vale, se contrató *ex profeso* a un joven actor desde fuera de Universal, Malcolm McGregor (*ver il. n. 4 en p. sig*), que ese mismo año había llevado a cabo varias películas como protagonista: *The Bedroom Window* (1924), dirigida por William DeMille y con May McAvoy, y *The House of Youth* (1924), de Raph Ince. No obstante, la carrera de McGregor se colapsó rápidamente con la llegada del “sonoro” pasando a realizar pequeñas contribuciones como extra.



4. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria de Pauline Frederick y Malcolm McGregor correspondiente a la secuencia 4.

El cuarto papel destacado de la producción, el de Scotty, secretario personal y mano derecha de Jane, recayó sobre el reconocido y veterano actor Tully Marshall (*ver il. n. 5 en p. sig.*), cuyos créditos incluían películas tan relevantes como *Intolerance* (1916), de David W. Griffith, *The Covered Wagon* (*La caravana de Oregón*, 1923), de James Cruze, y *The Hunchback of Notre Dame* (*El jorobado de nuestra señora de París*, 1923), de Wallace Worsley, y acababa de filmar en Metro-Goldwyn-Mayer *He Who Gets Slapped* (*El que recibe el bofetón*, 1924), de Victor Sjöström. Tully Marshall

tendría también una larga e importante carrera a finales del periodo “silente” y en el “sonoro”, con papeles destacados en *The Cat and the Canary*, de nuevo junto a Laura La Plante, *Queen Kelly* (*La reina Kelly*, 1929), de Erich von Stroheim, *Grand Hotel* (*Gran Hotel*, 1932), de Edmund Goulding, *Red Dust* (*Tierra de pasión*, 1932), de Victor Fleming o *Ball of Fire* (*Bola de fuego*, 1941), de Howard Hawks. Clarence Brown volvería a contar con él en *The Trail of '98* (1928).



5. *Smouldering Fires* (1925). Tully Marshall (izquierda), Malcolm McGregor (centro) y Pauline Frederick en una fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 3.

Las actrices de Universal Wanda Hawley y Helen Lynch acometieron también pequeñas interpretaciones como Lucy, la operaria que persigue a Elliott, y Kate, la secretaria de Jane. George Cooper, con quien el director repetiría en *The Goose Woman*, *The Trail of '98*, *Emma* (1932) y *The Son-Daughter* (1932), encarnó a Mugsy, un miembro destacado del comité ejecutivo de la factoría. De hecho, el comité de Vale Manufacturing Co. estaba formado por todo un elenco de conocidos secundarios entre los que se encontraban: Bert Roach, Billy Gould, Rolfe Sedan, Jack McDonald, William Orlamond, Robert Mack y Frank Newberg.

Finalmente, Arthur Lake, entonces bajo contrato con Universal y quien más tarde se haría muy popular por *Blondie* (1938-1951) –serie de veintiocho películas de serie B realizadas por Columbia Pictures Corp. junto a Penny Singleton– también realizó una pequeña intervención en el film: es el muchacho que baila con Jane frenéticamente durante la fiesta.

El equipo técnico del film estuvo integrado por Edward Schroeder a cargo del montaje y Jackson Rose (en ocasiones citado como Jackson J. Rose) como director de fotografía.¹⁷ El ayudante de realización de Brown fue su incondicional Charles Dorian.

Con un plan de producción de 40 días que el director cumplió a la perfección, el rodaje comenzó el 18 de agosto y finalizó el 3 de octubre de 1924. Asimismo, Clarence Brown haciendo honor a su fama de director económico, según las crónicas de la época utilizó menos de 100.000 pies de película, incluyendo el negativo extranjero.¹⁸

Durante el rodaje, de acuerdo con una nota de prensa de *Variety*, aparecida con fecha de 6 de agosto de 1924, el film adoptó el título provisional de *Clinging Fingers*, pasando a llamarse con posterioridad *Married Hypocrites* y mientras estuvo en

¹⁷ Uno de los más respetados cámaras de Hollywood, Jackson Rose fue el inventor de numerosos dispositivos para la cámara, el primero en utilizar una Bell & Howell para la filmación (Kevin Brownlow, [c. 1960], 2) y, en 1929, el responsable de un detallado estudio para la American Society Cinematographers (ASC) consistente en pruebas de color sobre todos los soportes de celuloide disponibles en el mercado (David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 283). Autor de numerosas publicaciones en *American Cinematographer*, realizó también un reconocido manual para la ASC que se popularizó como el “Jackson J. Rose” y cuyo verdadero título era: *American Cinematographer Hand Book and Reference Guide* (Hollywood, ASC, 1935).

¹⁸ “Drama of Business”, *Los Angeles Times*, 17 de agosto de 1924, p. B14; Grace Kingsley, 20 de agosto de 1924, A9; “Brown Film Is Done”, *Los Angeles Times*, 5 de octubre de 1924, p. C35.

producción *The Marrying Age*, hasta que finalmente volvió a adoptar el título original del guión de Cowan y Higgin, *Smouldering Fires*.¹⁹

El 17 de agosto de 1924, la víspera del inicio de la filmación, una reseña de *Los Angeles Times*, “Drama of Business”, registraba: “Los ejecutivos de Universal son muy optimistas sobre esta próxima producción y declaran que sobrepasará tanto artísticamente como en poder de *box-office* a las dos películas de Clarence Brown que están ahora exhibiéndose en teatros locales –'Butterfly' en el Forum y 'The Signal Tower' en el Cameo”.²⁰ Efectivamente, mientras Brown llevaba a cabo la preproducción, sus dos películas anteriores para Universal acababan de estrenarse, *Butterfly* en la ciudad de Los Ángeles y *The Signal Tower*, tras su inauguración oficial en Nueva York, había llegado a la ciudad y estaba teniendo su *western premiere*, desde el 1 de agosto, en el antiguo Clune’s Broadway Theatre, ahora llamado Cameo Theatre, y ambas estaban obteniendo una recepción entusiasta.

De otro lado, esta información de “Drama of Business” revela que por muchas expectativas que tuviesen Carl Laemmle y los ejecutivos de Universal City en la nueva producción (pues no dejaba de ser una de sus escasas Jewel Productions, dirigida por alguien que había demostrado su capacidad de *box-office* y seguía haciéndolo en esos precisos momentos) todavía no se había decidido que el film encabezaría la primera “White List” de 21 Jewels de Universal para la temporada de 1925.²¹ La promoción de Clarence Brown a la primera posición de la “White List” de directores de la compañía y de *Smouldering Fires* a su categoría correspondiente de films, tuvo lugar, por tanto, a

¹⁹ Parece ser que de todos estos títulos *Married Hypocrites* fue el más firme candidato y la producción estuvo a punto de asumir dicha designación. Toda la información relativa a los diferentes títulos de rodaje, así como la referencia de *Variety* (6 de agosto de 1924, 19), procede de The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido, de la ficha bibliográfica del autor (ver en «Fuentes documentales», sec. «Bibliografía»).

²⁰ “Universal executives are highly optimistic over this coming production and declare it will excel, both in artistry and box office power, the two Clarence Brown pictures which are now showing at local theatres –'Buttefly' at the Forum and 'The Signal Tower' at the Cameo.” (“Drama of Business”, *Los Angeles Times*, 17 de agosto de 1924, p. B14).

²¹ Sobre el ascenso de Clarence Brown y de *Smouldering Fires* a la primera posición de la “White List” véanse los siguientes documentos en The Clarence Brown Collection: “The Carl Laemmle’s White List”, (c. 1924); “University to Honor Its Film Director”, *Hollywood News*, 12 de diciembre de 1924; “Honors From Alma Mater”, *Motion Picture News*, 10 de enero de 1925; Más información sobre este tema en la Segunda Parte, cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», pp. 568-571.

posteriori, cuando el producto estuvo finalizado y después de haber demostrado una espléndida acogida en tres preestrenos a finales de 1924.

Más tarde, la misma nota de prensa daba indicaciones de que Brown pensaba comenzar el rodaje de forma cronológica, siguiendo el orden de los acontecimientos del argumento: “Las escenas iniciales revelan la oficina del presidente y la sala de juntas de una enorme corporación de manufactura, que es presidida por una capaz mujer al final de la treintena [sic], el papel interpretado por la Srta. Frederick. Brown estaba especialmente bien informado, ya que su experiencia anterior, antes de entrar en las películas, fue en las líneas industriales, cuando era un reconocido ingeniero de automóviles y director de ventas en el Sur”.²² Además de esto último, merece la pena recordar que el cineasta pasó muchas horas de su infancia justamente en una fábrica textil, la Brookside Mills, de Knoxville, Tennessee, de la que su padre, Larkin H. Brown, era el supervisor general, y realizó su Tesis de Licenciatura sobre esta misma factoría.²³

La mayor parte del rodaje tuvo lugar en Universal City donde se procedió a la edificación de los principales decorados, las oficinas de Vale Manufacturing Co. y la residencia privada de la protagonista.

No obstante, un artículo de prensa fechado el 1 de octubre de 1925, “Strand Theatre: 'Smouldering Fires'”, de *The Massena Observer*, menciona que algunas de las escenas se filmaron en una colosal fábrica de la costa del Pacífico, con los actores en presencia de gran número de mujeres realizando sus tareas diarias en máquinas zumbadoras.²⁴ El plano 2 del largometraje se circunscribe por completo a esta descripción, pues presenta en plano general un espacio de considerables dimensiones con multitud de operarias en sus puestos de trabajo, y son muchas las escenas del film –tanto en esta primera secuencia como en la 4– donde puede observarse esta misma sala de máquinas. Y aunque no disponemos de ningún otro documento que atestigüe dicho

²² “The initial scenes reveal the president’s office and the board room of a huge manufacturing corporation, which is presided over by a capable woman in her late thirties [sic], the part played by Miss Frederick. In the layout of these scenes, Brown was particularly well informed, since his earlier experience, before coming into the films, was along industrial lines, when he was a recognized automotive engineer and sales manager in the South.” (“Drama of Business”, *Los Angeles Times*, 17 de agosto de 1924, p. B14).

²³ Más información sobre este tema en la Primera Parte, cap. «I. Biofilmografía comentada», p. 23.

²⁴ “Strand Theatre: 'Smouldering Fires'”, *The Massena Observer*, 1 de octubre de 1925. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection.

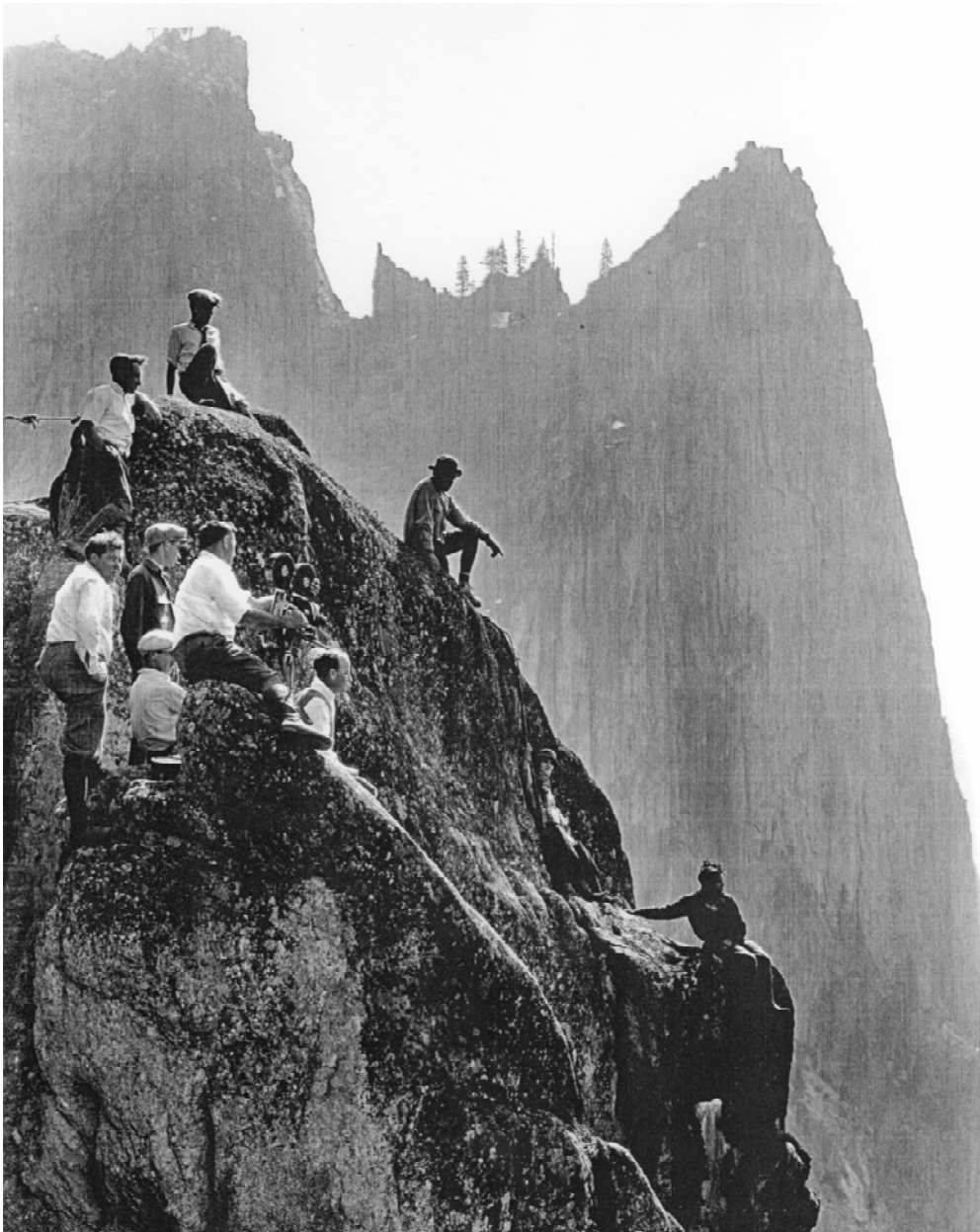
desplazamiento a una fábrica real, tanto las fotografías tomadas durante el rodaje como la propia película parecen ratificarlo.

La ilustración n. 6 muestra una fotografía publicitaria perteneciente a la secuencia 4 donde los actores aparecen en el despacho de Jane. En el film esta sala de máquinas se encontraría a continuación de la habitación, al fondo. Sin embargo, en esta instantánea tomada en Universal City tras la mampara de techo bajo y cristales opacos que rodea la oficina, a poca distancia se atisba ya la pared final de la factoría con varias ventanas que dan al exterior. Es decir, que ahí *finaliza* la fábrica, con la consiguiente imposibilidad de la ubicación de esta enorme sala de maquinas en ese espacio tan pequeño –el comprendido entre el fin de la mampara y la pared del fondo. Esto, sumado a que en la película no existe ni un solo plano donde se unan en una misma imagen ambos espacios, zona de oficinas y sala de maquinas, y junto con otra importante anomalía que será comentada más hacia delante, en el apartado «II.9. Puesta en escena», confirmaría, por tanto, la filmación de estas escenas en una manufactura real.



6. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 4.

El film contenía también otras localizaciones en exteriores reales –secuencia 8–, para las que Clarence Brown, el equipo técnico y los principales actores, Pauline Frederick, Laura La Plante y Malcolm McGregor, se trasladaron a las montañas de Yosemite Valley, California. Incidentalmente, el área estaba muy próxima al lugar donde Brown había filmado los exteriores de *The Last of the Mohicans* (1920).²⁵



7. Clarence Brown, en el centro de la imagen, y el equipo técnico en Yosemite Valley filmando una escena de la secuencia 8 con Malcolm McGregor y Laura La Plante.

²⁵ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 26/11/2008.

Clarence Brown refirió una anécdota acaecida durante el rodaje en estos escenarios montañosos de Yosemite Valley. En un momento determinado un árbol bloqueó la visión del encuadre que él pretendía obtener y dado que resultaba imposible talarlo, puesto que Yosemite era paraje natural –Yosemite National Park–, Brown habló con Pauline Frederick y ésta se prestó gustosa a ir a hablar con el guardabosques. La estrella coqueteó con él y mantuvo entretenido al encargado durante un buen rato, el necesario para que Brown y su equipo procedieran a talar el árbol.²⁶



8. *Screenland*, mayo 1925. Recorte de prensa en The Clarence Brown Collection.

Aparte de lo expuesto, el ambiente durante la filmación fue excelente y son numerosas las fotografías de Clarence Brown con los actores y el equipo técnico en actitud humorística. Destaca en este sentido una instantánea procedente de *Screenland*, publicada en mayo de 1925, donde Clarence Brown con una máquina cortacésped aparece triturando el

guión, mientras sus autores, Sada Cowan y Howard Higgin, le suplican de rodillas que no lo haga. A juzgar por los resultados, la broma pudo no ser tal cosa.

Las instantáneas distendidas de Clarence Brown con Pauline Frederick son también abundantes. Sirva como ejemplo la ilustración n. 9 (*ver p. sig.*), donde actriz y cineasta bromean con uno de los emblemas clave de la producción, el lema “Let No Man Be Necessary to You” (No permitas que ningún hombre sea necesario para ti), que Jane Vale ostenta en una de las paredes de su despacho.

²⁶ Entrevista no publicada a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, octubre 1966, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por el autor, p. 2.



9. Clarence Brown y Pauline Frederick en el set de *Smouldering Fires*.

Décadas después, el realizador efectuó unas sorprendentes declaraciones sobre el terror y la inseguridad que sintió la estrella durante sus primeros días de trabajo en el film: “Pauline Frederick, que asumió el protagonismo en *Smouldering Fires*, pasó el peor ataque de pánico escénico que he presenciado jamás. Ella había sido una gran estrella en Broadway y había hecho bastantes películas. Su último éxito real había sido *Madame X* (1920). Los dos primeros días en ésta pensé que iba a rendirse. Pero era una gran artista y lo superó valientemente”.²⁷

Vencido este pavor inicial, no cabe duda que Frederick debió quedar más que satisfecha con la dirección de Clarence Brown, no sólo por las excelentes críticas que cosechó, sino porque a los pocos meses animó a su colega de los escenarios Louise Dresser a que aceptase el también inusual papel de Mary Holmes que el cineasta acababa de ofrecerle –la borracha desaliñada y entrada en años de *The Goose Woman*.

²⁷ “Pauline Frederick, who took the lead in *Smouldering Fires*, went through the worst attack of stagefright I ever witnessed. She had been a great Broadway star and had made a number of pictures. Her last real success had been *Madame X* (1920). The first two days on this one I thought she was going to give up. But she was a great artist and she pulled through bravely.” (Kevin Brownlow, 1968, 145).

Clarence Brown y Pauline Frederick volverían a coincidir en Metro-Goldwyn-Mayer en la siguiente década con motivo del film de Joan Crawford *This Modern Age* (1931), cuya realización firmó en solitario su director inicialmente asignado, Nicholas Grindé. Para Brown la asignación de Frederick como madre de Joan Crawford en el film resultaba absolutamente lógica, dado el increíble parecido que a su modo de ver existía entre ambas actrices y que no se limitaba exclusivamente a lo físico. En 1939, en el segundo de sus autobiográficos publicados por *Picturegoer*, escribió: “En años posteriores, cuando Joan Crawford llegó al estrellato, nunca podía mirarla sin pensar en el juego dramático y en la semejanza entre la señorita Frederick y Joan. Por ese motivo, muchos años más tarde, tuve a la señorita Frederick representando a la madre de Joan”.²⁸ Por su parte Joan Crawford quedó notablemente impresionada al conocer a la distinguida estrella de Broadway con su impecable dicción, adoptando a partir de ese momento una perfecta fonética y un modo de hablar culto que mantuvo a lo largo de toda su carrera.²⁹

El director también tuvo palabras elogiosas para los extras que participaron en *Smouldering Fires*. En “Director Lauds Work of Extras Before Camera”, de 21 de diciembre de 1924, una entrevista que concedió a *Los Angeles Times*, alabó la calidad y predisposición de los figurantes del presente en comparación con los habidos tan solo unos años atrás. A lo largo de sus últimas películas en Universal, declaraba: “... desde 'The Acquittal' y 'The Signal Tower' y hasta 'Butterfly' y 'Smouldering Fires', que terminé recientemente, los extras han ido mejorando cada vez más. De hecho, en la última película mencionada, los más jóvenes me dieron actuaciones individuales que merecían la designación de excelentes fragmentos de caracterización”.³⁰ Al hablar de estos jóvenes, Brown se refería sin duda al grupo de invitados que surgen en tropel en la secuencia 13 (*ver il. n. 10 en p. sig.*) y que, pese a la

²⁸ “In later years, when Joan Crawford first rose to stardom. I could never look at her without thinking of the dramatic fire and the likeness between Miss Frederick and Joan. That is why, long years later, I had Miss Frederick play Joan’s mother” (Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10).

²⁹ Alexander Walker, 1983, 78.

³⁰ “... from 'The Acquittal' y 'The Signal Tower,' down through 'Butterfly' and 'Smouldering Fires,' which I finished only recently, the extras became better and better. In fact, in the last-named picture, the youngsters gave me individual performances which deserved designation as fine bits of characterization.” (Entrevista anónima a Clarence Brown: “Director Lauds Work of Extras Before Camera”, *Los Angeles Times*, 21 de diciembre de 1924, p. C23. También publicada como debida a L. B. Fowler y con el titular “Praises 'Extras' Once Empty-Headed Even Dress Better Help the Ambitious” en *Los Angeles Daily News*, 31 de diciembre de 1924. Este último documento en The Clarence Brown Collection).

brevedad de sus papeles, ciertamente encierran momentos esenciales, los cuales son observados e imitados por la protagonista.



10. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 13.

Clarence Brown aludió a *Smouldering Fires* muchas veces a lo largo de su carrera, pero casi siempre lo hizo en relación al mismo tema, para él desde luego fundamental, y es que ésta fue la película que le consiguió su contrato con Joseph M. Schenck, vía el productor asociado de éste John W. Considine, Jr., quien la confundió con una producción de Ernst Lubitsch, concretamente con *Three Women*, que la misma Pauline Frederick había protagonizado a comienzos de 1924.³¹

Aun así, en el segundo de sus autobiográficos publicados en 1939 por Picturegoer, escribió: “*Smouldering Fires* emparejó a Laura LaPlante [sic], Malcolm MacGregor [sic], Tully Marshall y Pauline Frederick. (...) Tuve que volver a la prestidigitación y a las trampas de nuevo,

³¹ Gracias a *Smouldering Fires* el cineasta pudo abandonar Universal (algo que deseaba) y, tras realizar una película más que debía a Carl Laemmle, *The Goose Woman*, pasó a trabajar para Joseph M. Schenck con un contrato de 3.000\$ semanales. Este tema fue objeto de un mayor desarrollo en la Segunda Parte, cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», pp. 574-575.

como en *The Signal Tower*, para permitir a William Orlamond, en una escena de comedia, pellizcar la mejilla de Wanda Hawley y conseguir un lunar negro, como los que llevaban en aquellos días, en su dedo y posteriormente en su propia cara”.³² No obstante, los recuerdos del director estaban entremezclados. Se refería aquí a una escena de la secuencia 1, y la actriz que perdía su lunar, el cual iba a parar a la cara de William Orlamond, no era la más famosa Wanda Hawley, sino Helen Lynch, interpretando a una secretaria que por ese motivo era amonestada y a la postre despedida.

Finalmente, al respecto del rodaje, cabe señalar que un breve metraje de Clarence Brown dirigiendo *Smouldering Fires* puede ser visto en *Life in Hollywood* (1927), nº 3, serie de cortometrajes producida de forma independiente que comenzó a aparecer semanalmente en las pantallas de cine en 1927.³³

Nada más concluir la producción, *Smouldering Fires* sufrió dos importantes mutilaciones. La primera se sitúa en las fechas inmediatamente anteriores al estreno y fue el propio Clarence Brown quien la relató a Katherine Lipke, de *Los Angeles Times*.

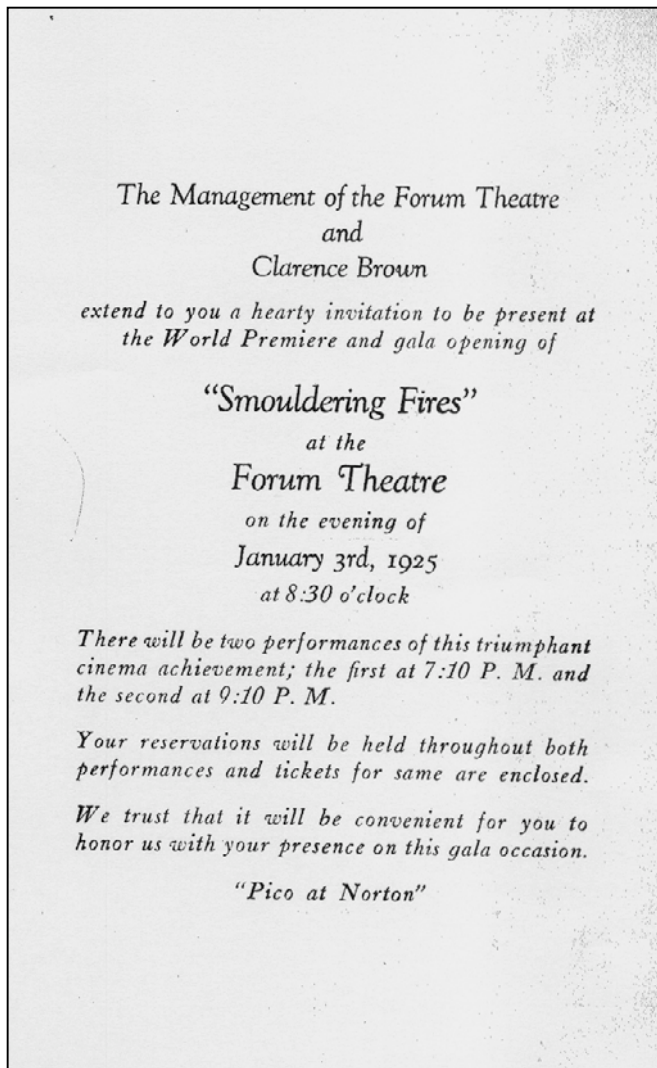
Después de efectuar un primer montaje provisional, el director, como solía hacer con todas sus películas de Universal, procedió a la organización de tres preestrenos –en Glendale, Pasadena y el Beverly Hills Hotel. Realizó las modificaciones pertinentes a partir de las reacciones del público, costumbre ya adquirida en estos años y que después mantendría, y, tras esto, salió de viaje hacia Nueva York mientras se cursaban las invitaciones correspondientes a la *world premiere* y gala de apertura que iba a tener lugar el sábado 3 de enero de 1925 en el Forum Theatre de Los Ángeles, California.³⁴

³² “*Smouldering Fires* teamed Laura LaPlante [*sic*], Malcolm MacGregor [*sic*], Tully Marshall and Pauline Frederick. (...) I had to revert to sleight of hand tricks again, as in *The Signal Tower*, to enable William Orlamond, in a comedy scene, to pinch Wanda Hawley’s check and get a black beauty-spot, such as they wore in those days, on to his finger and subsequently on to his own face.” (Clarence Brown, 13 de mayo de 1939, 10).

³³ Consistente en recorridos por los más importantes estudios de Hollywood, éste, el nº 3, suponía una visita a Universal City y en él aparecen, además de Clarence Brown, Lon Chaney –sin maquillaje– en el set de *The Hunchback of Notre Dame* (*El jorobado de nuestra señora de París*, 1923), de Wallace Worsley, y otras estrellas y directores de la compañía como Max Davidson, Neeley Edwards, Hobart Henley, King Baggott, Edward Sedgewick, Pete Morrison, Bob Hill, Ed Brady, Pat O’Malley, Reginald Denny, Baby Peggy, Mary Philbin y Patsy Ruth Miller.

³⁴ En la esquina de Pico Street y Norton Avenue, el Forum Theatre era una sala de exhibición nueva, donde al poco de su apertura, el 14 de mayo de 1924, había recibido su *world premiere* *Butterfly*.

Al respecto de estas invitaciones, una de las cuales fue conservada por el director y ha sobrevivido en The Clarence Brown Collection, y con relación al tema, muchas veces comentado, del papel destacado que tuvieron los realizadores de Hollywood durante la década de 1920, llama enormemente la atención que sean la dirección del Forum Theatre y Clarence Brown quienes la cursen, y no Universal Pictures. El nombre de la casa productora, de hecho, no aparece por ninguna parte.



El cineasta asistió a la *world premiere* en compañía de su esposa, Ona Brown, y arropado por varios de los actores de la película: Laura La Plante, Helen Lynch y Bert Roach. La Srta. Frederick, la estrella indiscutible de la producción, no pudo asistir debido a sus compromisos teatrales, pero transmitió sus excusas a través de Lew Cody, que actuó como maestro de ceremonias.

11. Invitación a la *world premiere* de *Smouldering Fires* el 3 de enero de 1925, Forum Theatre, Los Ángeles, California. Documento original en The Clarence Brown Collection.

No obstante, para Brown la noche de la *world premiere* constituyó una experiencia decepcionante, pues descubrió entonces que Universal había mutilado el final de la película, donde, después del plano que hoy conocemos como el último (el 790-792, un significativo “plano de tres” emblemático de Brown), podía verse a Jane Vale de nuevo en su oficina, vestida con ropa masculina y al frente de una reunión de la junta directiva con su lema “Let No Man Be Necessary to You”. Al día siguiente, muy

enfadado, concedió una entrevista a Katherine Lipke, “Simplicity Is Keynote of Brown Film”, y la periodista, tras conversar con el director, escribió:

“En la conclusión, cuando ella finalmente deja el camino despejado para que su hermana y su marido se casen, la película finaliza ahora con ella en casa, vestida con ropajes vaporosos, haciendo su supremo sacrificio.

Sin embargo, ése no es el final que planeó Clarence Brown. Él quería que la película finalizara con Pauline Frederick otra vez como mujer de negocios, una mujer masculina tratando con hombres, presidiendo en una reunión de directores con su lema, 'Let no man be indispensable [*sic*] to you' [*sic*], con este mensaje resplandeciendo en el frente desde la pared. Él lo había planeado para mostrar que toda la vida es un ciclo de acontecimientos. La película se inicia con ella en una reunión de directores y así debería concluir. Un drama muy humano y trágico había sucedido en medio, pero la vida, mientras siga siendo vida, continúa tranquilamente, y su vida tenía que continuar”.³⁵

Al zanjar el largometraje en el momento de la renuncia, exponía Brown, se daba la impresión de finalización, pero si se mostraba a Jane Vale otra vez tomando las riendas del negocio se ofrecía la calidad desafiante de la vida, clausurando la película triunfalmente.

Desde luego, esta coda que Brown había concebido para el film estaba en perfecta sintonía con sus deseos de hiperrealismo del periodo, presentes durante toda su etapa de Universal; un empeño obsesivo de esta época porque sus films fuesen fieles a la vida misma que pronto desaparecería de forma fulminante. Y dado que si la historia de Jane Vale hubiese sido auténtica, y no de ficción, ella forzosamente hubiera tenido que volver al trabajo, eso mismo quería Brown para su obra.³⁶

³⁵ “At the close, when she finally makes the way clear for her sister and her husband to marry, the picture now ends with her at home clad in filmy draperies, making her supreme sacrifice. That is not the ending Clarence Brown planned, however. He wanted the picture to close with Pauline Frederick again the business woman, a mannish woman dealing with men, presiding at a directors’ meeting with her motto, 'Let no man be indispensable [*sic*] to you,' [*sic*] blazing forth its message from the wall. He had planned it to show that all life is a cycle of events. The picture opens with her at a directors’ meeting, and thus the picture should close. A very human drama and tragedy had happened in the meantime, but life, being life, went merrily on, and her life had to go on.” (Katherine Lipke, 4 de enero de 1925, 30).

³⁶ El subtítulo del reportaje de Lipke, donde el cineasta vertía todas estas opiniones, y que la autora adjuntó como resumen de la entrevista, no podía ser más explícito en este sentido: “Aim is to Present Story of Everyday life as it is Ordinarily Found” (*ibid.*, 27).

Por otro lado, la coda de Brown es susceptible de ser interpretada bajo una perspectiva feminista y, al mismo tiempo, se presta también a una contralectura feminista. Desde el momento en que Jane Vale se reponía de su fracaso amoroso y volvía al trabajo, el final suponía un claro posicionamiento feminista, pues implicaba que el personaje recuperaba su identidad y el rumbo de su vida, asociado de forma significativa con el éxito profesional en los negocios y el espacio público, y no con el ámbito privado, al que la cultura patriarcal destina de modo genérico a la mujer y al que atribuye su campo de actuación y felicidad –esto es, el amor, el mundo de los afectos y todo lo que éste envuelve: matrimonio, familia, hogar, etc. Desde este punto de vista, el final conllevaría implícito el triunfo de Jane Vale en el ámbito público frente al privado y, por ende, el triunfo de la mujer más allá de la esfera doméstica. No obstante, y como se verá con todo detalle transcurso del apartado «II.7. Análisis secuencial», el proyecto de vida de Jane no ha sido escogido por ella misma, sino decidido por su progenitor, John Vale, de quien ella ha heredado la fábrica y sus roles masculinos. Y ninguna teoría feminista se sustenta en la imposición de que un rol determine la vida de una persona. Eso aparte de que Jane no hace más que reproducir los esquemas patriarcales de su progenitor.

El montaje de Universal era y se reveló a la postre como más culminante, enigmático y cinematográfico –las películas finalizan, y no vemos lo que les sucede a los personajes después, aunque lo podamos suponer. Público, crítica e historiadores posteriores quedaron extasiados, sin saber que se trataba de un final alterado por la productora.

En la entrevista Brown continuaba explicándose. Manifestaba que, tras la amputación, el film presentaba ahora una conclusión insatisfactoria y prometía que antes de que finalizase la semana *Smouldering Fires* volvería a cerrarse como le correspondía.

Sin embargo, nada de esto acabó sucediendo, *Smouldering Fires* terminó siempre como lo había hecho en la noche de la *world premiere*, y Brown no colocó su desenlace, bien porque no pudo –Universal no se lo permitió–, o porque no quiso –cambió de opinión. Sin descartar una negativa por parte del estudio, diversos hechos nos inducen a pensar que Brown con posterioridad no debió quedar tan descontento con el final de Universal. De un lado, como decíamos, por las excelentes críticas que ya en su momento cosechó. Tan solo dos días después de la *world premiere* Edwin Schallert

escribía en *Los Angeles Times*: “Me gustó inmensamente la forma en la que finaliza la película sin ninguna solución al problema. En el fundido final simplemente se ve a la mujer apretando fuertemente a su marido y a su hermana más joven contra cada uno de sus hombros. El hecho ha sido planteado de manera que ella buscará liberar a su marido por él y por la felicidad de la chica. Sólo hay un miembro presente que realmente sabe lo que ella está haciendo...”³⁷ Y aunque son muchos otros los artículos de la época que, igualmente, elogian el final, por citar un ejemplo distanciado en el tiempo y de un prestigioso historiador, sirva el comentario que en 1968 realizó William K. Everson en uno de sus múltiples ensayos sobre el film: “Para su extremadamente efectivo fundido final, Brown utiliza únicamente un simple plano de tres... El resultado es que en un plano individual Brown da fin a la película muy hábilmente... donde otro director menos capacitado podría y probablemente habría empleado otras dos bobinas de intriga y complicaciones novelescas para llegar al mismo clímax”.³⁸ De otro, porque el director, en vista de los elogios, nunca aclaró que en realidad ése no era *su* final, y no volvió a referirse al incidente. Y, finalmente, el hecho de que Brown clausurase su siguiente película, *The Goose Woman*, precisamente con un “plano de tres”, sin epílogo, indica, como mínimo, un reconocimiento de la eficacia de esta terminación de *Smouldering Fires*.³⁹

Paralelamente, hemos de decir que resulta inaudito que el director no se enterase de lo ocurrido hasta la noche de la *world premiere*, puesto que con anterioridad Universal había organizado varias proyecciones para la prensa donde la película presentaba ya su forma definitiva. Herbert Moulton, por ejemplo, un periodista que además era amigo de Brown, tras asistir a un pase privado del film, en su crítica de 19 de noviembre de 1924 indicaba: “La personalidad de la Srta. Frederick domina toda la película. (...) Desde su visión más temprana como mujer de negocios dominante hasta el concluyente fundido en negro, cuando, con la tragedia en sus ojos, sostiene en sus brazos a su hermana y a su marido, es un

³⁷ “I like immensely the way in which the picture ends without any solution of the problem. The fadeout simply glimpses the wife bolding her husband and younger sister one against either shoulder. The fact has been planted that she will seek to free her husband for the sake of his and the girl’s happiness. There is only the one present who really knows what she is doing...” (Edwin Schallert, 1925, A9).

³⁸ “For his extremely effective fadeout, Brown uses only a simple three-shot... The result is that in one single shot Brown wraps the film up neatly... where another and lesser director could and probably would have taken another two reels of intrigue and novelettish complications to get to the same climax.” (William K. Everson, 23 de enero de 1968, 2).

³⁹ Más información sobre la influencia del final de *Smouldering Fires* en el de *The Goose Woman* en el punto «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1463-1468. Ver especialmente n. 319 en pp. 1466-1467.

personaje extraordinario”.⁴⁰ Ciertamente que Brown se encontraba en Nueva York y estas primeras reseñas se publicaron en Los Ángeles, pero aun así es extraño que nadie se lo comunicara.

El segundo de los cortes ocurrió poco después del estreno y según William K. Everson pudo estar motivado por una carta remitida a Carl Laemmle por S.N. Chambers, en nombre de un grupo de exhibidores de Wichita, Kansas. Llena de alabanzas sobre la calidad y el tono moral del largometraje, Universal inmediatamente la transfirió a *Film Daily*, donde apareció como un anuncio publicitario del film, y decía así:

“Quiero darle las gracias por dar a la industria una película de la vida moderna sin mujeres fumando cigarrillos, *flappers* bebiendo cócteles, petacas, medias y otros recursos tan acentuados en las películas actuales... esta película, además de ser un maravilloso drama, es ciertamente un alivio... desde el punto de vista del drama y del entretenimiento, una de las películas más entretenidas en muchos años... El director Brown tenía muchas oportunidades de recurrir a escenas cuestionables, pero no aprovechó ninguna –mantuvo la película limpia y sana; en lugar de fiestas salvajes y exposiciones indecentes, nos entregó escenas para hacer reír al cascarrabias más empedernido. Creo estar en la obligación de transmitirle mi apoyo moral a la clase de película que usted ha producido aquí. La industria necesita más [películas] de este tipo, y menos del otro tipo, si queremos sobrevivir”.⁴¹

⁴⁰ “Miss Frederick’s personality is dominant throughout. (...) From the earliest glimpses of her as the domineering business woman to the concluding fadeout when, tragedy in her eyes, she holds in her arms her sister and her husband, she is a superb character.” (Herbert Moulton, 1924, C14).

⁴¹ “I want to thank you for giving to the industry a picture of modern life without cigarette-smoking women, cocktail-drinking flappers, hip-flasks, rolled hose and other props so noticeable in current attractions... this picture, in addition to being a wonderful drama, cleverly produced, is certainly a relief... from a standpoint of drama and entertainment, one of the most entertaining pictures in many moons... Director Brown had plenty of opportunity to resort to questionable scenes, but he availed himself of none of them –he kept the picture clean and wholesome; in lieu of wild parties and indecent exposure, he gave us scenes to make the most confirmed grouch laugh. I believe it my duty to lend my moral support to the class of film you have produced here. The industry needs more of this kind, less of the other kind, if we are to survive.” (Firmada por S.N. Chambers en nombre de Consolidated Amusement Company, Wichita, Kansas, y reimpressa en: William K. Everson, 1979, 42); Estos exhibidores alababan el buen gusto y la contención de Brown, y, curiosamente, la descripción que realizaban de las películas de *flappers* no puede ajustarse más a la obra previa del director, *Butterfly*.

En opinión de Everson, bien pudo ser esta misiva, con su frecuente uso de los términos “limpio” y “sano”, u otras similares las que impulsaron a Carl Laemmle a suprimir un fragmento del metraje, en concreto la secuencia «12. Tratamientos de envejecimiento», de 2'36'', donde Jane, después de la boda, se levanta a primera hora de la mañana y mientras Robert duerme se arregla concienzudamente para estar apetecible cuando él despierte –se peina, se aplica cremas, polvos, colonia y se pinta los labios– y después vuelve a la cama a hurtadillas, como si ése fuera su aspecto normal de recién levantada. Y todo esto sucede, además, mientras él sueña con Dorothy.

En consecuencia, cuando *Smouldering Fires* se estrenó de forma generalizada en los Estados Unidos, el 18 de enero de 1925, la secuencia 12 había desaparecido. Everson hablaba sobre este tema en 1979 y mencionaba que aunque el segmento se había perdido para siempre en las versiones norteamericanas afortunadamente todavía existía en una copia europea. Sin ánimo de extendernos en las características de las copias visionadas, tema que desarrollaremos en páginas sucesivas, no obstante creemos conveniente adelantar que las versiones de *Smouldering Fires* a las que hemos tenido acceso se presentan íntegras, con la secuencia 12 incluida.

Presentada oficialmente como una “A Universal-Jewel Photodramatic Classic”, que encabezaba la primera “White List” de 21 films Jewels de la compañía para 1925, *Smouldering Fires* funcionó espléndidamente en el *box-office* y supuso para Universal enormes dividendos, sobre todo teniendo en cuenta su bajo presupuesto, que, si bien era de los elevados de la productora, no por ello dejaba de ser tremendamente exiguo en comparación con los productos estándar de otros estudios. Mientras que, en lo referente a su recepción crítica, la película recibió formidables alabanzas y, como anotaría Edwin Schallert, estuvo precedida por un sinfín de comentarios entusiastas que le crearon una notable reputación incluso antes de su estreno.

Aparte de la ya mencionada acotación de Harry Carr, quien la había distinguido como una de las producciones más excelentes del año,⁴² en la misma edición de *Los Angeles Times* Herbert Moulton llevaba a cabo una amplia reseña sobre la película, cuyo título suponía ya el veredicto: “Superfine!”. La definía como uno de los mejores estrenos del año, por su historia poderosamente dramática, actuaciones cercanas a la

⁴² Ver p. 993.

perfección y estilo cinematográfico, y recalca: “En conjunto, es con diferencia lo mejor que ha salido de Universal City en mucho, mucho tiempo”.⁴³ Y a continuación, ampliaba:

“La pura fuerza de su drama es apasionante: el empuje emocional de su tema provisto de un intenso poder hipnótico en su vigor. Tal es el más reciente logro de Clarence Brown para Universal, una película magistral con el abominable título de 'Smouldering Fires’”.⁴⁴

Y es que, como Carr y Moulton, fueron también muchos otros los que pensaron que el título era un terrible desacierto y desmerecería por el completo la producción, opinión que transcurridas las décadas compartiría Kevin Brownlow, cuando sin saber nada de la película se encontró con ella en los primeros años de su búsqueda de los films de Clarence Brown y pensó que era muy poco prometedor.⁴⁵ En su escrito Moulton seguía insistiendo en su desdén hacia la designación escogida, que, en su opinión, no tenía ni un ápice de similitud con la película, e irónicamente mencionaba que *Lukewarm Love* (*Amor cálido*) o *Ashes of Passion* (*Cenizas de pasión*) no habrían sido peores. (*Smouldering Fires* era el título del guión, que finalmente se incorporó; una frase sobre la que no puede hallarse ni una sola referencia en el texto fílmico, puesto que el pasaje donde aparecía se eliminó, y cuya traducción literal vendría a significar “Fuego ardiente”).⁴⁶ Pero ahí finalizaban sus objeciones, ya que su escrito, por lo demás, suponía una completa glorificación del largometraje: “Porque 'Smouldering Fires' es realmente

⁴³ “Altogether, it is quite the best thing that has come out of Universal City in a long, long time.” (Herbert Moulton, 1924, C12).

⁴⁴ “The sheer force of its drama is gripping: the emotional sep of his theme possessed of a hypnotic power intense in its vigor. Such is Clarence Brown’s latest achievement for Universal, a masterly photoplay with the abominable title of 'Smouldering Fires.’” (*ibid.*).

⁴⁵ Kevin Brownlow, “The Master Returns”, *The Guardian*, 18 de abril de 2003.

⁴⁶ El título se deriva de la segunda secuencia del guión, suprimida de la película. Mientras en los exteriores de la factoría Vale los empleados llevan a cabo unas competiciones atléticas, Jane en su despacho revisa el correo, donde halla una invitación del Dr. Neustadt para una conferencia sobre “La Psicología de la Mujer de Mediana Edad”. El libreto incluye un párrafo completo del folleto donde se resume el tema de la conferencia: “La mediana edad es la edad peligrosa para la Mujer. Entonces su corazón es un bosque de hojas secas, bajo el que emerge el fuego ardiente. Un instante de llama y ella no puede controlar, y entonces -----” (“Middle age is the danger age for Woman. Then her heart is a forest of dried leaves, under which creeps smoldering fire. An instant of flame she cannot control, and then -----”: Guión de *Smouldering Fires* [1924], por Sada Cowan y Howard Higgin, p. 21 [escena (plano) 71]. Conservado en The Clarence Brown Collection).

una gran película. Es el tipo de película que 'hace' a un director y rompe todos los récords. Fundamentalmente, está construida sobre una lógica sólida. Ha sido moldeada por manos comprensivas que la han convertido en algo de incomparable excelencia. Sus personajes viven como verdaderos personajes humanos –y no como la usual concepción cinematográfica de personajes humanos”.⁴⁷ La actuación de Pauline Frederick era juzgada de intachable, nada podía decirse de ella excepto las más altas alabanzas, y Laura La Plante y Malcolm McGregor ofrecían sus mejores interpretaciones en la pantalla hasta la fecha, ello pese a que Moulton consideraba que La Plante no entraba en escena hasta muy avanzada la película –opinión que compartimos. El crítico finalizaba expresando su pronóstico sobre cómo *Smouldering Fires* lanzaría definitivamente la carrera de su director, quien aunaba dos cualidades excepcionales que no siempre andaban a la par, instinto cinematográfico y potencial de *box-office*:

“‘Smouldering Fires’ es un distintivo triunfo para el director que la hizo, Clarence Brown. Lo lanza de forma ascendente dentro de las escasas clasificaciones de genios de la dirección y lo señala como un hombre con una comprensión y apreciación total de los valores dramáticos que, además, tiene la rara habilidad de ponerlos en pantalla con coherencia para el amplio gusto popular”.⁴⁸

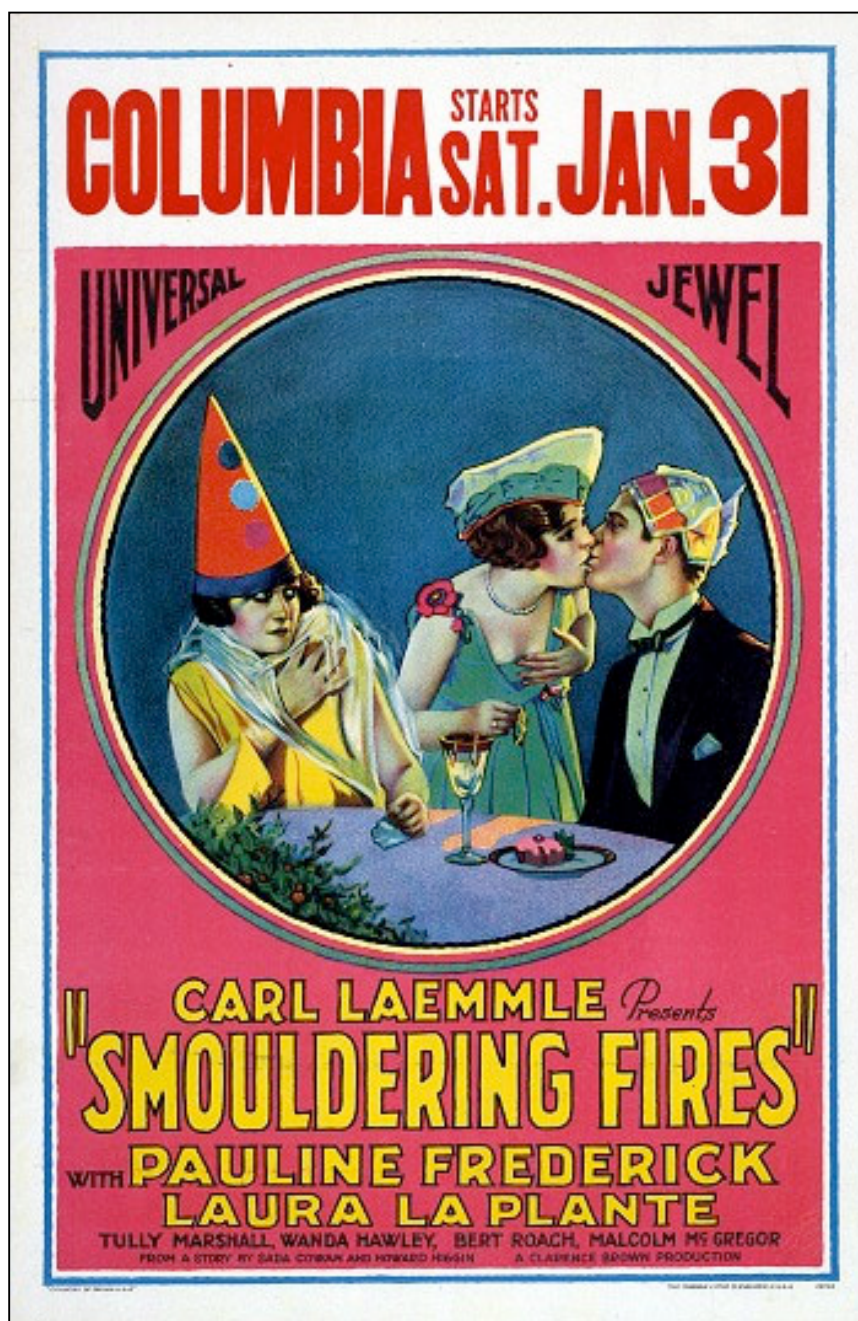
El 13 de diciembre de 1924 Tom Waller desde *Moving Picture World* la anunciaba como un inusual logro de Universal, cuyos principales atractivos eran el magnífico reparto y su tema, de gran interés humano. Sin embargo, expresaba ciertas dudas al respecto de su éxito en taquilla porque, en esencia, la consideraba de psicología sofisticada, quizás no comprensible para la mentalidad media.⁴⁹

⁴⁷ “For ‘Smouldering Fires’ is really a great photoplay. It is the kind of a picture that ‘makes’ a director and breaks a lot of records. Fundamentally, it is builded [*sic*] upon sound logic. Sympathetic hands have molded it into something of incomparable excellence. Its characters live as real human characters –and not as the usual movie conception of human characters.” (Herbert Moulton, 1924, C12).

⁴⁸ “‘Smouldering Fires’ is a distinct triumph for the director who made it, Clarence Brown. It thrusts him upward into the sparse ranks of the directorial geniuses and marks him as a man with a through understanding and appreciation of dramatic values who has, in addition, the rare ability to put them on the screen with a coherence and that makes for the wide popular appeal.” (*ibid.*, C14).

⁴⁹ Tom Waller, “Smouldering Fires”, *Moving Picture World*, 13 de diciembre de 1924. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection.

Y el 31 de diciembre de 1924, *Los Angeles Record* en “Has New Heroine”⁵⁰ registraba que se estaba produciendo una auténtica revolución por la inminente presentación de Clarence Brown de un nuevo tipo de protagonista femenina, puesto que, de forma anómala, ésta era una mujer madura, a mediados de la treintena [*sic*].



12. Cartel publicitario de *Smouldering Fires* a partir de una imagen del film correspondiente al cumpleaños de Dorothy, secuencia 15.

⁵⁰ “Has New Heroine”, *Los Angeles Record*, 31 de diciembre de 1924. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection.

Tras un fuerte despliegue publicitario por parte de Universal, finalmente *Smouldering Fires* tuvo su inauguración oficial, como ya hemos apuntado, el 3 de enero de 1925 en el Forum Theatre de Los Ángeles, siendo examinada dos días más tarde por Edwin Schallert en *Los Angeles Times* bajo el titular de “‘Smouldering Fires' Has Very Rare Moment”. Para el autor, por una vez no todo era superficialidad en los luminosos de la pantalla, ésta era una producción con momentos que se acercaban al puro oro y suponía un tipo de entretenimiento diferente: “Esta película es algo más profunda en idea y tema que la habitual serie de representaciones de entretenimiento, y aunque tiene comedia y brilla con sentimiento, esto de ningún modo disminuye los excelentes matices de sentimiento dramático”.⁵¹ Schallert la consideraba con mucha diferencia una producción más poderosa que la última película de Brown, *Butterfly*, ya que descubría un esbozo más penetrante de personajes y situaciones, una valoración superior emplazada en la importancia de contrastes y, a veces, lo más raro de todo, y de ahí el título que otorgaba a su artículo, una profundidad artística y psicológica: “En algunas de las mejores escenas... se siente una búsqueda con énfasis sobre las cosas, no sobre las que están en pantalla sino sobre las que hay detrás de la pantalla –los estados mentales de los personajes principales de la historia”.⁵² Con todo, le encontraba algunas objeciones; una cierta lentitud en su narrativa; y, como avanzábamos anteriormente, que había sido alabada en exceso antes de su estreno: “En cierto sentido, es poco afortunado, creo yo, que se hayan dicho tantas cosas laudatorias por adelantado sobre 'Smouldering Fires'. Sus virtudes se han cantado más ampliamente que las de cualquier película que haya salido de Universal en meses. (...) Como consecuencia la película llega con demasiadas pretensiones a la pantalla”.⁵³ Si bien esto le había beneficiado en el sentido de que tanto el nombre su director como el de los principales miembros del reparto –Frederick, La Plante y McGregor– se habían visto reforzados mucho antes de que el film llegase a las salas, había actuado en detrimento de la cinta porque había suscitado las expectativas de una gran producción, y *Smouldering Fires*, pese a ser una Jewel, era una película

⁵¹ “This picture is something deeper in idea and theme than the ordinary run of divertissements, and though it is gay with comedy and bright with sentiment, it is by no means wanting in fine shades of dramatic feeling.” (Edwin Schallert, 1925, A9).

⁵² “In some of the best scenes... one feels a searching emphasis on things not on but behind the screen –the mental states of the principals in the story.” (*ibid.*).

⁵³ “In a way, it is unfortunate, I feel, that so much that is laudatory has been said ahead of time about 'Smouldering Fires'. Its virtues have been more widely chanted than those of any feature emanating from Universal in months. (...) The picture does, as a consequence, arrive with too much pretentiousness on the screen.” (*ibid.*).

sencilla, de presupuesto ajustado: “No es por naturaleza una película espectacular en lujos, y aunque el nombre de Pauline Frederick es brillante para adornar cualquier reparto y aunque esta película es también una de las mejores para su personalidad de todas las que ha interpretado, incluso esto no altera la consideración de que 'Smouldering Fires' no pertenece a la clase de lo elaborado”.⁵⁴ Pero, aun así, no podía negarse que constituía verdaderamente un esfuerzo serio y entusiasta por contar una historia de romance y sacrificio de forma comprensiva; una obra que penetraba en las sombras del patetismo, y a la vez reflejaba una calidez esclarecedora de sentimiento. La actuación de la Srta. Frederick era calificada de fascinante, tanto que resultaba imposible referirla adecuadamente en el breve espacio de esa crítica, decía Schallert, y juzgaba su retrato de Jane Vale indudablemente como el mejor de todos los que había perpetrado desde su retorno a la pantalla en 1924, incluso sin exceptuar *Three Women* de Lubitsch. Al igual que Herbert Moulton, el autor también creía que Laura La Plante como la hermana más joven, Dorothy, ofrecía en *Smouldering Fires* la mejor de sus interpretaciones en el cine; un papel que la actriz ejecutaba a la perfección con una única pega, y es que salía perjudicada en la competición romántica con una mujer tan extraordinaria como la Srta. Frederick, pero ése era un asunto de *casting* y no de actuación. Malcolm McGregor en su representación del personaje masculino principal demostraba por fin toda la excelencia bien definida que se había esperado de él durante tanto tiempo. Y la personificación de Scotty llevada a cabo por Tully Marshall era descrita como excelente, una de las más exquisitas de las muchas de su larga filmografía.

También como Herbert Moulton, Schallert estaba convencido de que el film ofrecía abundantes pruebas sobre el talento de Clarence Brown, las suficientes como para convencer de que estaba destinado sin duda a convertirse en una de las fuerzas predominantes en la dirección, ya que con *Smouldering Fires* se había revelado como una promesa extraordinaria e incluso como un indiscutible valor de *box-office*.

⁵⁴ “It is not, by nature, a spectacular or lavish feature, and though the name of Pauline Frederick is a brilliant one to adorn any cast, and thought this feature is also one of the best for her personality that she has ever played in, even this does not alter the consideration that 'Smouldering Fires' does not belong in the class of the elaborate.” (*ibid.*).



13. Caricatura de Pauline Frederick como Jane Vale, publicada en *Life*, Vol. LXXXV, 4 de junio de 1925. The Clarence Brown Collection.

El 9 de enero de 1925 se publicó, también en *Los Angeles Times*, la única crítica negativa y claramente hostil hacia *Smouldering Fires* que hemos localizado. De ideología marcadamente feminista, suponía un ataque frontal contra el largometraje, un texto inusual que aparecía firmado por Alma Whitaker y cuyo solo título y subtítulo eran un mero aperitivo de lo que venía a continuación: “Women Rave Over Forum Photoplay – It’s Because ‘Smouldering Fires’ Doesn’t Present the Sex as it Should”. Para la autora, el film era sencillamente una *porquería* por su concepción machista del sexo femenino, al considerar que a los treinta años [*sic*] las mujeres eran prácticamente vejestorios que necesitaban de cremas y tratamientos de belleza y antienvjecimiento para poder seguir interactuando en sociedad. Comenzaba explicando Whitaker que Sada Cowan, la autora del guión, en cierta ocasión había

manifestado que a ella no le gustaban las mujeres, y apuntaba: “Añadiré por si acaso que no sabe mucho sobre ellas. No sabe nada de sus edades, tampoco. Cielos, una mujer de 30 años [*sic*] tan encantadora como Pauline Frederick es simplemente una muchacha en estos días. Y ciertamente no se apresura a transpirar con reductores de grasa y reductores de arrugas, y el cielo sabrá qué más habría en ese loco cajón, hasta quince o veinte años más tarde. Yo no los tengo aún, por ejemplo, y mujeres atractivas como Pauline tardan mucho más en creer que necesitan esas cosas que nosotras las mujeres sencillas. Son las *flappers* las que se abalanzan hacia ese tipo de necesidad”.⁵⁵ Curiosamente, a los

⁵⁵ “I’ll add for good measure that she doesn’t know much about’em. She doesn’t know anything about their ages, either. Heavens, a woman of 30 as charming as Pauline Frederick is a mere girl these days. And she certainly doesn’t rush to perspiration fat-reducers and wrinkle removers and heaven knows what was supposed to be in that fool drawer, until fifteen or twenty years later. I haven’t got there yet, for instance, and good-looking women like Pauline take a lot longer to believe they need such things than we

pocos años Pauline Frederick cantarí­a las excelencias y cualidades rejuvenecedoras de una conocida marca de jabón en un anuncio publicitario que apareció en numerosas revistas de la época, remarcando a bombo y platillo su edad –superados los cuarenta– y los efectos milagrosos del producto en cuestión (*ver il. n. 14*).

photo by
RAY HUFF
Los Angeles, 1931

"I'm
over 40!"
Pauline Frederick

Fascinating stage and screen star has
a Complexion Secret you, too, can share!

I AM over forty years old," says Pauline Frederick. But who would believe it looking at the recent picture above!

"And I am now realizing that it is not birthdays which really count. It is whether or not a woman retains her youthful complexion.

"After every performance of my present stage vehicle, *Elizabeth the Queen*, I use Lux Toilet Soap to cleanse my skin of makeup. Not only does it remove every trace of grease paint, but it protects my complexion and leaves my face feeling

fresh and invigorated. I have used this soap regularly for a long time and find that it does wonders for my skin."

Countless other beautiful women of the stage and screen agree!

Hollywood's favorite Complexion Care

In Hollywood, of the 613 important actresses (including all stars) 605 use fragrant white Lux Toilet Soap regularly. The Broadway stars, the European stars, too, are devoted to it.

Surely you will want to try it!

LUX Toilet Soap - 10¢

14. Publicidad de Pauline Frederick para Lux Toilet Soap (c. 1931).

El sentir de Whitaker era que los hombres presentes en la proyección del Forum Theatre eran de su misma opinión, y no comprendían el comportamiento del protagonista Robert Elliott: "Los que estaban a mi alrededor decían, 'Oh, caramba', cuando veían al joven tonto quedando prendado de la hortera *flapper* hermana pequeña –cuando podía tener a Pauline. Los hombres recuerdan lo que les parecía el sexo a los 27 años. Es el pobre viejo calvo regordete de unos 50 el que se queda prendado de las *flappers*. O los muchachos jóvenes muy estúpidos –no los hombres jóvenes inteligentes que proporcionan ideas

brillantes para llevar grandes negocios".⁵⁶ La industria del cine, afirmaba, se contradecía al producir una película de este tipo, pues, por una parte, no cesaba en su adulación de los clubs femeninos, de donde sabía que procedían buena parte de sus ingresos de taquilla, pero, por otra, al producir un film como *Smouldering Fires* les insultaba, al asumir que las mujeres eran ya destrozadas viejas adictas a las cremas antiarrugas antes de los 40.

homely women. It's the youthful, silly flappers that rush to that sort of inanity." (Alma Whitaker, 1925, A7).

⁵⁶ "Those in my vicinity said, 'Oh, shucks,' when they saw the silly young man falling for the snicky little flapper sister –when he could have Pauline. Men remember how they felt about the sex at 27. It's the poor old bald-headed plumptical dearies of 50 and thereabouts who fall for the flappers. Or the very young silly boys –not clever young men who give brilliant ideas for running big business." (*ibíd.*).

Y, lo peor de todo, esto se ponía en pantalla a través de una mujer tan fascinante como Pauline Frederick, quien nunca “... intentaría fascinar a cualquier hombre de cualquier edad con su aspecto –cuando sabe perfectamente que todo el resto de ella es el doble de fascinante que cualquier cosa que una pequeña *flapper* inmadura y cabeza hueca pueda poseer”.⁵⁷

Y Whitaker finalizaba diciendo: “No, señor, está claro que 'Smouldering Fires' estaría realmente insultando a las mujeres si no fuera tan tontamente estúpida e imposible”, para después volver a cargar las tintas contra Sada Cowan, la mano femenina del guión: “Nadie si no una mujer a la que realmente ni le gustan las mujeres ni las entiende podría haber escrito esa historia”.⁵⁸ Tanto Howard Higgin, el guionista, como Clarence Brown, sobre quien la autora había escrito artículos muy favorables en el pasado,⁵⁹ quedaban absolutamente exculpados, y sobre este último decía: “Y en cuanto a Clarence Brown, el director, es tan brillante, que sólo puedo esperar que alguna elegante mujer joven de 30 años le considere un esclavo cautivado. Como una lo hace. Y él probablemente pensará que ella es una *superflapper*”.⁶⁰

Pese al enfado de Whitaker y a sus informes sobre las reacciones del público en la sala, “Forum 'Smouldering Fires'”,⁶¹ publicado por *Los Angeles Express* el 10 de enero, informaba sobre el enorme éxito de la producción, que acababa de romper todos los récords de taquilla desde la apertura del teatro, el 14 de mayo de 1924, motivo por el cual la dirección del Forum inesperadamente había decidido alquilar la película para una semana más.

Los Angeles Record en “Hold Over Forum Film” ampliaba el informe y notificaba que el Forum aumentaba además el número de proyecciones durante el fin de semana: “La [película] Universal-Brown de Clarence Brown 'Smouldering Fires', ha estado

⁵⁷ “... would try to fascinate any man of any age on her looks –when she knows darn well that most all the rest of her is twice as fascinating as anything any little fluffy-headed, immature flapper can possess.” (*ibid.*).

⁵⁸ “No, sirree, that 'Smouldering Fires' would actually be insulting to women, if it wasn't so utterly stupid and impossible. No one but a woman who doesn't like women and doesn't understand women, could have written that story.” (*ibid.*).

⁵⁹ Ver, por ejemplo: Alma Whitaker, 1924, B27-B28.

⁶⁰ “And as for Clarence Brown, the director, he is so bright, that I can only hope some chic young woman of 30 holds him an enthralled slave. I kind of believe one does. And he probably thinks her a superflapper.” (Alma Whitaker, 1925, A7).

⁶¹ “Forum 'Smouldering Fires'”, *Los Angeles Express*, 10 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection.

proyectándose hasta tal capacidad de llenos en el precioso teatro Forum en Pico and Norton, que el Mánager Julius K. Johnson está manteniendo el largometraje a petición del público. Las tardes del sábado y el domingo de esta semana podrá verse un complemento de dos proyecciones extras. En estas tardes, en lugar de los dos pases regulares de lujo, el Mánager Johnson empezará la película a las 6 de la tarde haciendo tres espectáculos en cada una de las tardes”.⁶²

En la misma fecha *Hollywood Filmograph* publicaba sus impresiones sobre la *world premiere* del día 3: “Desde el punto de vista del puro interés del público tal y como es interpretado por las reacciones de los invitados en la noche del estreno, la película ciertamente puntuó intensamente. Había una historia fuerte con fuertes tramas paralelas... Así es como debería ser y muestra que el director se metió en su historia, que es también como debería ser”.⁶³ Para el autor anónimo responsable de la crítica, Clarence Brown mejoraba con cada nueva película que estrenaba, era una importante promesa a tener en cuenta, y condensaba el secreto de su éxito en dos razones claras y fundamentales: sus películas hacían dinero y gustaban al público americano; eran dramáticas y a la vez artísticas. Comentaba que los éxitos dramáticos de Pauline Frederick parecían no tener límite, ya que *Smouldering Fires* demostraba que cada uno era tan bueno o mejor que el anterior, sin embargo, sobre su caracterización como Jane Vale, sorprendentemente, expresaba: “... da todo de sí misma y construye un personaje antipático con absoluto realismo”.⁶⁴ La actuación de Laura La Plante era examinada con ciertas reservas, simplemente se mantenía todo lo bien que podía ante la Srta. Frederick. Por el contrario, Malcolm McGregor, como el joven héroe, por su cuidadosa atención hacia el detalle entregaba un trabajo completamente convincente. Y no hacía falta exponer nada sobre Tully Marshall, Wanda Hawley, Helen Lynch o George Cooper, puesto que siempre cumplían las expectativas. En suma: “... considerando

⁶² “‘Smouldering Fires,’ Clarence Brown’s Universal-Brown, has been playing to such capacity houses at the beautiful Forum theater at Pico and Norton, that Manager Julius K. Johnson is holding over the super-feature for another week. Saturday and Sunday evenings of this week will see an addition of two extra performances. Instead of the two regular de luxe showings on these evenings, Manager Johnson will begin the feature at 6 p.m., making three shows on each of the evenings.” (“Hold Over Forum Film”, *Los Angeles Record*, 10 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁶³ “From the standpoint of pure audience interest as interpreted by the reactions of guests on the opening night, the picture certainly scored heavily. There was a strong story with strong parallel threads... This is as it should be and shows that the director stuck to his story, which is as it should be also.” (“Smouldering Fires”, *Hollywood Filmograph*, 10 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁶⁴ “... throws self to the wind and delineates an unsympathetic character with stark reality.” (*ibid.*).

la estupenda iluminación y el trabajo de cámara, combinados con una gran historia, poderosa dirección y espléndida actuación 'Smouldering Fires' puede ser considerada un gran éxito".⁶⁵

"Yosemite Charm Caught In Film", aparecido en *Los Angeles Express* el 15 de enero, hacía referencia justamente a esto último mencionado por *Hollywood Filmograph*, al excelente trabajo de cámara en los exteriores reales de Yosemite Valley, considerando que uno de los atractivos indiscutibles de la producción era la belleza fotográfica de estas escenas. Las imágenes de exteriores en las películas de Brown, explicaba, siempre se habían distinguido por su absoluta perfección, pero "La grandeza natural del Yosemite nunca antes había sido capturada de forma tan completa por el cine y ahora amuebla un fondo verdaderamente noble para la acción del argumento en este absorbente drama".⁶⁶ Recuérdese que los exteriores de Brown en *The Last of the Mohicans* también habían sido filmados en Yosemite Valley, muy cerca, de hecho, de la zona donde se tomaron las imágenes de *Smouldering Fires*.

En su número de febrero de 1925 *Wid's* comenzaba su reseña refiriéndose a lo desacertado del título: "He aquí un gran entretenimiento, pero creo que es un mal título de *box-office*, de manera que deben echarlo a un lado ustedes mismos".⁶⁷ Se mencionaba que Clarence Brown había proporcionado una serie de auténticos éxitos en Universal, y el nombre de su director era utilizado como principal reclamo publicitario de la película: "Díganles a sus amistades que ésta fue hecha por el hombre que recientemente sacó a la luz 'The Acquittal', 'The Signal Tower' y 'Butterfly'".⁶⁸ El escrito incluía comentarios muy elogiosos sobre los actores, especialmente sobre Pauline Frederick, Laura La Plante y Tully Marshall, los *gags* cómicos que salpicaban el metraje y el fondo atmosférico –las escenas de la factoría porque *parecían* reales, los artísticos decorados y algunas localizaciones de exteriores que se juzgaban muy buenas. Tras visionar la cinta era innegable que Clarence Brown era uno de los directores más prometedores que se habían desarrollado en los últimos

⁶⁵ "... considering the fine lighting and camera work, combined with a great story, powerful direction and splendid acting 'Smouldering Fires' can be considered a big hit." (*ibid.*).

⁶⁶ "The natural grandeur of the Yosemite has never before been so completely captured for the silver screen and they furnish a truly noble background for the action of the plot in this absorbing drama." ("Yosemite Charm Caught In Film", *Los Angeles Express*, 15 de enero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁶⁷ "Here's great entertainment, but I think it's a poor box office title, so you must stir yourself." ("Smouldering Fires", *Wid's*, febrero 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁶⁸ "Tell your gang that this was made by the man who recently turned out 'The Acquittal', 'The Signal Tower' and 'Butterfly.'" (*ibid.*).

años. Y, a colación de esto último, se volvía a reincidir en lo equivocado del título otorgado: “No espero que esta [película] cause ningún alboroto sin alguna ayuda de su parte. Realmente creo que la oficina comercial metió la pata cuando escogió tal título puf para este fragmento de entretenimiento tan extraordinariamente bien hecho”.⁶⁹

Ciertamente, y de acuerdo con Edwin Schallert, *Smouldering Fires* fortaleció increíblemente el prestigio artístico de su director incluso antes de su estreno. Esto fue en aumento después de la *world premiere* y las excelentes críticas publicadas, y el film comenzó a ser citado cada vez con más frecuencia como una “Universal-Brown Clarence Brown Production” o “Universal-Jewel-Clarence Brown”.⁷⁰ Es más, con motivo de su traslado al Cameo Theatre de Los Ángeles, donde inició su recorrido el 14 de febrero de 1925, los titulares ya ni siquiera anunciaban el nombre de la película y, en su lugar, en *Los Angeles Daily News*, por ejemplo, podía leerse: “Brown Photoplay Booked at Cameo”.⁷¹ Ahora bien, este proceso se circunscribió tan solo al ámbito de Los Ángeles, ya que cuando la película salió de Hollywood fue Pauline Frederick la que recibió la mayor parte de los honores.

A principios de marzo de 1925 *Smouldering Fires* se estrenaba en el Reino Unido y la crítica inglesa de *Bioscope* achacaba casi todo el mérito a su estrella, cuya magnífica interpretación lograba transformar una historia bastante común en un logro por encima de lo ordinario: “La Srta. Frederick de nuevo demuestra ser una artista consumada creando un personaje de intenso interés a partir de cualquier material ligero”.⁷² Asimismo, se juzgaba que las numerosas escenas donde se veía a Jane Vale entregándose a arduos

⁶⁹ “Don’t expect this to cause a riot without any assistance on your part. I really believe the business office pulled a boner when they picked such a blaa title for this unusually well done bit of entertainment.” (*ibid.*).

⁷⁰ Ver, por ejemplo: “Love Came Too Late In Her Career”, *Los Angeles Times*, 11 de enero de 1925, p. 21. O cualquiera de los siguientes documentos localizados en The Clarence Brown Collection: “Hold Over Forum Film”, *Los Angeles Record*, 10 de enero de 1925; “Yosemite Charm Caught In Film”, *Los Angeles Express*, 15 de enero de 1925; “Smouldering Fires”, *Los Angeles Herald*, 11 de febrero de 1925; “Manager Lauds Film 'Thriller'”, *Los Angeles Examiner*, 15 de febrero de 1925.

⁷¹ “Brown Photoplay Booked at Cameo”, *Los Angeles Daily News*, 15 de febrero de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection.

⁷² “Miss Frederick again proves herself to be a consummate artist by creating a character of intense interest from any slight material.” (“Smouldering Fires”, *Bioscope*, Vol. LXII nº 961, 12 de marzo de 1925, p. 52).

tratamientos de belleza habrían quedado excesivas y grotescas de no haber sido por ella: “... los enormes esfuerzos de Jane Vale por mantener su encanto personal son mostrados en detalles que se aproximarían peligrosamente al ridículo si no fuera por el arte supremo de la actriz principal. Ser vista transpirando en un baño de vapor o embadurnándose la cara con cosméticos y antiarrugas es una dura prueba que es injusta de imponer a cualquier actriz, pero la Srta. Pauline Frederick es superior a la tarea”.⁷³ En conjunto, ésta era una película admirable en muchos aspectos, aunque gran parte de su significación podía disiparse fuera de Norteamérica, en aquellos países donde el vínculo del matrimonio fuese entendido de forma más ligera. Los escenarios se clasificaban como apropiados y elegantes, y se hacía hincapié en las imágenes de una gran fábrica de tejidos y otras escenas espléndidas en las montañas –los exteriores de Yosemite Valley. Se decía que la fotografía era, además, uniformemente buena.

Smouldering Fires se exhibió en Nueva York la semana del 23 de marzo de 1925, proyectándose en el Piccadilly Theatre de Broadway, al poco tiempo renombrado Warners’ Theatre.

Con fecha de 21 de marzo el *New York Herald Tribune* comunicaba la llegada del largometraje bajo el titular de “Pauline Frederick Returns To Screen at Piccadilly”, donde el film era anunciado como el último gran triunfo de la estrella: “Este foto-drama tiene trascendencia para los seguidores del cine, no sólo porque marca el retorno a la pantalla de la Srta. Frederick, sino también porque es la manifestación más aceptable de su técnica dramática”.⁷⁴

Como sucediera en el Forum Theatre de Los Ángeles, también en Nueva York *Smouldering Fires* conoció una segunda semana en el Piccadilly Theatre por causa de la afluencia masiva de espectadores según informaba una nota de prensa, “Miss Frederick’s Picture to Have Second Week”: “La acogida concedida al más reciente vehículo estelar de Pauline Frederick, ‘Smouldering Fires’ es la responsable de la repetición de este foto-drama la

⁷³ “... Jane Vale’s strenuous endeavours to retain her personal charm are shown in details which would perilously approach the ridiculous if it were not for the supreme art of the principal actress. To be seen perspiring in a vapour bath or bedaubing her face with cosmetics and wrinkle effacers is an ordeal which it is unfair to impose on any actress, but Miss Pauline Frederick is more than equal to the task.” (*ibid.*, 51-52).

⁷⁴ “This photodrama is of consequence to motion picture followers, not only because it marks the return to the screen of Miss Frederick, but also because it is her most acceptable display of dramatic technique.” (“Pauline Frederick Returns To Screen at Piccadilly”, *New York Herald Tribune*, 21 de marzo de 1925. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

próxima semana en el Piccadilly. Es en esta película donde la Srta. Frederick celebra su vuelta al terreno cinematográfico después de una prolongada ausencia”.⁷⁵

El 31 del mismo mes Mordaunt Hall publicaba su análisis en el *New York Times*, “The Screen: A Woman of 40”.⁷⁶ También aquí el título era objeto de mención, aunque el crítico lo tildaba de sensacional. Para el autor, el hecho más sobresaliente de la actual atracción del Piccadilly era la interpretación competente y sincera de Pauline Frederick, cuya caracterización expiaba muchos de los puntos flacos de la producción. Ninguno de los otros actores estaba a la altura, a excepción de Tully Marshall, y el largometraje se resentía de las interpretaciones mediocres de los co-protagonistas, puesto que la Srta. Frederick debía sobrellevar todo el peso de la historia ella sola.

Joseph R. Fliesler en “The Way of A Girl' and 'Smouldering Fires' Please”, un artículo sin identificar proporcionado por The Clarence Brown Collection, de marzo de 1925, iba más allá y estimaba la personificación de la estrella en *Smouldering Fires* como una de las mejores de su carrera: “La Srta. Frederick es conmovedora, sincera, vital. Su actuación se clasifica entre lo mejor que ha hecho nunca, y es de lejos superior a la mayor parte del histrionismo recargado de la mayoría de otras estrellas maduras...”⁷⁷

El crítico del *New York Review*, bajo las iniciales R. W. Jr., en “Pauline Frederick Scores In 'Smouldering Fires'”, se centraba, igualmente, en la magnífica actuación de la estrella, considerando que interpretaba un romance amargo de una mujer de negocios de mediana edad con una inmensa profundidad, y la calificaba como “La única interpretación cinematográfica norteamericana de los últimos meses que por su transparente intensidad trágica puede ser entendida en la misma categoría que la caracterización de Emil Jannings en 'The Last Laugh'...”⁷⁸ Las apreciaciones no podían ser más elogiosas: “... uno se da cuenta de

⁷⁵ “The welcome accorded to Pauline Frederick’s latest starring vehicle, 'Smouldering Fires,' is responsible for the repetition of this photodrama next week at the Piccadilly. It is in this picture that Miss Frederick celebrates her return to filmland after a protracted absence.” (“Miss Frederick’s Picture to Have Second Week”, [c. marzo 1925]. Recorte sin fechar y de origen no identificado proporcionado por The Clarence Brown Collection).

⁷⁶ Mordaunt Hall, 31 de marzo de 1925, 17.

⁷⁷ “Miss Frederick is moving, sincere, vital. Her performance ranks with the best she has ever done, and is far superior to most of the labored histrionics of most other mature stars...” (Joseph R. Fliesler, [c. marzo 1925]. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁷⁸ “The one American screen performance of recent months that for sheer tragic poignancy can be thought of in the same category with Emil Jannings’s [sic] characterization in 'The Last Laugh'...” (R. W. Jr., [c. marzo 1925]. Documento en The Clarence Brown Collection).

que ésta es una interpretación conmovedora y bella, contenida, sincera, llena de excelente inteligencia”.⁷⁹ La película en sí misma era tildada de interesante y como un entretenimiento cinematográfico adulto. R. W. Jr. creía, sin embargo, que las primeras escenas eran las más flojas, por causa de abundantes dosis de comedia, que casi la aproximaban al burlesco, y también porque el carácter de Jane Vale en las escenas de la factoría se mostraba áspero en exceso, lo cual era innecesario. La dirección de Clarence Brown, astuta, reservada y nunca excesivamente enfática. Laura La Plante y Malcolm McGregor ejecutaban bien su cometido de apoyo a la Srta. Frederick, y otra virtud importante del conjunto eran los abundantes papeles menores, todos ellos excelentemente interpretados, pero donde sobresalían particularmente Tully Marshall y George Cooper.

La recensión de *Variety* firmada por “Fred”, “Smouldering Fires”,⁸⁰ con fecha de 1 de abril de 1925, comenzaba mencionando las similitudes argumentales del film con *Three Women* de Lubitsch, tras lo cual juzgaba que el largometraje era un considerable avance por parte de Universal y también una evidencia de lo más lejos que llegaba la compañía en sus películas de nivel medio, puesto que era bastante mejor en el lado técnico y en su historia que el usual producto Universal-Jewel suministrado por la productora. En cuanto a su potencial de *box-office*, también se le auguraban mejores resultados que a las de su misma categoría, sobre todo por el atractivo que suponían los nombres de Pauline Frederick y Laura La Plante. Se decía que con Malcolm McGregor Universal por fin había encontrado un joven actor con dotes para hacer de protagonista. Además de estos tres miembros principales, se destacaba a Tully Marshall, quien ofrecía su habitual interpretación pulida, y a George Cooper, cuyo realce cómico resultaba muy efectivo. Contundentemente se decía que, con esta película, Clarence Brown debería alcanzar los primeros puestos de directores de Universal.

Donald Burney en “Heights Are Reached by Pauline Frederick in 'Smouldering Fires'”, *New York Review*, de 4 de abril, opinaba que la actuación de la estrella la situaba de nuevo como uno de los talentos dramáticos más excelentes de la pantalla. “Una película de mérito inusual es 'Smouldering Fires!...'”, comenzaba exponiendo, aunque a continuación matizaba que “... la razón más decisiva para su éxito es la actuación de la estrella, Pauline Frederick. Su retrato de la mujer de mediana edad, que se enamora de un joven muchos años

⁷⁹ “... one realize that here is a moving and beautiful performance, restrained, sincere, full of fine intelligence.” (*ibid.*).

⁸⁰ “Fred”, 1 de abril de 1925, 38.

menor que ella... es a veces absolutamente insoportable en su verdad y realismo, y la Srta. Frederick alcanza climáx dramáticos abrumadores”.⁸¹ Describía el argumento como apasionante e incuestionablemente bien desarrollado por su realizador: “Extremadamente excelente también es la dirección de Clarence Brown. Él saca a la luz todas las cualidades humanas y dramáticas de la historia con comodidad y realismo y junto con la actuación de la Srta. Frederick, sus esfuerzos resultan en una película excepcional”.⁸² *Smouldering Fires*, aseguraba, era merecedora del calificativo que le otorgaba la publicidad, se trataba sin duda de un “Photodramatic Classic”.

Las diatribas hacia el trabajo de Pauline Frederick fueron escasas, pero no inexistentes. La revista *Time*, con fecha de 6 de abril, por ejemplo, consideraba que la suya era una interpretación antigua, perteneciente a la vieja escuela: “La actuación emocional no se considera con la misma reverencia que antes. El alma herida, el cabello hacia atrás, la lágrima goteando, con demasiada frecuencia son signos de antigüedad. Pauline Frederick es uno de sus principales discípulos que todavía permanecen y debe decirse que hace mucho por su supervivencia. (...) La oportunidad para una gran escena de renuncia no se pasa por alto. Una excelente, aunque ligeramente anticuada, interpretación”.⁸³

De opinión similar era Quinn Martin cuando en “At The Piccadilly Pauline Frederick in 'Smouldering Fires'”, artículo sin identificar proporcionado por The Clarence Brown Collection, declaraba: “Con todo su súper-sentimentalismo, Pauline Frederick causa impresión en este drama de dos hermanas en el que vuelve a la pantalla después de un considerable tiempo fuera de los estudios. La censura será (y debe ser) que la Srta. Frederick podría lograr sus puntos con infinitamente menos despliegue de angustias mentales y, aun así, quizás es mejor ver un climáx que se alcanza con lágrimas y forcejeos que el hecho de que nunca llegue a alcanzarse en

⁸¹ “A film of unusual merit is 'Smouldering Fires'... and the most decisive reason for its success is the acting of its star, Pauline Frederick. Her portrayal of the woman of middle age, who falls in love with a young man many years her junior... is at times positively overwhelming in its truth and realism, and Miss Frederick reaches overpowering dramatic climaxes.” (Donald Burney, 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁸² “Extremely fine also is the directing of Clarence Brown. He brings out all the human and dramatic qualities of the story with ease and realism and together with the performance of Miss Frederick, his efforts result in an exceptional photoplay.” (*ibid.*).

⁸³ “Emotional acting is not regarded with the same reverence as it used to be. The beaten breast, the torn hair, the dripping tear are too often signs of antiquity. Pauline Frederick is one of its chief disciples now remaining and it must be said that she does much for its survival. (...) The opportunity for a grand renunciation scene is not overlooked. An excellent, if slightly oldfashioned, performance.” (“The New Pictures”, *Time*, Vol. V nº 14, 6 de abril de 1925).

absoluto”.⁸⁴ Y como si adivinase el desasosiego por el que pasó la estrella durante parte del rodaje, apuntaba: “No recuerdo haberla visto nunca aparecer más en serio con un papel entre manos, y de hecho a veces parece que esté a punto de irse a casa y dejar la película por completo cuando llora”.⁸⁵

Smouldering Fires se proyectó en el Pastime Theatre de Bakersfield, California, tan solo durante dos días, el 28 y 29 de abril de 1925, tiempo suficiente, sin embargo, para que Thomas F. Hanley, de *Bakersfield Californian*, escribiera una de las críticas más encomiásticas que hemos hallado sobre la película: “‘Smouldering Fires’ Greatest Photoplay”. La inusitada magnitud de calificativos hacia el largometraje es tal que hemos creído conveniente reproducirla prácticamente íntegra:

“‘SMOULDERING FIRES’, la película de Universal, dirigida por Clarence Brown... es una de las más grandes, si no, de hecho, la película más grande jamás realizada. Es, más allá de cualquier duda, la mejor atracción cinematográfica del año y desde hace muchos años.

Tratada con destreza de estilo y con las secuencias dramáticas más poderosas, este magistral espectáculo, no anunciado excepto para los sofisticados, mantuvo hechizados a los espectadores la noche pasada. Es una lástima que su recorrido aquí sea tan breve.

‘Smouldering Fires’ lo tiene todo –situaciones apasionantes y tensas; tremenda extensión emocional que nunca decae perceptiblemente hasta debilitarse e intensidad hipnótica de la que nunca habíamos sido testigos anteriormente.

Ésta, la más grande de las obras, está construida por manos inteligentes y empáticas a partir de una historia fundamentalmente sólida y una lógica que raras veces admite desafío en la vida real, y el resultado es un foto-drama de calidad incomparable, antes del cual lo que nos ofrecían en pantalla se recuerda como algo inferior, aunque pudiera haber sido admirable.

La actuación no sólo era soberbia, sino absolutamente perfecta. Se oye hablar mucho de jóvenes actrices en cuyo trabajo se promete una Duse o una Bernhardt, pero nunca se vio una actuación más excelente de Duse o Bernhardt que la de la Srta. Frederick en ‘Smouldering Fires’. Es el logro más destacado de sus maravillosos 20 años sobre el escenario y la pantalla, y

⁸⁴ “Will all her superemotionalism, Pauline Frederick makes something of an impression in this drama of two sisters in which she returns to the screen after considerable time away from the studios. The criticism will be (and ought to be) that Miss Frederick could make her points with infinitely less display of mental anguish, and still, perhaps it is better to see a climax reached in tears and struggles than never to be reached at all.” (Quinn Martin, [c. 1925]. Documento en The Clarence Brown Collection).

⁸⁵ “I do not recall ever having seen her appear more in earnest with the task at hand, and indeed at times it seems she is on the verge of going home for the day and leaving the picture flat while she cries it out.” (*ibíd.*).

con una excepción, la de Lon Chaney en 'The Miracle Man', el más excelente retrato que el cine ha registrado.

Completamente merecedores de la brillante estrella de cien triunfos son los compañeros de la obra formados por Malcolm McGregor como el joven hacia el que dirige su primer amor la mujer de negocios de 40 años; Laura La Plante, como la hermana pequeña de la Srta. Frederick, de la que se enamora su marido, y cuyo amor, a pesar de los intentos de ambos de apagarlo, es recíproco; y Tully Marshall, uno de los tres actores de carácter más destacados, como el secretario personal de la Srta. Frederick, quien había servido a la firma durante 40 años.

En resumen, 'Smouldering Fires' es el más excelente logro jamás estrenado por el cine –en técnica, dirección, guión y actuación y merece ocupar su lugar entre los mayores logros de las artes más antiguas y más firmemente establecidas”.⁸⁶

El 2 de mayo Alma Talley publicaba en *Movie Weekly* “‘Smouldering Fires' –90%”, donde registraba: “‘Smouldering Fires' no sólo es un triunfo para Pauline Frederick, que es la protagonista, sino que es una película auténtica. Tiene el mayor atractivo emocional que el crítico ha

⁸⁶ “‘SMOULDERING FIRES,' the Universal photoplay, directed by Clarence Brown... is one of the greatest, if not, indeed, the greatest photoplay ever made. It is beyond any doubt, the finest cinema attraction of the year and for many years. Treated with a deftness of style and in the most powerful dramatic sequences, this masterly attraction unheralded except to the sophisticated, held the spectators spellbound last night. It is a pity its run here is so brief. 'Smouldering Fires' has everything –gripping and tense situations; tremendous emotional sweep that never is allowed perceptibly to weaken, and hypnotic intensity the like of which one never before has witnessed. This greatest of photoplays is constructed by intelligent and sympathetic hands from a story fundamentally sound and a logic that seldom in real life admits of defiance, and the result is a photodrama of incomparable excellence, before which every other screen offering one remembers pales into inferiority, however admirable it may have been. The acting not only was superb, but absolutely flawless. One hears much of young actresses in whose work is seen promise of a Duse or Bernhardt, but one never saw finer acting by Duse or Bernhardt than that of Miss Frederick in 'Smouldering Fires'. It is the salient climatic achievement of her wonderful 20 years on stage and screen, and with one exception, that of Lon Chaney in 'The Miracle Man,' the finest portrayal that the cinema has recorded. Entirely worthy of the brilliant star of a hundred triumphs are the companion pieces in the masterpiece drawn by Malcolm McGregor as the youth upon whom the business woman of 40 bestowed her first love; Laura La Plante, as Miss Frederick's young sister, of whom her husband becomes enamored, and whose love, despite attempts by both to quench it, is reciprocated; and Tully Marshall, one of the three most remarkable character actors, as the confidential secretary to Miss Frederick, who had served the firm for 40 years. In short, 'Smouldering Fires' is the finest accomplishment yet revealed by the cinema –in technique, direction, story, and acting, and is worthy to take its place with the highest achievements in the older and more securely established arts.” (Thomas F. Hanley, 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

visto en meses, y de vez en cuando el patetismo aparece relevado por momentos sumamente ágiles de comedia”.⁸⁷ Y, tras esto, volvía a aplaudir la intervención de la estrella: “La actuación de Pauline Frederick es una obra maestra de realismo. Su emoción parece concesión genuina que rasga y toca la fibra sensible”.⁸⁸ Laura La Plante destacaba por su gran sinceridad y Malcolm MacGregor hacía un excelente trabajo como el joven marido, según Talley.

Finalmente, un largo artículo sin fecha suministrado por The Clarence Brown Collection, y desprovisto de ubicación geográfica concreta, la consideraba una película de envergadura de Universal, de las pocas de categoría que estrenaba la firma: “Universal ha estrenado una producción de primera clase con *Smoldering [sic] Fires*, que es una sensata inversión para que los exhibidores la ofrezcan a cualquier tipo de clientes”.⁸⁹ También aquí se alababan las virtudes de su estrella: “La mujer de la historia es Pauline Frederick. Ella siempre es sincera en sus actuaciones, y en este papel en particular hace su trabajo con un espléndido sentido de comprensión y simpatía. La Srta. Frederick es una actriz genuina y un excelente modelo para muchas otras estrellas que no han vivido tanto como ella”.⁹⁰ El crédito para la excelente dirección, decía la publicación, se debía a Clarence Brown.

Como ya se comentó en la Segunda Parte, *Smouldering Fires* tuvo múltiples repercusiones beneficiosas para Clarence Brown, la más importante de las cuales fue su contratación por Joseph M. Schenck para dirigir a Rudolph Valentino y Norma Talmadge, por el astronómico salario de 3.000\$ a la semana.⁹¹ Pero el film, el noveno de su trayectoria y el más exitoso y reputado de todos los que había sacado a la luz, tanto de forma independiente, como supervisado y en co-realización (a excepción de *The Last of the Mohicans*, que co-dirigió junto a Tourneur, pero cuyos honores recibió

⁸⁷ “‘Smouldering Fires’ is not only a triumph for Pauline Frederick, who is tarred, but it is a real picture. It has the greatest emotional appeal if anything the critic has seen in months, and the pathos is relieved now and then by extremely deft bits of comedy.” (Alma Talley, 1925).

⁸⁸ “Pauline Frederick’s performance is a masterpiece of realism. Her emotion seems so genuine that it tears at one’s heart-strings.” (*ibid.*).

⁸⁹ “Universal has released a first class production in *Smoldering [sic] Fires*, which is a sensible investment for exhibitors catering to any class of patrons.” (“Smouldering Fires”, [c. 1925]. Recorte sin fechar y de origen no identificado proporcionado por The Clarence Brown Collection).

⁹⁰ “The Woman of the story is Pauline Frederick. She is ever sincere in her performances, and in this role in particular she does her work with a splendid sense of understanding and sympathy. Miss Frederick is a genuine actress and an excellent model for many of the other stars who have not lived as long as she [sic].” (*ibid.*).

⁹¹ Ver cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», pp. 574-575.

únicamente este último), también le situó por primera vez en el punto de mira de la crítica especializada y, como vaticinó *Variety*, le convirtió en el director más importante de Universal. Al mismo tiempo, *Smouldering Fires* le brindó el primer reconocimiento de su antigua facultad, al ser incluido en el “Hall de la Fama” que The University of Tennessee erigió la última semana de 1924 para rendir tributo a sus más ilustres graduados, célebres por haber dejado su huella en el mundo, y para el cual se solicitó *ex profeso* a Carl Laemmle una copia del film. Con posterioridad, cuando la película llegó de forma oficial a Knoxville, en mayo de 1925, proyectándose en el Strand Theatre, obtuvo igualmente una acogida triunfal. Para Brown, el largometraje supuso sin duda un notable prestigio artístico adquirido en su carrera como director.

Ahora bien, a pesar de todo ello, de su emblema de “A Universal-Jewel Photodramatic Classic” y de encabezar la primera “White List” de la productora para 1925, Universal tenía una exigua y poco relevante cadena de exhibición de salas –Universal Chain Theaters, Co.– y se veía obligada a distribuir en los teatros más pequeños y menos prestigiosos, no afiliados a los potentes circuitos de exhibición (Famous Players-Lasky Co. / Paramount, Loew’s y Fox Film Co.), por lo que competir con las grandes superproducciones que a finales de 1924 y durante los primeros meses de 1925 estaban llegando a las principales salas de exhibición del país era una tarea prácticamente inviable: *America* (*América*, 1924), de David W. Griffith, *Greed* (*Avaricia*, 1924), de Erich von Stroheim, *Peter Pan* (*Peter Pan*, 1925), de Herbert Brenon, *The Iron Horse* (*El caballo de hierro*, 1924), de John Ford, *The Lost World* (*El mundo perdido*, 1925), de Harry O. Hoyt y *The Gold Rush* (*La quimera del oro*, 1925), de Charles Chaplin, todas ellas llegaron durante la primera mitad de 1925. Mientras que la segunda mitad trajo consigo: *The Merry Widow* (*La viuda alegre*, 1925), de Erich von Stroheim, *Don Q, Son of Zorro* (*Don Q, hijo del Zorro*, 1925), de Donald Crisp, y el superéxito de *box-office* *The Big Parade* (*El gran desfile*, 1925), de King Vidor.

Smouldering Fires había recibido muy buenas críticas y logrado excelentes resultados económicos, pero su condición inexorable de película barata junto con su distribución en salas poco relevantes y en general en zonas periféricas y rurales hizo que pasase completamente inadvertida en la lista general de estrenos de su año. Tanto William K. Everson como Kevin Brownlow coinciden al afirmar que la cinta llegó a las pantallas estadounidenses en un momento en que estaban sucediéndose demasiados éxitos espectaculares como para que una película menor de Universal pudiera atraer

verdaderamente la atención.⁹² Sobre este tema comentaba Kevin Brownlow en *The Parade's Gone By...* que tanto *Smouldering Fires* como la siguiente y última de Brown para la firma, *The Goose Woman*, aun siendo soberbias producciones que triunfaron en su día, no recibieron el desenfrenado entusiasmo que merecían hasta que fueron redescubiertas cuarenta años después por una nueva generación, mediante repetidas reposiciones en el National Film Theatre de Londres, The Theodore Huff Memorial Film Society de Nueva York, y la Cinémathèque Française de París.⁹³ Aparte de Kevin Brownlow, cuya recuperación de *Smouldering Fires*, como en seguida desarrollaremos, es de inestimable valor, William K. Everson fue otro de los que más hizo por reivindicar el largometraje, organizando numerosas proyecciones públicas del mismo –en enero de 1957 en The Theodore Huff Memorial Film Society de Nueva York, el 23 de enero de 1968 en la misma institución y el 17 de octubre del año siguiente en The New School (New School for Social Research) de Nueva York– y dedicándole importantes secciones en varios de sus libros, en su prestigioso manual *American Silent Film* (1978)⁹⁴ y *Love in the Film* (1979).⁹⁵

Si exceptuamos *The Last of the Mohicans*, co-dirigida con Tourneur, y la versión fragmentada de *The Light in the Dark* (1922), *Smouldering Fires* es además el primer título de la filmografía de Clarence Brown que puede verse hoy con relativa facilidad, ya que ha sido distribuido tanto en VHS como en DVD por diferentes empresas videográficas. Sin embargo, como veremos, ninguna de estas versiones disponibles en el mercado se corresponde con la película original, considerada por Clarence Brown como definitiva. Y con esto llegamos al final del apartado, relativo a las numerosas y variadas copias que han subsistido del largometraje.

Aunque son muchos los ejemplares conservados de *Smouldering Fires*, tanto en instituciones como en colecciones privadas, la película original en 35 mm. estrenada en su día en Norteamérica ha desaparecido para siempre.⁹⁶ Abundan las versiones

⁹² William K. Everson, 1957, 2; William K. Everson, 23 de enero de 1968, 2; William K. Everson, 1969, 1; William K. Everson, 1979, 42; Kevin Brownlow, 1968, 138.

⁹³ Kevin Brownlow, 1968, 138.

⁹⁴ William K. Everson, 1978, 13-14, 202, 283, 315, 331-332.

⁹⁵ William K. Everson, 1979, 39-42.

⁹⁶ Sobre este tema, véase en la Segunda Parte, cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», p. 501 y n. 8 en la misma página y sig.

fragmentadas, la película completa en 16 mm. tampoco existe y las próximas a estarlo se presentan todas en este formato reducido.

En George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York, se halla depositado un negativo inconcluso de 35 mm. con rótulos en italiano y 5.128 pies de longitud.⁹⁷ Národní Filmový Archiv, Praga, conserva una copia en principio igual, incompleta y con intertítulos en el mismo idioma. Mientras que en la Cinémathèque Française de París está la generalmente conocida como versión francesa, en 35 mm., muy fragmentada y con un metraje que comprende unos 1.523 pies.⁹⁸

Finalmente, las principales copias de la película, casi completas y/o que más se aproximan a la película original estadounidense son tres: una británica en 16 mm. procedente de Laura La Plante y dos reproducciones en 16 mm. de la versión original norteamericana, presumiblemente equivalentes aunque de orígenes muy distintos, una perteneciente a Kevin Brownlow y la otra oriunda de la John Hampton Collection.

La versión británica proveniente de la colección particular de Laura La Plante se presenta en 16 mm., con un certificado de la censura británica al inicio y tintada uniformemente en ámbar.⁹⁹

El origen de esta copia es desconocido. Si por un lado su tinción uniforme en ámbar apuntaría a una copia originada por la Kodascope Library, lo cual explicaría su formato reducido en 16 mm., Kevin Brownlow afirma no haber conocido jamás una copia Kodascope con un certificado censor encabezándola y cree que la copia pudo haber sido originada por petición expresa de Laura La Plante durante el tiempo que

⁹⁷ Información suministrada por Kevin Brownlow (correspondencia personal con el autor. 12/03/2009), procedente de Caroline Yeager, ayudante de conservación de George Eastman House / IMP, Motion Picture Department, Loans and Access, Rochester, Nueva York.

⁹⁸ Ficha bibliográfica de *Smouldering Fires* en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido y correspondencia personal con el autor. 10/12/2008.

⁹⁹ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 15/11/2008; Esta información se contradice con la proporcionada por William K. Everson con motivo de la proyección de esta copia en The Theodore Huff Memorial Society de Nueva York en enero de 1957, en cuyo programa impreso el autor afirmó que estaba tintada en dos tonalidades, aunque sin especificar cuáles. Everson incurría también en otros errores, tales como asegurar que la copia estaba íntegra y que conservaba indemnes sus 7.356 pies originales, cuando en realidad se trataba de un metraje en 16 mm. (William K. Everson, 1957, 3).

estuvo trabajando en el Reino Unido, entre 1934 y 1935.¹⁰⁰ Es más, Brownlow cree que es muy probable que la copia fuese generada en Kodak, Ltd., de Londres.¹⁰¹

En cualquier caso, no se trataba del negativo original en 35 mm. filmado y ensamblado por Clarence Brown para el mercado extranjero británico, sino de un duplicado reducido de éste, de ahí su calidad bastante precaria.

Pero, lo más importante, al tratarse de un duplicado de un original destinado al mercado extranjero, por este motivo conserva indemne la secuencia 12. Ahora bien, ostenta unos títulos de crédito incompletos y esquemáticos, sufre la pérdida de determinados planos de imagen, con algunas de sus secuencias severamente mutiladas y, como era lo habitual para con las impresiones destinadas al mercado exterior, consiste en un metraje constituido por materiales de reserva y tomas descartadas de la película.¹⁰²

Ésta es la versión de *Smouldering Fires* que ha conocido una distribución comercial más amplia y la única accesible del largometraje a día de hoy. Estuvo disponible durante mucho tiempo en VHS por Grapevine Video (1999), con posterioridad fue lanzada en DVD por Sunrise Silents (2006) y más tarde también en DVD por Grapevine (2007), aunque ninguna de estas empresas videográficas la duplicó con su color ámbar original. Grapevine la lanzó siempre en blanco y negro, mientras que Sunrise Silents le aplicó a voluntad diversas tonalidades que nada tienen que ver con la copia de La Plante. Ambas ediciones, Grapevine y Sunrise Silents, ostentan en general una calidad de imagen muy deficiente, sobre todo las copias distribuidas por Grapevine. Esta última casa videográfica, además, transfirió la película con todos los encuadres recortados. La edición de Sunrise Silents, aunque los incluye completos y posee una mayor nitidez, está acompañada de una música totalmente inadecuada, que rompe por completo la progresión dramática. Por lo demás, las ediciones consultadas –el VHS de Grapevine Video (1999) y el DVD de Sunrise Silents (2006)– son exactas, mismos planos y credenciales e idénticas deficiencias, ausencias y saltos en los fotogramas. Sorprendentemente, ninguna de estas empresas alerta sobre su origen extranjero, aunque algunas de las compañías *on-line* que redistribuyen las copias de

¹⁰⁰ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 19/02/2010.

¹⁰¹ *Ibid.*, 03/05/2011.

¹⁰² *Ibid.*, 15/11/2008.

Grapevine sí que lo indican, anunciándola como una “Uncut British Print Never Shown in USA!” (¡Copia británica sin cortes jamás mostrada en USA!).¹⁰³

Durante mucho tiempo se creyó que ésta era la única copia que había sobrevivido de *Smouldering Fires* –hasta comienzos de la década de 1960, de hecho. Fue entonces cuando tuvo lugar el descubrimiento de la que probablemente es la mejor versión que se conoce del largometraje, a manos de Kevin Brownlow, vía John Huntley, del British Film Institute (BFI), Londres: un duplicado exacto en 16 mm. del original norteamericano que apareció almacenado en una granja de avestruces en las proximidades de Johannesburgo, Sudáfrica (!).¹⁰⁴ El historiador en su ficha técnica del film, la cual nos facilitó, relató con detalle cómo se produjo este insólito hallazgo:

“John Huntley... me dijo que él conocía a dos o tres coleccionistas en el NFT [National Film Theatre, Londres] y uno le había dicho que sabía de algunas películas antiguas en 16 mm. en una granja de avestruces a las afueras de Johannesburgo, S. África. Estaban almacenadas en un refugio de zinc en el campo. (Él también consiguió *My Boy* con Jackie Coogan, y algunos cortos incluyendo *Love at First Flight* en 2 bandas de Technicolor. El BFI [British Film Institute] demostró estar extraordinariamente desinteresado). JH [John Huntley] copió la película *Smouldering Fires* en kodachrome para su distribución en bibliotecas y me vendió el original... Dijo que las películas vinieron de SA [Sudáfrica] por mar. Tardaron seis semanas en llegar. Los agentes de aduanas querían aplicarles impuestos. JH [John Huntley] dijo que con toda seguridad ningún laboratorio de S.A. [Sudáfrica] hubiera podido lograr tan alta calidad de copias excepto Kodak de Harrow –de modo que resultaba evidente que las películas estaban siendo devueltas a su país de origen. ¡Ellos se lo tragaron!”.¹⁰⁵

¹⁰³ Es el caso de Ebony Showcase Theatre y Nostalgia Family Video.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ “John Huntley... told me he met two or three collectors at the NFT and one said he knew of some old 16mm. films on an ostrich farm outside Johannesburg, S. Africa. They were stored in corrugated iron shelters out in a field. (He also got *My Boy* with Jackie Coogan, and some shorts including *Love at First Flight* in 2 strip Technicolor. BFI proved to be extraordinarily [sic] uninterested.) JH copied the film *Smouldering Fires* on to kodachrome for the distribution library and sold me the original... He said the films came from SA by sea. It took six weeks. The customs wanted to charge duty. JH said no lab in S.A. could possibly have achieved such a high quality of print except Kodak of Harrow –so clearly films were being returned to country of origin. ‘They fell for that!’” (Ficha bibliográfica de *Smouldering Fires* en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido).

Realizada probablemente por la Show-at-Home Movie Library, Inc., de Universal a finales de los años 20, esta copia nacional en 16 mm. estaba constituida a partir de los primeros materiales y a diferencia del negativo de Laura La Plante incluía el montaje final y las interpretaciones y tomas consideradas por Clarence Brown como definitivas. Impecablemente conservada y con una calidad de imagen espectacular, como afirma Kevin Brownlow esta reproducción generada directamente desde el negativo de nitrato original estadounidense (sin la utilización de ningún internegativo) nos ayuda a hacernos una idea de cómo debió ser la legítima película de 35 mm. (hoy desaparecida).¹⁰⁶ Asimismo, conservaba en un estado casi impecable toda su paleta cromática, compuesta por tonalidades que surgían en momentos clave aportando valores dramáticos a la narrativa: ámbar para los interiores diurnos, rosa y sepia para los nocturnos, azul para la noche exterior, oro luminoso para intensificar la acción y las escenas a la luz de las velas, amarillo fuego para el amanecer y rojo profundo para las secuencias de intenso drama.¹⁰⁷

Sin embargo, al tratarse de una versión norteamericana cuando se descubrió no contenía la secuencia 12, puesto que, como dijimos, Carl Laemmle la había eliminado de todas las versiones destinadas al mercado nacional. Kevin Brownlow la duplicó del negativo de Laura La Plante y posteriormente la reintegró en su metraje de 16 mm.

De acuerdo con Kevin Brownlow, John Huntley le vendió el original en 16 mm. e hizo un duplicado en kodachrome para el British Film Institute, el cual estuvo disponible en la BFI Distribution Library durante años, aunque esta copia resultó ser una débil imitación, con los colores muy desvanecidos.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Kevin Brownlow, (c. 1960), 2.

¹⁰⁷ Aunque en la década de 1960 Kevin Brownlow escribió que la copia había sido generada por la Kodascope Library (ver, por ejemplo: Kevin Brownlow, [c. 1960], 2) y ésta es una información que puede hallarse también en otros artículos suyos publicados sobre la película o su director (ver: “The Master Returns”, *The Guardian*, 18 de abril de 2003), en la actualidad el historiador se inclina a pensar que la copia fue producida por la propia compañía de Universal destinada al mismo fin, la Show-at-Home Movie Library, Inc. Una de las razones es su metraje superior a los 5 rollos, ya que la mayoría de las copias Kodascope estaban abreviadas a esa longitud. La otra, y más determinante, es el hecho de que la copia de *Smouldering Fires* presente toda su paleta cromática original, ya que la Kodascope Library por lo general presentaba sus copias con una única tinción uniforme a lo largo de todo el largometraje (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 19/02/2010; 22/02/2010).

¹⁰⁸ *Ibid.*, 10/12/2008.

La versión de Brownlow también fue distribuida comercialmente en 8 mm. en los años 60 y 70 por Milestone, pero en blanco y negro, dejando a un lado los tintes de color.¹⁰⁹

Hasta 1987 la de Kevin Brownlow era la única copia nacional que se conocía del largometraje. Como ya sé comenté en capítulos preliminares, en ese año David W. Packard adquirió gran parte de la John Hampton Collection –alrededor de 2.000 títulos–, donde aparecieron copias en 16 mm. de las hasta ese momento consideradas perdidas *The Signal Tower* –dos copias– y *Butterfly*, otra copia de *The Goose Woman* y otra copia, también en 16 mm., norteamericana y tintada, de *Smouldering Fires*. Films que junto con los restantes materiales procedentes de la John Hampton Collection fueron donados a la UCLA, Film and Television Archive, Motion Picture Collection, Los Ángeles, California, donde en la actualidad se conservan bajo la denominación de Stanford Theatre Collection (STC).¹¹⁰ La UCLA, sin embargo, posee dos versiones distintas de *Smouldering Fires*.

De un lado está la versión original norteamericana propiamente dicha, oriunda de la John Hampton Collection y depositada en la UCLA en 1987 por David W. Packard. Ausente también de la secuencia 12, consiste en 2 rollos tintados en 16 mm. sobre soporte de acetato que poseen una longitud aproximada de 3.200 pies.

De otro, para suplir la ausencia de la secuencia 12 la UCLA elaboró una nueva versión, a partir de un duplicado en blanco y negro del original nacional de la John Hampton Collection y las 2 últimas bobinas de un negativo extranjero. En 16 mm. y sin tinciones, esta copia íntegra de acetato creada por la UCLA figura en 2 bobinas, con un metraje aproximado de 3.200 pies.

Aparte de estas dos versiones la UCLA posee también otra bobina suelta norteamericana, de unos 800 pies, también en 16 mm. y en blanco y negro, que se corresponde, en realidad, con el metraje duplicado de la versión nacional del film de la John Hampton Collection, que fue sustituido por las 2 últimas bobinas del negativo extranjero para crear la versión completa.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 26/11/2008.

¹¹⁰ Este tema fue objeto de un desarrollo mayor en la Segunda Parte, cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», pp. 525-526.

Ninguna de estas versiones de *Smouldering Fires* localizadas en la UCLA ha sido jamás comercializada ni editada en ningún tipo de formato.

La información sobre la versión original norteamericana –2 bobinas sobre soporte de acetato, en 16 mm., con una longitud de 3.200 pies (aprox.), en blanco y negro y con tintes de color–, asimismo, nos ha sido confirmada por el inventario de Stanford Theatre Collection (STC) localizado en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido, una copia del cual con relación a *Smouldering Fires* nos ha sido proporcionada por el historiador.¹¹¹ Acerca de la calidad de esta copia nacional perteneciente en origen a la John Hampton Collection, estado de conservación y tipología de los tintes de color, nada se indica ni en la base de datos de la UCLA ni el citado inventario.

Al respecto de los coleccionistas privados que mencionábamos al inicio, Kevin Brownlow nos refirió que David Bradley, un conocido coleccionista Los Ángeles, había conseguido duplicar en 16 mm. su copia de *Smouldering Fires*, quien, asimismo, le había proporcionado una igual a William K. Everson. Ambas copias se derivan, así pues, de la versión norteamericana del historiador.¹¹²

Por todo lo expuesto, nuestra deuda con Kevin Brownlow es inmensa. Como el lector habrá podido comprobar, gran parte de lo aquí especificado sobre las distintas copias que han sobrevivido del largometraje se debe a su extraordinaria ayuda.

Ahora bien, el historiador no se limitó a suministrarnos multitud de información de su colección particular para la documentación de esta sección y a responder pacientemente a un sinnúmero de preguntas que le hicimos, sino que en 2008 se ofreció de forma espontánea a proporcionarnos una versión exacta de su impresión en 16 mm. de *Smouldering Fires* transferida directamente por él a VHS, autorizándonos además a generarnos una copia en DVD para que pudiéramos disponer de ella sin límite temporal durante nuestra investigación. Su generosidad para con nosotros ha sido extraordinaria, pues no cabe duda que éste es un testimonio excepcional del largometraje y sin lugar a dudas el mejor que existe en la actualidad, ya que es el único original norteamericano

¹¹¹ Inventario de Stanford Theatre Collection (STC), “*Smouldering Fires*”, p. 439, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido.

¹¹² Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 18/11/2008; 20/11/2008; 26/11/2008.

que se halla reintegrado (con la secuencia 12) y a su vez conserva los tintes de color –a diferencia de la versión completa creada por la UCLA, que se presenta en blanco y negro y donde la reintegración no se ciñe en exclusiva al metraje ausente, sino que sus 2 últimas bobinas se corresponden con un negativo extranjero.

Antes de concluir hemos de decir que Kevin Brownlow lleva años intentando sacar al mercado de DVD su excelente versión de *Smouldering Fires*, sin éxito hasta la fecha. La iniciativa, que incluiría la totalidad de films enteramente conservados de Clarence Brown en Universal, lamentablemente sigue sin patrocinador. Inicialmente el historiador la presentó a los responsables de The University of Tennessee, quienes argumentaron que era del todo imposible, pues aunque el cineasta les dejó en su testamento 12\$ millones, los fondos desde el primer momento estuvieron firmemente restringidos –para las actividades del teatro, renovaciones de las instalaciones, becas de alumnos y profesorado, etc.¹¹³ Hubo una época en la que Brownlow, vía Thelma Schoonmaker, consiguió interesar en el proyecto a Martin Scorsese, e incluso se llegó a un acuerdo que suponía el lanzamiento de *The Signal Tower* seguido por los demás largometrajes, pero al parecer también se canceló.¹¹⁴

¹¹³ *Ibid.*, 18/11/2008.

¹¹⁴ *Ibid.*, 26/11/2008.

II.3. Consideraciones previas sobre las copias utilizadas.

Dado que la copia de *Smouldering Fires* de Kevin Brownlow es una reproducción exacta reducida a 16 mm. de la que en su día se exhibió en Norteamérica –se corresponde con el negativo principal, contiene el montaje final, tomas escogidas por Clarence Brown como definitivas y conserva las tinciones de color– ésta es la versión que hemos utilizado para llevar a cabo el análisis del film y lo mismo con respecto a las imágenes que anexamos.

Ahora bien, debido a la escasísima difusión que ha tenido la versión de Kevin Brownlow –únicamente distribuida en bibliotecas por la BFI Distribution Library y en 8 mm. en los años 60 y 70 por Milestone y nunca editada en otro formato doméstico más generalizado, VHS, Laserdisc o DVD– la mayoría de estudiosos y analistas que se han aproximado a *Smouldering Fires* lo han hecho siempre a partir de la copia procedente de Laura La Plante, desconociendo en la mayoría de ocasiones que ésta no era la película definitiva y estaban realizando sus reflexiones sobre un segundo negativo, desprovisto de determinados planos y escenas, con secuencias mutiladas y ausente de las verdaderas interpretaciones originales.

Por todo ello, y porque a día de hoy el visionado de *Smouldering Fires* tan solo resulta viable a través de esta copia de seguridad británica, construida a partir de materiales de reserva, consideramos oportuno adjuntar en un esquema sus alteraciones con respecto a la versión final del largometraje a fin de constatar cuáles son las carencias de esta copia disponible en el mercado, confrontación pormenorizada plano a plano que incluimos en el apartado «II.6. Versiones distribuidas de *Smouldering Fires*», sección «II.6.1. Estudio comparativo de las versiones comercializadas», seguida de la sección «II.6.2. Principales cambios del negativo principal a la copia de seguridad», donde comentamos sus cambios y diferencias más substanciales.

Para realizar todos estos puntos relativos a la versión comercializada de *Smouldering Fires* de la colección de Laura La Plante hemos empleado la versión distribuida en DVD por Sunrise Silents (2006), puesto que es la que presenta los encuadres completos y una mayor nitidez.

Por lo demás, todos los apartados vinculados con el análisis se relacionan con la versión estadounidense de Kevin Brownlow, con la excepción de la mencionada secuencia 12, reintegrada del negativo de Laura La Plante y que ostenta, por ello, una calidad de imagen considerablemente inferior al resto. A día de hoy, y teniendo en

cuenta las alteraciones que existen entre los duplicados de ambos negativos, principal y de seguridad, resulta imposible saber cómo fue la verdadera secuencia 12, ya que ésta sólo puede ser estudiada a través de copias extranjeras, como la de La Plante.

Finalmente en lo relativo a la copia de Kevin Brownlow el historiador nos informó de que ésta poseía una tinción roja en la secuencia de créditos que era inédita, no compartida por ninguna versión estadounidense.¹¹⁵ Como dijimos, desconocemos el color de las credenciales de la otra impresión original del largometraje, la (no reintegrada) de la UCLA, oriunda de la John Hampton Collection, puesto que no se detalla en ninguna de las fuentes consultadas.

Luego, aunque la impresión en 16 mm. de Kevin Brownlow posee una calidad de imagen excepcional, con una asombrosa nitidez, y en general los tintes de color se conservan en un estado impecable, el rojo, en cambio, es el único que acusa un cierto deterioro, presentándose algo desvanecido.

¹¹⁵ *Ibid.*, 18/11/2008.

II.4. Sinopsis.

Jane Vale (Pauline Frederick), de cuarenta años, es presidente y director de la fábrica textil que heredó de su padre. Trascurridos dieciocho años desde la muerte de su progenitor ha convertido la pequeña empresa familiar en una importante manufactura. Desde entonces sólo ha tenido tiempo para los negocios, dirige su compañía con mano dura, emplea métodos tajantes y despide constantemente a sus empleados. Jane, además, desaprueba la coquetería femenina; vive en un mundo de hombres y ella misma viste y actúa como tal.

Un día recibe una sugerencia para mejorar la productividad de uno de sus jóvenes empleados, Robert Elliott (Malcolm McGregor). No acostumbrada a intromisiones, Jane la desestima de modo sistemático. Cuando el trabajador protesta, ella, en lugar de despedirle, cambia su táctica habitual y decide aumentarle el sueldo.

Trascurridas varias semanas Jane ha ascendido a Elliott a un puesto de responsabilidad en la empresa, le ha asignado un despacho contiguo al suyo y lo sienta a su lado en las reuniones. Mientras tanto, el aspecto físico de ella ha comenzado a cambiar y también se ha suavizado su carácter.

Las burlas y chismorreos se suceden dentro de la factoría, y Elliott termina enzarzándose en una pelea a puñetazos con uno de los trabajadores, tras lo cual declara públicamente que Jane va a ser su mujer. Su acto precipitado proporciona a Jane una gran felicidad, puesto que está profundamente enamorada de Elliott.

Jane, que a lo largo de su vida nunca ha contemplado el amor, es ahora tras el compromiso una mujer nueva. Empieza a someterse a arduos tratamientos de belleza y su transformación es absoluta; se ha vuelto femenina y coqueta. Recibe entonces la visita inesperada de su hermana pequeña Dorothy (Laura La Plante), quien acoge con agrado la noticia de su inminente boda hasta que descubre que el candidato es un hombre quince años más joven que Jane, casi de su misma edad. Convencida de que el joven sólo quiere casarse con Jane por interés, Dorothy desaprueba el matrimonio, aunque no se lo dice a su hermana.

En vísperas de la boda los tres marchan de fin de semana. Al quedarse a solas, Dorothy y Elliott no pueden evitar que la atracción que sienten el uno por el otro salga a la luz. Resuelven contárselo a Jane y paralizar la boda. Sin embargo, de vuelta a la casa, Dorothy repara en que la verdad destrozaría a su hermana, impide que Elliott confiese y la boda se celebra.

Para Jane la vida de casados transcurre felizmente hasta que una noche ella y Robert reciben en su casa a toda una multitud de amigos adolescentes de Dorothy. Incapaz de seguir los bailes y el ritmo frenético de los invitados, por primera vez se siente fuera de lugar y es consciente de su edad. Paralelamente, el transcurso de la fiesta le revela enormes diferencias de carácter con su marido. Al finalizar la velada, accidentalmente Jane descubre que su hermana está enamorada de Robert, pero oculta a todos que lo sabe.

Dorothy celebra su cumpleaños, una cena familiar a la que sólo asisten Robert, Jane y su leal secretario Scotty (Tully Marshall). Estando a solas con Scotty, pero sabiendo que Robert y Dorothy pueden oírla, Jane finge una conversación privada con su secretario en la que dice estar arrepentida de haberse casado. Su monólogo, absolutamente explícito, incluye una manifestación de que nunca quiso a su marido y provoca miradas de ilusión entre Robert y Dorothy, quienes ven hecho realidad su sueño de un futuro enlace entre ellos.

II.5. Descomposición.

II.5.1. Estructura y secuenciación.

1.) JANE VALE, PRESIDENTE Y DIRECTOR DE VALE MANUFACTURING CO.

0. Títulos de crédito.
1. Jane Vale: Ejecutivo implacable.
 - 1.1. Reunión semanal del consejo directivo.
 - 1.2. El ambicioso Robert Elliott.

2.) JANE VALE, MUJER ENAMORADA.

2. Cena semestral de directivos.
3. A solas con Robert Elliott.
4. Permite que un hombre sea necesario para ti.
 - 4.1. Robert Elliott: "Assistant General Manager".
 - 4.2. *Her Baby's Rompers*.
5. Primeras sesiones de belleza.
6. Llegada de Dorothy.
7. Visita de Dorothy a la factoría.
8. Excursión en la montaña.
9. El secreto de Dorothy y Robert.
10. Ceremonia nupcial.
11. Luna de miel.
12. Tratamientos de antienvjecimiento.
13. Juventud, divino tesoro.
14. El secreto se desvela.

3.) RENUNCIA DE JANE. RESOLUCIÓN.

15. Fiesta de cumpleaños y despedida.

En *Smouldering Fires* distinguimos claramente tres actos o unidades diferenciadas, que se ajustan perfectamente a la estructura clásica aristotélica de planteamiento, nudo y desenlace.

La primera parte, 1.) JANE VALE, PRESIDENTE Y DIRECTOR DE VALE MANUFACTURING CO., con una duración de 13'36'', comprende la secuencia de créditos y la inaugural del film. Consiste en una presentación de la protagonista, Jane Vale, y su entorno, Vale Manufacturing Co. El mundo de Jane es su

fábrica, y este primer bloque, establecido en su totalidad en la industria textil, se dedica a describirlo: la posición de Jane al frente de la empresa, de la que es dueña, presidente y director; sus métodos estrictos en el trabajo; y sus relaciones con sus empleados. Tras esta exposición, justo al final surge el elemento que va a alterar este contexto, dando lugar a la trama: la aparición de Robert Elliott y el repentino e inusual interés que siente Jane por él nada más conocerle. Además de Elliott, otro personaje fundamental que se introduce es Scotty MacDougal, el secretario personal y mano derecha de Jane, cuya importancia se retomará en la tercera parte o desenlace. No obstante, la ubicación espacio-temporal, premisa básica de todo planteamiento, aquí en cierto modo se desatiende, pues al margen de su demarcación estadounidense se desconoce por completo tanto el emplazamiento de la factoría como el global del relato, y ni en este primer segmento ni en los sucesivos se ofrecerá ningún dato sobre el lugar geográfico donde transcurre la historia.

2.) JANE VALE, MUJER ENAMORADA engloba la mayor parte del metraje, secuencias de la 2 a la 14, con 58'31'', y constituye el desarrollo de los acontecimientos del argumento, donde Jane debe enfrentarse a una serie de dificultades, primero para conseguir a Elliott, de quien se ha enamorado, secuencias 2, 3 y 4 –principalmente las burlas y chismorreos de sus trabajadores–, y después, a partir de la secuencia 5, para conservarle –Jane cree que su edad, mucho mayor que la de Robert, es uno de los principales obstáculos. En relación a esta última cuestión, la secuencia 6 incorpora el mayor de los inconvenientes con la irrupción de Dorothy, la hermana pequeña de Jane, y el casi instantáneo interés de Robert por ella. Al poco, él es correspondido y los dos comienzan a sostener una historia de amor a espaldas de Jane. En consecuencia, desde ese momento y hasta la secuencia 14, Jane vive equivocada, engañada y ajena a todo lo que sucede a su alrededor, y este segundo bloque finaliza, precisamente, con la salida de la protagonista de su ignorancia al descubrir la relación que existe entre su hermana y su marido, lo que da paso al clímax y a la resolución.

El desenlace del film, **3.) RENUNCIA DE JANE. RESOLUCIÓN**, aparece condensado en una única secuencia, la 15, de 9'16'', en la que Jane, sirviéndose de la presencia de Scotty, deliberadamente da solución al problema que les envuelve fingiendo no querer a su marido. Se llega así a un nuevo orden coyuntural definitivo, que, aunque no se presencia en pantalla, indica claramente un divorcio y un posterior matrimonio entre Dorothy y Robert.

Como ilustrábamos en el esquema precedente, al margen de los títulos de crédito la división de *Smouldering Fires* en secuencias ha dado como resultado 15 a lo largo de 81'23'' en formato vídeo.

Ésta es una secuenciación absolutamente transparente, sin lugar al equívoco, puesto que todas las secuencias –excepto la 12, que en seguida aclararemos– aparecen señalizadas en su conclusión por fundidos en negro. De hecho, este tipo de transición óptica tan solo vuelve a utilizarse dos veces más en el film, en los segmentos 3 y 5 –en el 3 para dar por finalizada una introversión de la protagonista y en el 5 para indicar el considerable tiempo que pasa Jane dentro de una sauna. Queda, así pues, perfectamente delimitado el cometido que desempeña este signo de puntuación en el film como clausura de todas las unidades de acción.

Al respecto de la mencionada secuencia 12, única que se halla despojada en su conclusión de cualquier tipo de señalización, cabe recordar que ésta no es la secuencia original, sino que se trata de un duplicado del segundo negativo británico, cuya calidad de imagen es ostensiblemente inferior. Su terminación bastante brusca denota la ausencia de fotogramas e indica claramente que se trata de un defecto de la copia y que la original sí debió poseer en su día el acostumbrado fundido en negro. Por supuesto, no existen dudas en relación a su demarcación con la secuencia sucesiva.

Asimismo, los 15 segmentos respetan en todo momento los criterios de duración, lugar y temática que habitualmente distinguen a la secuencia clásica. Y aunque son bastantes las secuencias que se desarrollan en el mismo espacio físico general que sus antecesoras o siguientes –la 2 y 3, la 5 y 6, y la 12, 13, 14 y 15 tienen lugar en la residencia de Jane Vale–, cuando esto ocurre las acciones se establecen en otras áreas, además del correspondiente fundido en negro que las delimita, de su narrativa independiente y de su ubicación temporal diferenciada –siempre ha transcurrido considerable tiempo entre ellas, a veces incluso días.

En las secuencias «1. Jane Vale: Ejecutivo implacable» y «4. Permite que un hombre sea necesario para ti» hemos llevado a cabo una división interna en subsecuencias atendiendo a su desarrollo de dos líneas argumentales marcadamente distintas aunque no están selladas por signos de puntuación. En la secuencia 1 su primera parte, «1.1. Reunión semanal del consejo directivo», describe la personalidad de Jane Vale en el trabajo a través de su relación con sus jefes de departamento, mientras que «1.2. El ambicioso Robert Elliott» cambia a una presentación del eficiente y joven trabajador, que desemboca, a la postre, en su encuentro con Jane. Del mismo

modo, el fragmento inicial de la 4, «4.1. Robert Elliott: “Assistant General Manager”», gira en torno al ascenso de Elliott en la empresa, y su última porción, «4.2. *Her Baby’s Rompers*», relata las burlas a las que le someten sus antiguos compañeros, línea de acción secundaria que confluye en su compromiso con Jane. Y es que, en ambos casos, estos microargumentos convergen y se hallan siempre supeditados a la temática global de la secuencia.

Aparte de los fundidos en negro con los que finalizan algunos de los intertítulos y de los fundidos de apertura, tanto de los rótulos como de los planos inaugurales de determinadas secuencias, el film posee hasta otros 15 signos de transición óptica que no señalan nuevas secuencias ni subdivisiones internas en subsecuencias, sino pequeñas elipsis temporales, cambios de lugar o sirven para establecer gradualmente el espacio físico representado. Procedemos a una breve relación de los mismos.

La secuencia 1 contiene hasta siete fundidos encadenados. El primero pasa de una vista exterior de la factoría al interior, zona de talleres, imagen que finaliza con otro fundido encadenado, el cual nos transporta a una nueva ubicación, el cristal de la puerta del despacho de Jane, donde está teniendo lugar una reunión, y finaliza con otro fundido encadenado. Este último posee una doble funcionalidad, puesto que, por un lado, traslada definitivamente la acción al interior de la sala, y, por otro, enlaza semánticamente con los tres siguientes, que al estar situados tras varias acciones enfáticas de Jane presentan de modo condensado los rasgos más relevantes de su carácter y a su vez indican el paso del tiempo, omiten del argumento la totalidad de la reunión y resumen su transcurso. Avanzada la secuencia, Jane alza la mirada y, a través de un plano de detalle subjetivo, vemos cómo mira un retrato de su padre sobre la pared, fundido encadenado con otra imagen que muestra, también en plano de detalle subjetivo suyo, de forma más cercana la placa de debajo de la fotografía y los dos carteles que cuelgan del marco; el fundido encadenado señala, por tanto, el avance de la mirada de Jane, el lugar concreto hacia el cual ha dirigido su atención tras mirar la fotografía de su progenitor.

En la secuencia 3, mientras Elliott le habla, Jane se imagina con él en la cubierta de un barco, pensamiento que se abre con un fundido encadenado y se cierra con un fundido en negro, y después el siguiente plano que vuelve al tiempo real del argumento se inicia con un fundido de apertura.

La secuencia 5 muestra un primer plano de Jane dentro de la sauna, se produce un fundido en negro y volvemos a verla de nuevo, exhausta, sudada y despeinada, en un

primer plano mucho más cercano, indicándose así que lleva mucho tiempo dentro de la máquina, posiblemente horas.

Los restantes signos de puntuación –cuatro fundidos encadenados– los encontramos todos tras el plano de detalle inicial de las secuencias 5, 9, 10 y 15. En la 10 se emplea para trasladar la acción desde el exterior de la iglesia al interior, mientras que los demás responden a un mismo criterio de apertura de los segmentos mostrando únicamente un fragmento y, tras esto, el fundido encadenado revela el *establishing shot*.

Al respecto del número de secuencias del film, 15 en total, comprobamos que ésta es una cifra absolutamente canónica de acuerdo con los parámetros apuntados por David Bordwell en *The Classical Hollywood Cinema*, quien sitúa a la típica película de Hollywood realizada entre 1917 y 1928 en torno a los 9 y 18 segmentos, sin contar los títulos de crédito.¹¹⁶ Sin embargo, en lo que atañe a la duración de las secuencias comprobamos que tan solo 6 se circunscriben al estándar de entre 4' y 8' señalado por el autor: la 3 con 3'59'', la 6 con 4'38'', la 7 con 6'22'', la 8 con 4'15'', la 9 con 4'30'' y la 14 con 4'52''. La 1 con 12'24'' y la 4 con 12'35'' sobrepasan con creces el intervalo, mientras que la 13 con 8'50'' y la 15 con 9'16'', aunque en menor medida también lo superan. Por el contrario, localizamos hasta otras 5 secuencias que no llegan a los límites mínimos –la 2, 5, 10, 11 y 12–, algunas con una duración extremadamente corta que ni siquiera alcanza el minuto, como la 10 con 30'' y la 11 con 42''.

II.5.2. *Découpage*.

Al margen de los siete planos que integran la secuencia de créditos y del plano final de clausura, el *découpage* de *Smouldering Fires*, que seguidamente anexamos, ha dado como resultado 792 planos, de los cuales 129 son intertítulos.

Tal y como sucedía con su cuantía de secuencias, estos 792 planos la inscriben, nuevamente, como una película canónica en relación al número de planos que solían componer los largometrajes hollywoodienses entre 1917 y 1928, que, de acuerdo con David Bordwell, oscilaban entre los 500 y 1000 planos. Dicho lo cual, precisa el autor que un realizador podía emplear cualquier número de planos entre 360 y 900 por hora, pero el intervalo más común era de 500 y 800 por hora.¹¹⁷ Según esta última acotación,

¹¹⁶ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 69.

¹¹⁷ *Ibid.*, 68.

y dado que *Smouldering Fires* comprende 81'23'', un mero cálculo aproximado sugeriría un número de planos algo menor de lo rigurosamente juzgado como frecuente, cuestión sobre la que en seguida volveremos.

La duración del plano medio de *Smouldering Fires*, en torno a los 6''0'',¹¹⁸ también se ajusta a la perfección a los parámetros estándar de los films “silentes” del periodo 1917-1928, que se situaba entre los 5'' y 7'', situándose justo en el epicentro del intervalo.

En cambio, la distribución de planos por segmento difiere bastante de los cuarenta a noventa planos estipulados como usuales por el autor, puesto que sólo 5 de las 15 secuencias se adscriben a esta escala: la 3 con 46 planos, la 6 con 53, la 7 con 64, la 13 con 83 y la 14 con 48. La mayoría no llegan al mínimo de cuarenta planos –secuencias 2, 5, 8, 9, 10, 11 y 12–, y las hay que presentan una cantidad ínfima de planos: la 5 con 9 planos, la 10 con 2 y la 11 con 5. De hecho, las únicas unidades de acción que se exceden en su número de planos son algunas, que no todas, de las que poseían una duración más prolongada de lo normal –la 1, 4 y 15, con 140, 114 y 107 planos respectivamente. Datos que confirmarían nuestra percepción anterior de que, aunque en conjunto *Smouldering Fires* posee un número de planos global acorde con la norma, éste, teniendo en cuenta su duración, 81'23'', es algo ajustado.

Advertimos, por tanto, que de las 15 secuencias del film sólo 4 encajan con los promedios establecidos de duración y número de planos: la 3, con 3'59'' y 46 planos, la 6, con 4'38'' y 53 planos, la 7, con 6'22'' y 64 planos, y la 14, con 5'52'' y 48 planos.

Sus 129 rótulos suponen el 16,26% de los planos, por lo que la película se vincula con los parámetros comunes que consideran que entre 1915 y 1928 los intertítulos solían abarcar el 15% de los planos del film.¹¹⁹

Ahora bien, en cuanto a la tipología de sus intertítulos, *Smouldering Fires* se aleja considerablemente de los modelos de su época, puesto que de sus 129 rótulos 12 son expositivos y 117 de diálogo.

Como es sabido, conforme fue progresando la cinematografía “silente” se tendió a una disminución gradual de los intertítulos expositivos, hasta el punto de que a finales

¹¹⁸ Sobre el método empleado para extraer la duración del plano medio del film, véase en el capítulo anterior consagrado a *The Light in the Dark* n. 140 en p. 687.

¹¹⁹ *Ibid.*, 67.

de la era “muda” nos encontramos con películas que poseen muy pocos o ninguno de este tipo. Sin embargo, y lejos de estos casos tan evolucionados, un cálculo general aproximado estima que, tras una notable reducción, a partir de 1921 éstos pasaron a abarcar menos de 1/5 de los totales del film.¹²⁰

El número de 12 intertítulos expositivos de *Smouldering Fires* la sitúa, por tanto, como una película enormemente avanzada para su época, pues éstos constituyen menos de 1/10 de los rótulos de la película. Es decir, que donde podrían haberse utilizado unos 25 ó 26 títulos expositivos, se emplean sólo 12, la mitad de los acostumbrados del periodo cronológico.

Si además reparamos en que de estos 12 intertítulos expositivos hasta 5 de ellos sirven para presentar a los personajes anexando el nombre los actores que los interpretan y que tan solo 7, por tanto, funcionan estrictamente como tales, el perfeccionamiento narrativo del que hace gala el largometraje –capaz de contar su historia en un alto porcentaje a través de las imágenes, recurriendo en muy pocas ocasiones a esos carteles– es todavía mayor, sobre todo al recordar que *Smouldering Fires*, aunque estrenada en 1925, es una producción de 1924.

¹²⁰ *Ibid.*, 30.

1.) JANE VALE, PRESIDENTE Y DIRECTOR DE VALE MANUFACTURING CO.

0. Títulos de crédito. (0H.00'00'')

Tinción: rojo.

Plano 1: Carl Laemmle / PRESENTS. Fundido en negro.

Plano 2: Fundido de apertura. *Smouldering Fires* / WITH / PAULINE FREDERICK / LAURA LA PLANTE / *AN ALL-STAR CAST* / A CLARENCE BROWN *PRODUCTION* / ADVERTISED IN THE SATURDAY EVENING POST. Fundido encadenado.

Plano 3: *Story and Continuity by* / SADA COWAN – HOWARD HIGGIN / MELVILLE BROWN. Fundido encadenado.

Plano 4: *Assistant Director* CHARLES DORIAN / *Titles by* DWINELLE BENTHALL / *Film Editor* EDWARD SCHROEDER / *Photographed by* JACKSON ROSE / *Art Director* E. E. SHEELEY. Fundido encadenado.

Plano 5: *Directed by* / CLARENCE BROWN. Fundido en negro.

Plano 6: Fundido de apertura. A UNIVERSAL – JEWEL / PRODUCTION / COPYRIGHT, MCMXXIV, BY / UNIVERSAL PICTURES CORP. / CARL LAEMMLE, PRES. Fundido en negro.

Plano 7: THE PLAYERS / Pauline Frederick / Laura La Plante / Malcolm McGregor / Tully Marshall / Wanda Hawley / George Cooper / Helen Lynch. Fundido en negro.

1. Jane Vale: Ejecutivo implacable. (0H.01'12'')

Tinción: ámbar.

I. D.; 140 planos; 22 intertítulos.

Oficinas y talleres de Vale Manufacturing Company.

Un día de trabajo normal en Vale Manufacturing Company. Varios empleados cometen insubordinaciones y Jane Vale, la propietaria y directora, los despide. Hacia el final de la jornada el joven trabajador Robert Elliott protesta ante Jane porque se ha hecho caso omiso a una sugerencia suya. En vez de despedirlo, de forma inusual ella decide aumentarle el sueldo.

1. P.G. Plano con escorzo de una gigantesca fábrica en cuya parte superior se lee: VALE MFG. / COMPANY. Fundido encadenado.
2. P.G. Plano con escorzo del interior de una enorme nave industrial con multitud de operarias trabajando. Fundido encadenado.
3. P.D. de un cristal donde se lee: PRESIDENT AND GENERAL MANAGER /

- PRIVATE (PRESIDENTE GENERAL Y DIRECTOR / PRIVADO), y, tras él, el interior de una sala con una reunión. En el extremo de una mesa y de espaldas a la cámara, el presidente, vestido de oscuro y de pie, golpea la mesa intensamente y habla a todos los demás, que permanecen sentados. Fundido encadenado.
4. P.D. de unos zapatos negros de cordones golpeando el suelo. Fundido encadenado.
 5. P.D. de un puño golpeando en repetidas ocasiones la mesa. Fundido encadenado.
 6. P.M.L. Una mujer vestida de hombre, de pie, preside la reunión, golpea la mesa y habla.
 7. Intertítulo 1 (Expositivo): Jane Vale. ...*Pauline Frederick*.
 8. Igual que 6. Jane Vale da órdenes y apunta a uno de los presentes con el dedo. Fundido encadenado.
 9. P.G. La sala de la reunión tomada desde el extremo opuesto a 3. Jane continúa de pie, hablando y golpeando la mesa, mientras todos siguen sentados. Uno de los allí reunidos se levanta y Jane le increpa para que vuelva a sentarse.
 10. P.M. Plano con escorzo del extremo de la mesa con dos de sus miembros a la izquierda, sentados, y Jane a la derecha de pie. Jane se sienta. El que está situado más hacia la izquierda termina de doblar un papel que tiene entre manos, pide permiso para hablar y se levanta.
 11. Intertítulo 2 (De diálogo): “Robert Elliott, in our inspection department, has submitted a recommendation.” (“Robert Elliott, en nuestro departamento de inspección, ha presentado una sugerencia”).
 12. Igual que 10. El personaje entrega a Jane el papel con la sugerencia y se sienta. Jane, que está comiendo, da un mordisco al sándwich que sostiene en su mano y comienza a leer la sugerencia.
 13. P.M. Jane sentada a la mesa come mientras lee la sugerencia.
 14. P.D. subjetivo de Jane del contenido del escrito en *cache*. Del texto, que aparece flanqueado por dos bandas negras en sus partes superior e inferior, sólo se lee: It would both increase efficiency and cut down cost of production. / Yours respectfully, / Robert Elliott. (Eso incrementaría la eficiencia y rebajaría los costes de producción. / Respetuosamente, / Robert Elliott).
 15. Igual que 13.
 16. P.M. del personaje anciano que Jane tiene sentado a su derecha. Éste le ofrece un lápiz. Corte en movimiento.
 17. Igual que 13. Jane coge el lápiz y comienza a escribir sobre el documento.
 18. P.D. subjetivo de Jane. Plano con escorzo de las manos de Jane rallando ampliamente toda la superficie del documento con un NO. Después, cuando termina de escribir la primera de sus iniciales, la punta del lápiz se rompe. Una mano, la del personaje anciano que Jane tiene sentado a su derecha, se introduce en el campo visual por la derecha y le

- ofrece otro lápiz. Jane termina de escribir sus iniciales: J. V.
19. P.M. Jane y el personaje anciano. Éste intenta recuperar su lápiz siguiendo su recorrido con la mano, pero Jane se lo guarda en el bolsillo de su chaqueta y da otro impulsivo mordisco a su sándwich.
 20. Intertítulo 3 (De diálogo): “Ridiculous! Ask Scotty MacDougal!” (“¡Ridículo! ¡Preguntad a Scotty MacDougal!”).
 21. Igual que 13.
 22. Intertítulo 4 (Expositivo): Scotty MacDougal. ...*Tully Marshall*.
 23. P.M.C. Scotty MacDougal asiente con la cabeza.
 24. P.C. La sala de la reunión tomada desde detrás de Jane, con Jane de espaldas, y todos los demás de frente, asintiendo con la cabeza.
 25. Igual que 13. Jane da una palmada a la mesa y mira a lo alto, al frente.
 26. Intertítulo 5 (De diálogo): “Forty years ago he saw my father start with nothing and build that!” (“¡Hace cuarenta años él vio a mi padre empezar sin nada y construir eso!”).
 27. Igual que 13. Jane mira a lo alto y señala al frente, hacia la izquierda.
 28. P.D. de una fotografía de una fábrica colgada en la pared.
 29. Igual que 24. Todos, que han estado mirado hacia la fotografía, vuelven a girarse y miran de nuevo a Jane.
 30. Igual que 13.
 31. Intertítulo 6 (De diálogo): “In the eighteen years since my father’s death he has seen me build that!” (“¡En los dieciocho años que han pasado desde la muerte de mi padre él me ha visto construir eso!”).
 32. Igual que 24. Jane señala al frente, a la derecha. Todos se giran para mirar hacia allí.
 33. P.D. de una fotografía de una enorme fábrica colgada en la pared. En el remate superior de los dos cuerpos verticales que integran la fachada se lee: VALE MFG. / COMPANY.
 34. Igual que 24.
 35. Igual que 13. Jane habla al resto y da otra palmada a la mesa, aunque menos enfática.
 36. Intertítulo 7 (De diálogo): “Don’t you agree that Jane Vale’s methods are efficient?” (“¿No estáis de acuerdo en que los métodos de Jane Vale son eficientes?”).
 37. Igual que 13. Jane revisa con la mirada a todos los presentes por si alguno le contradice.
 38. Igual que 24. Todos miran a Jane y asienten con la cabeza.
 39. Igual que 13.
 40. P.M. Punto de vista de Jane. P.M. de un miembro de la reunión dibujando algo.
 41. Igual que 19. Scotty y Jane miran al frente, a este personaje. Jane comienza a levantarse y sale de cuadro por la derecha.
 42. P.M. Dos de los miembros de la reunión sentados. Jane tomada en P.M.L. entra por la parte izquierda del encuadre, se sitúa entre los dos hombres y comienza a mirar lo que

- está haciendo el de la derecha, que sigue dibujando. El de la izquierda comienza a avisar al otro de que Jane está detrás.
43. P.D. subjetivo de Jane del dibujo mientras su artífice continúa elaborándolo.
 44. Igual que 42. El personaje de la izquierda continúa avisando al otro de que Jane está detrás.
 45. Igual que 43. El artífice del dibujo escribe en él las palabras: OUR BOSS (NUESTRO JEFE).
 46. P.M.C. Jane mira hacia abajo, al dibujo.
 47. Igual que 42. El personaje de la izquierda continúa avisando al otro de que Jane está detrás. Éste finalmente se da cuenta. Jane le quita el dibujo, lo arruga y se lo queda.
 48. P.M. Scotty observa la escena.
 49. Igual que 46. Jane le hace una señal a Scotty con la mirada.
 50. Igual que 48. Scotty asiente, saca la libreta de despidos de su bolsillo y comienza a escribir en ella.
 51. P.D. subjetivo de Scotty mientras escribe en la hoja de despidos el nombre del empleado y las razones del cese: John Crane / too artistic (demasiado artístico).
 52. P.M. con escorzo de Scotty sentado a la mesa. Jane entra por la derecha en P.M.L. y permanece de pie. Scotty le entrega un lápiz y el documento, y ella lo firma. Scotty intenta recuperar su lápiz siguiendo su recorrido con la mano, pero Jane se lo guarda en el bolsillo de su chaqueta.
 53. Intertítulo 8 (De diálogo): “This meeting is adjourned!” (“¡Se aplaza la reunión!”).
 54. P.G. Plano con escorzo de la sala de reunión tomada desde el extremo opuesto a la posición de Jane. Todos se levantan y comienzan a salir.
 55. P.M. Junto a la puerta de la sala uno de los miembros de la reunión se detiene a hablar con una secretaria.
 56. P.M. Jane, de perfil, mira a la izquierda y les observa.
 57. Igual que 55.
 58. Igual que 56. Jane comienza a salir por la parte izquierda del encuadre.
 59. P.M.L. El empleado y la secretaria junto a la puerta. Jane entra por la derecha. La secretaria sale de campo por la derecha. Jane comienza a amonestar al empleado.
 60. Intertítulo 9 (De diálogo): “There’s no fool like an old fool!” (“¡No hay nada tan estúpido como un viejo estúpido!”).
 61. Igual que 59. Jane amonesta repetidamente al empleado y lo manda al trabajo. Éste sale de campo adentrándose hacia el interior de la factoría. Jane sale de campo por la derecha.
 62. P.A. La secretaria junto a la mesa de Jane. Jane entra por la izquierda, la rodea y se sienta. La secretaria sale por la izquierda.

63. P.A. La secretaria junto a la puerta.
64. P.M.L. Contraplano de Jane sentada a la mesa cuando comienza a hablarle.
65. Intertítulo 10 (De diálogo): “What is your aim in life – to be a business woman or a chorus girl?” (“¿Cuál es tu aspiración en la vida – ser una mujer de negocios o una corista?”).
66. Igual que 64. Contraplano de Jane.
67. Igual que 63. Scotty entra en campo desde el fondo.
68. Intertítulo 11 (De diálogo): “How did you know wanted to go on the stage?” (“¿Cómo sabías que quería hacer teatro?”).
69. Igual que 63. Scotty y la secretaria junto a la puerta tomados en P.A.
70. P.M. Contraplano de Jane sentada a la mesa. Leve movimiento de reencuadre a la derecha mientras se inclina hacia delante para hablarle a la secretaria más de cerca.
71. Intertítulo 12 (De diálogo): “Do you girls ever think of anything but clothes and a man to lean on?” (“¿Vosotras las chicas pensáis alguna vez en algo que no sea ropa y un hombre en el que apoyaros?”).
72. P.M.C. Contraplano de Jane hablando a la secretaria.
73. P.M.C. de la secretaria, que le responde.
74. Intertítulo 13 (De diálogo): “Well, by the time I’m forty, I hope I’ll have something better to lean on – than an office desk!” (“Bien, pero para cuando *yo* tenga cuarenta, espero tener algo mejor en que apoyarme – que una mesa de oficina”).
75. Igual que 73.
76. Igual que 72. Contraplano de Jane.
77. Igual que 63. La secretaria cierra la puerta y sale de campo hacia el interior de la factoría. Scotty permanece en la imagen.
78. Igual que 72. Contraplano de Jane.
79. P.M. Scotty, junto a la puerta, saca su libreta de despidos y comienza a escribir en ella. Sale de campo por la derecha.
80. P.M. Jane sentada a la mesa. Scotty entra por la izquierda y le deja el documento sobre su escritorio a la vez que le ofrece un lápiz, después se lo piensa mejor y lo guarda.
81. P.D. subjetivo de Jane de la hoja de despidos donde figura el nombre de la secretaria y las razones del cese: Kate Carter / Going on stage (Para irse al teatro).
82. Igual que 80. Jane solicita un lápiz a Scotty. Él se lo entrega y ella firma el documento. Scotty intentar recuperar su lápiz siguiendo su recorrido con la mano, pero Jane se lo guarda en el bolsillo de su chaqueta. Scotty sale de campo por la izquierda. Jane se gira y levanta la mirada hacia la derecha.
83. P.D. subjetivo de Jane de un retrato masculino que cuelga sobre la pared. Fundido encadenado.

84. P.D. subjetivo de Jane de la placa que figura en la parte inferior de la fotografía y de los dos carteles que cuelgan del retrato: JOHN VALE / BE NECESSARY TO OTHERS / LET NO MAN BE NECESSARY TO YOU (JOHN VALE / SE NECESARIO PARA OTROS / NO PERMITAS QUE NINGÚN HOMBRE SEA NECESARIO PARA TI).
85. Igual que 80. Jane saca de su bolsillo el dibujo que anteriormente le había quitado al empleado y lo mira.
86. P.D. subjetivo de Jane del dibujo.
87. Igual que 80. Jane rompe el dibujo y comienza a escribir.
88. P.A. Plano con escorzo de los talleres de la factoría. En primer término a la izquierda una mujer, y a la derecha uno de los operarios trabajando.
89. P.D. subjetivo del trabajador de la labor que está realizando. En un formulario donde pone: INSPECTED BY (INSPECCIONADO POR), impresiona un sello con su nombre: ROBERT ELLIOTT.
90. P.M.L. Robert Elliott efectúa su trabajo alegremente.
91. Intertítulo 14 (Expositivo): Robert Elliott. ...*Malcolm McGregor*.
92. Igual que 90. Elliott coge una prenda y la examina.
93. P.D. subjetivo de Elliott de la etiqueta de la prenda donde se lee: BABY ROMPER / Manufactured by VALE MFG. CO. / Lot: 200 Size: 1 (PELELE DE BEBÉ / Manufacturado por VALE MFG. CO. / Lote: 200 Talla 1).
94. Igual que 90.
95. P.D. subjetivo de Elliott de los libros de manufacturación de la empresa. Sigue con el dedo la línea donde se ve: Lucy Kelly / 200 / 1.
96. Igual que 90.
97. Intertítulo 15 (Expositivo): Work was not Lucy Kelly's idea of a wonderful time. ...*Wanda Hawley*. (El trabajo no era la idea pasárselo bien de Lucy Kelly. ...*Wanda Hawley*).
98. P.M. Plano con escorzo de Lucy Kelly sentada trabajando.
99. Igual que 90. Elliott sale de campo por la izquierda.
100. P.E. A la izquierda Lucy Kelly sentada trabajando. Elliott entra por la derecha y comienza a hablarle sobre la prenda de ropa que sostiene. Ella se levanta.
101. Intertítulo 16 (De diálogo): "What are you crabbín' about? You don't have to wear 'em!" ("¿De qué refunfuñas? ¡Tú no tienes que llevarlos!").
102. P.M. Robert Elliott y Lucy Kelly. Mientras él habla de la prenda, ella comienza a tocarle el pelo.
103. P.D. de las piernas de Lucy Kelly. Con el pie ella se baja la liga.
104. Igual que 100. Él le da la espalda y comienza a marcharse cuando ella le indica que se le ha caído la liga.

105. P.D. subjetivo de Robert Elliott de las piernas de Lucy Kelly con la liga en el tobillo.
106. Igual que 102. Elliott llama a otra trabajadora para que le suba la liga a Lucy. Ésta entra por la izquierda del encuadre. Él sale de campo por la derecha.
107. Igual que 103. La trabajadora comienza a subirle la liga a Lucy y ella la aparta. Con su otro pie Lucy se sube la liga. Las piernas de ambas salen de cuadro.
108. P.M.L. Robert Elliott se aproxima a hablar con el directivo que ha presentado su sugerencia. Éste le entrega su escrito.
109. P.D. subjetivo de Elliott del documento. Se ve ahora el texto completo, que dice así:
Dear Madam: / In this factory each operator makes an entire garment. From investigation I learn that in other plants the output has been materially increased by employing skilled labor for each step of operation, cutters, machine workers, finishers, etc. I suggest that the board of directors take the matter under consideration. It would both increase efficiency and cut down cost of operation. / Yours respectfully, / Robert Elliott. (Estimada Señora: / En esta factoría cada operario hace una prenda completa. A través de una investigación he sabido que en otras fábricas se ha incrementado considerablemente el rendimiento al emplear mano de obra cualificada para cada paso de la operación, cortadores, trabajadores de máquinas, técnicos de acabado, etc. Sugiero que la junta directiva tenga el asunto en consideración. Esto incrementaría la eficiencia y rebajaría los costes de la operación. / Respetuosamente, / Robert Elliott). Toda la superficie del texto aparece rallada por un enorme NO, debajo del cual Jane Vale ha estampado sus iniciales: J. V.
110. Igual que 108. El directivo sale por la izquierda. Después sale Elliott por la derecha.
111. P.G. Robert Elliott entra en las oficinas.
112. Intertítulo 17 (De diálogo): “I want to see Miss Vale!” (“¡Quiero ver a la Srta. Vale!”).
113. P.M.L. En primer término y de espaldas a la cámara Kate Carter, en segundo término Elliott hablándole a Scotty y al fondo se ve a Jane a punto de abandonar su despacho.
114. P.M.L. Jane sale de su despacho y se detiene a observar la conversación.
115. P.M. Contraplano de la acción. Elliott y Scotty hablando.
116. Intertítulo 18 (De diálogo): “The department heads agree with Miss Vale that your suggestion is not practical.” (“Los jefes de departamento están de acuerdo con la Srta. Vale en que tu sugerencia no es práctica”).
117. Igual que 115.
118. Intertítulo 19 (De diálogo): “What chance has *she* to test anything new – with a lot of 'yes' men around her?” (“¿Qué oportunidad tiene *ella* de probar algo nuevo – con tantos pelotas a su alrededor?”).
119. Igual que 115.
120. Igual que 114.

121. Igual que 115. Elliott sale de campo por la izquierda.
122. P.M.L. Jane y Elliott hablan enfrentados de perfil.
123. P.M.C. Robert mira fuera de campo, a Jane.
124. P.M.C. Contraplano de Jane.
125. Intertítulo 20 (De diálogo): “So you don’t approve of the way Jane Vale runs the Vale factory?” (“¿Así que no apruebas el modo en que Jane Vale lleva la factoría Vale?”).
126. Igual que 124.
127. Igual que 123.
128. Intertítulo 21 (De diálogo): “No, I don’t!” (“¡No!”).
129. Igual que 123.
130. Igual que 124.
131. P.M. Scotty observa la conversación, saca su libreta de despidos y comienza a escribir en ella.
132. Igual que 122. Elliott sale de campo adentrándose hacia el interior de la factoría y comienza a abrir una puerta. Corte en movimiento.
133. P.A. Elliott sale por una puerta donde se lee: FOR FACTORY EMPLOYEES ONLY / IN CASE OF FIRE CLOSE THIS DOOR (SÓLO PARA TRABAJADORES DE LA FACTORÍA / EN CASO DE INCENDIO CIERREN ESTA PUERTA).
134. P.M. Jane mira hacia el lugar por donde se ha marchado Elliott. Scotty, escribiendo en la libreta de despidos, entra en campo por la izquierda.
135. P.D. subjetivo de Scotty de la hoja de despidos rellena. Consta en letra manuscrita el nombre y las razones del cese: Robert Elliott / too ambitious (demasiado ambicioso).
136. Igual que 134. Jane coge el documento. Scotty inadvertidamente le ofrece su lápiz, lo mira bien y procede a retirarlo rápidamente.
137. P.D. del bolsillo del chaleco de Scotty. Guarda su lápiz, escarba dentro del bolsillo y finalmente saca otro diminuto.
138. Igual que 134. Scotty le coloca el lápiz en la mano a Jane y mira con satisfacción hacia el lugar por el que se ha marchado Elliott. Jane rellena el documento, levanta la mirada hacia el mismo sitio y, ante el asombro de Scotty, rompe el papel y echa a un lado la libreta.
139. Intertítulo 22 (De diálogo): “Raise him twenty-five.” (“Auméntale veinticinco”).
140. Igual que 134. Mientras Scotty mira asombrado hacia el lugar por el que se ha marchado Elliott, Jane le coloca el lápiz diminuto en la mano a él y después sale de campo por la derecha. Scotty permanece mirando hacia el mismo lugar anterior. Mira el lápiz, lo tira al suelo y comienza a marcharse. Fundido en negro.

2.) JANE VALE, MUJER ENAMORADA.

2. Cena semestral de directivos. (0H.13'36'')

Tinción: oro luminoso.

I. N.; 39 planos; 5 intertítulos.

Residencia de Jane Vale.

Cada medio año Jane invita a su consejo directivo a una cena en su casa. Esta vez entre los ejecutivos de la compañía figura ya Robert Elliott.

141. Intertítulo 23 (Expositivo): Semi-annually Jane Vale made a social affair of a business meeting – to the mingled dread and delight of her staff. (Semestralmente Jane Vale hacía de una reunión de negocios un evento social – una mezcla de terror y deleite para su personal).
142. P.G. Plano en ligero escorzo del comedor con los directivos sentados en una larga mesa. Jane, al fondo, preside la cena en un extremo de la mesa, y Elliott, junto a ella, está de pie y habla al resto.
143. P.M. Dos de los comensales, el que está a la derecha de Jane y el que le sigue, sentados.
144. P.M. Contraplano de Jane y Elliott sentados a la mesa conversando.
145. Igual que 143. El que está sentado junto a Jane le dice al otro:
146. Intertítulo 24 (De diálogo): “That boy is sure some fast worker.” (“No hay duda de que ese muchacho es un rápido trabajador”).
147. Igual que 143.
148. Igual que 144.
149. Igual que 143.
150. P.M.C. Jane mira fuera de campo, al que ha hecho el comentario.
151. Igual que 143. El que está sentado junto a Jane comienza a hablar:
152. Intertítulo 25 (De diálogo): “I was just telling him the one about the...” (“Simplemente estaba contándole el chiste de...”).
153. Igual que 143.
154. P.M.C. Robert Elliott mira fuera de campo, al personaje que habla.
155. Igual que 143.
156. Igual que 154.
157. P.D. de la parte de abajo de la mesa. Elliott intenta dar un puntapié al personaje que habla y por error golpea a Jane.
158. Igual que 150. Jane se sonríe al haber recibido el golpe.
159. P.M.C. del personaje que está a la derecha de Jane hablando a Robert.

160. Igual que 154.
161. Igual que 157. Elliott intenta nuevamente golpear al personaje que habla y, por error, vuelve a dar un puntapié a Jane.
162. Igual que 144.
163. Igual que 143.
164. Igual que 144.
165. Igual que 157. Elliott finalmente atina y golpea al personaje que habla.
166. P.C. Plano con escorzo de esa zona de la mesa con este personaje mostrando dolor por el golpe recibido. En primer término un centro de flores sobre la mesa, a continuación dos grandes candelabros y después los comensales: a la izquierda los dos hombres que hablaban anteriormente, en el centro de la imagen Jane y a la derecha de la composición Elliott, seguido de Scotty y otro de los comensales fragmentados por el encuadre. Un cuarto nivel de representación espacial lo ocupa una columna y el quinto un criado que está de pie al fondo.
167. Igual que 143. El personaje que está más alejado de Jane habla al otro.
168. Intertítulo 26 (De diálogo): “That’s why I wear a small one.” (“Por eso llevo una pequeña”).
169. Igual que 143.
170. Igual que 144.
171. P.G. Plano con escorzo del comedor desde el extremo opuesto a donde está sentada Jane. Al fondo de la imagen, a la izquierda, uno de los sirvientes. Después, por la derecha entra otro criado y deposita en la mesa una bandeja, justo delante de Jane. Los dos criados salen de cuadro.
172. P.M. Jane hace salir el café de una cafetera exprés y sirve una taza que deposita en una bandeja que sostiene un criado, situado en un espacio en *off*.
173. P.M. de uno de los comensales. Por la izquierda la mano de uno de los criados le entrega una taza de café.
174. Intertítulo 27 (De diálogo): “That’s good coffee – I’ll have some.” (Ése café está bien – Tomaré más).
175. P.M. El personaje que quiere repetir café, a la izquierda de la imagen, entrega su taza al que tiene al lado, situado a la derecha de la composición. Un sirviente entra por la izquierda e intenta alcanzar la taza. *Travelling* lateral hacia la derecha que sigue el recorrido de la taza de café por la mesa mientras los invitados van pasándosela de unos a otros y por detrás el criado intenta recuperarla. El movimiento de cámara finaliza encuadrando al último de los comensales, que sostiene la taza, y a Jane, que habla hacia el espacio en *off* donde está situado Elliott.
176. P.M. A la izquierda el personaje que sostiene la taza, Jane en el centro y Elliott a la

derecha.

- 177. P.M.C. El personaje que sostiene la taza mira fuera de campo, hacia Jane y Robert que están en *off*.
- 178. Igual que 144. Contraplano de Jane y Robert sentados a la mesa conversando.
- 179. Igual que 177. Fundido en negro.

3. A solas con Robert Elliott. (0H.16'46'')

Tinción: oro luminoso, azul y rosa.

I. N. / E. N.; 46 planos; 5 intertítulos.

Residencia de Jane Vale / Exterior de la residencia.

Al finalizar la velada, Elliott, por error, se lleva el pañuelo de Jane. Vuelve a la casa para devolvérselo y ella le invita a pasar para discutir su sugerencia inicial. Él acepta y los dos conversan junto a la chimenea.

- 180. P.G. Fundido de apertura. El vestíbulo de la residencia con los invitados junto a la puerta y saliendo mientras Jane les estrecha la mano.
- 181. P.M.L. Jane, de espaldas a la cámara, junto a ella Robert Elliott, detrás Scotty poniéndose el abrigo y al fondo otro de los invitados. Elliott con los brazos en la espalda sostiene su sombrero, justo en el borde de una cómoda.
- 182. P.D. de la mano de Elliott sosteniendo su sombrero. El abrigo de Scotty, al moverse, empuja un pañuelo que hay sobre la cómoda dentro del sombrero de Elliott.
- 183. Igual que 181. Jane ha desaparecido de la composición. Los invitados van saliendo. La imagen muestra a Elliott en la misma posición sosteniendo su sombrero en la espalda y a Scotty poniéndose el abrigo.
- 184. P.M.L. En primer término de la imagen Jane y tras ella Elliott, junto a la cómoda. Scotty avanza y da la mano a Jane, tras lo cual sale de campo. Otro de los invitados entra por la derecha, Jane le da la mano y sale de cuadro por la izquierda.
- 185. Igual que 180. A la derecha de la imagen los invitados terminan de subir unas escaleras, avanzan hasta el centro del vestíbulo y allí Jane les da la mano, después salen de campo por la izquierda.
- 186. P.G. con escorzo del exterior de la residencia mientras los invitados van saliendo por la puerta. Al fondo se ve a Jane en el interior de la casa despidiéndose.
- 187. Igual que 180. De izquierda a derecha, un criado junto a la puerta, Elliott y Jane. Ella da la mano a Elliott y él sale de campo por la izquierda mientras el criado cierra la puerta de la residencia.
- 188. P.M.L. Elliott en el exterior de la casa se pone su sombrero y el pañuelo que había

- dentro se resbala sobre su cabeza.
189. P.E. Jane avanza hacia la cómoda en busca de su pañuelo.
190. Igual que 188. Elliott mira el pañuelo y después hacia la residencia de Jane.
191. P.A. Los directivos en el exterior de la casa hacen señas a Elliott para que se reúna con ellos.
192. Igual que 188. Con un gesto, Elliott les dice que no le esperen.
193. Igual que 191.
194. Igual que 188.
195. Igual que 180. En el vestíbulo de la residencia un criado avanza hacia el fondo, apaga las luces y sale de campo. Jane comienza a subir las escaleras.
196. P.M.L. Elliott, de espaldas, junto a la puerta de la casa llama al timbre. A través de los cristales de la puerta se ve a Jane bajando las escaleras. Avanza hasta la puerta y le abre. Él se adentra unos pasos.
197. P.M. Jane y Elliott hablan mirándose de perfil en el umbral de la puerta. Él saca el pañuelo del bolsillo y se lo muestra.
198. Intertítulo 28 (De diálogo): “Don’t you think this might be a good time to discuss your efficiency idea?” (“¿No crees que éste podría ser un buen momento para discutir tu eficiente idea?”).
199. Igual que 197. Elliott mira fuera de campo, hacia donde están el resto de directivos, y asiente con la cabeza. Jane cierra la puerta y ambos avanzan hacia el interior de la casa.
200. Igual que 191. Contraplano de la acción.
201. P.G. En el interior de la casa, Jane y Elliott, tomados en P.E. Jane deja el abrigo y el sombrero de él en un diván. Después avanzan hacia el fondo.
202. P.M. Los directivos en el exterior se miran entre sí.
203. P.G. En el salón, Jane y Elliott avanzan hacia un sofá que hay frente al fuego de una chimenea.
204. P.M. Tomados desde la parte trasera del sofá, Jane y Elliott, sentados, situados de perfil, empiezan a conversar.
205. Intertítulo 29 (De diálogo): “–you’re delightfully frank. Do you know you are the first person who has ever criticized my methods?” (“–eres deliciosamente franco. ¿Sabes que eres la primera persona que ha criticado mis métodos?”).
206. Igual que 204.
207. Intertítulo 30 (De diálogo): “...there’s no sense compromising with progress – we’ve got to keep ahead.” (“...no tiene sentido comprometerse con el progreso – tenemos que avanzar”).
208. P.M. Plano con escorzo de Elliott continuando su parlamento.
209. P.M. Contraplano de Jane, ensimismada mira en otra dirección. Fundido encadenado.

210. P.G. Jane y Elliott reclinados en unas hamacas en la cubierta de un barco.
211. P.C. de una banda de músicos interpretando en la cubierta del barco.
212. P.C. de Jane y Elliott. Ella señala al horizonte.
213. P.G. Punto de vista de Jane y Elliott del océano.
214. Igual que 212. Jane y Elliott comentan la vista que acaban de contemplar.
215. Fundido de apertura. Igual que 209.
216. Igual que 208. Elliott saca una moneda del bolsillo.
217. Intertítulo 31 (De diálogo): “A penny for your thoughts.” (“Un penique por tus pensamientos”).
218. Igual que 208.
219. Igual que 209. Jane mira hacia Elliott y niega con la cabeza.
220. Intertítulo 32 (De diálogo): “I wouldn’t sell them for a million dollars.” (“No los vendería ni por un millón de dólares”).
221. P.A. Jane y Robert tomados de frente sentados en el sofá.
222. Igual que 208. Robert se enciende un puro.
223. Igual que 209. Jane se aproxima hacia Robert. Corte en movimiento.
224. Igual que 208. La cabeza de Jane entra por la parte izquierda del encuadre y apaga la cerilla de Robert, después sale de cuadro.
225. Igual que 221. Fundido en negro.

4. Permite que un hombre sea necesario para ti. (0H.20’45’')

Tinción: ámbar.

I. D.; 114 planos; 23 intertítulos.

Oficinas y talleres de Vale Manufacturing Company.

Elliott asiste con asiduidad a las reuniones semanales de la compañía. Jane le ha adjudicado un despacho contiguo al suyo y presta gran atención a sus comentarios. Todos en la compañía, directivos y trabajadores, murmuran ante la debilidad de Jane por el joven. Una de las empleadas de la fábrica gasta una broma pesada a Elliott y ésta es secundada por varios operarios. Él sale en defensa de Jane, se enfrenta a ellos y les golpea. Finalizada la pelea hace saber a todos que Jane va a ser su mujer. Después, acude al despacho de Jane y le confiesa lo que acaba de decir. Ella se muestra aliviada y él se ratifica en su proposición.

226. Intertítulo 33 (Expositivo): The careless and cynical world saw only a middle-aged woman in love with a boy – and whispered and laughed. (El negligente y cínico mundo sólo veía a una mujer de mediana edad enamorada de un muchacho – y murmuraban y reían).

227. P.M. Plano con escorzo de un personaje agachado terminando de escribir sobre el cristal de una puerta las últimas letras de: ASSISTANT GENERAL MANAGER / ROBERT ELLIOTT (AYUDANTE DEL DIRECTOR GENERAL / ROBERT ELLIOTT).
228. Intertítulo 34 (Expositivo): The boy saw only a brilliant woman with confidence in his ability – and threw his whole soul into his work (El muchacho sólo veía a una mujer inteligente con confianza en su habilidad – y puso toda su alma en su trabajo).
229. P.M.L. Robert Elliott, en el interior de su despacho, observa el rótulo de su puerta que, por el otro lado, el personaje anterior está acabando de perfilar.
230. Intertítulo 35 (Expositivo): But the woman saw only – happiness (Pero la mujer sólo veía – felicidad).
231. P.M. Jane, en su despacho, acaricia la puerta que conecta con el despacho de Elliott, donde se lee: ROBERT ELLIOTT. A la derecha de la composición está la fotografía de John Vale y los carteles que cuelgan bajo el retrato.
232. P.C. Los jefes de departamento esperan en la antesala al despacho de Jane.
233. P.M. Jane, a la derecha y de perfil, junto a la puerta del despacho de Elliott.
234. Igual que 84. P.D. subjetivo de Jane de la placa que figura en la parte inferior de la fotografía y de los dos carteles que cuelgan del retrato: JOHN VALE / BE NECESSARY TO OTHERS / LET NO MAN BE NECESSARY TO YOU (JOHN VALE / SE NECESARIO PARA OTROS / NO PERMITAS QUE NINGÚN HOMBRE SEA NECESARIO PARA TI).
235. Igual que 233. Leve panorámica hacia la derecha mientras Jane, desde la puerta, se aproxima hacia los carteles y comienza a descolgar el último de ellos, que dice: LET NO MAN BE NECESSARY TO YOU. Corte en movimiento.
236. Igual que 231. Jane retira el último de los carteles y se lo lleva consigo.
237. P.M.L. Jane junto a su escritorio sosteniendo el cartel en sus manos.
238. P.D. Punto de vista de Jane. Su mano guarda el cartel en un cajón y lo cierra.
239. Igual que 237. Jane aprieta un botón de su escritorio.
240. Igual que 232. Ante la llamada, una secretaria se levanta de su mesa y se desplaza hasta el despacho de Jane.
241. Igual que 237. Jane habla dirigiendo su mirada fuera de campo, al lugar donde está la secretaria.
242. Igual que 232. Los jefes de departamento comienzan a entrar en el despacho de Jane.
243. P.G. Plano con escorzo de la sala tomada desde el extremo opuesto al escritorio de Jane. Los jefes de departamento entran y toman asiento.
244. P.M. La secretaria junto a la puerta del despacho mientras, desde el fondo de la imagen, uno de los jefes de departamento avanza hasta ella y le pellizca la mejilla.
245. P.M. Jane mira fuera de campo, hacia la izquierda, y se ríe mientras les observa.

246. Igual que 244. El empleado sale de campo por la derecha. Leve movimiento de reencuadre a la derecha, después la secretaria cierra la puerta.
247. Igual que 243.
248. P.M. Robert Elliott abre levemente la puerta de su despacho que conecta con el de Jane.
249. P.M. Dos miembros de la reunión, sentados. Uno de ellos mira fuera de campo, hacia el espacio en *off* donde está Elliott y da un codazo al otro para que mire también.
250. Intertítulo 36 (De diálogo): “Connecting rooms!” (“¡Habitaciones conectadas!”).
251. Igual que 249.
252. P.M. Robert Elliott cierra la puerta de su despacho.
253. Igual que 249.
254. P.M.L. Panorámica a la izquierda que sigue el avance de la sombra de Elliott, quien está dando un rodeo por el exterior para entrar en la sala por la otra puerta.
255. Igual que 249.
256. P.M. Robert Elliott entra en el despacho por la otra puerta.
257. Igual que 249.
258. P.C. En primer término a la derecha, dos de los miembros de la reunión en P.M., sentados y fragmentados por el encuadre. A continuación, a la izquierda, Scotty tomado en P.M. sentado a la mesa. El último término, detrás de la mesa, lo ocupan Elliott y Jane que están de pie y aparecen tomados en P.A.
259. P.M. Plano con escorzo de uno de los laterales de la mesa, el de la zona de los ventanales, con varios de los jefes de departamento haciéndose señas entre sí.
260. Igual que 258. Elliott ocupa su lugar en la mesa.
261. P.M. Lucy en su puesto de trabajo en los talleres de la factoría. Dirige su mirada y hace una seña hacia el espacio en *off* de la derecha. Inicio de un *travelling* lateral hacia la derecha, que es interrumpido por la aparición de un rótulo con sus palabras:
262. Intertítulo 37 (De diálogo): “D’ye know, he stuck at her house hours after the boys left!” (“¡Sabes que se quedó en su casa horas después de que los muchachos se marcharan!”).
263. Igual que 261. *Travelling* lateral hacia la derecha que, desde Lucy, muestra a toda una fila de operarias sentadas en sus puestos de trabajo y cómo cada una de ellas va transmitiendo el comentario a la que tiene a su lado.
264. P.M. Plano con escorzo del interior de la reunión, del extremo de la mesa presidido por Jane, tomando a un jefe de departamento fragmentado por el encuadre y a Scotty y a Jane a la izquierda, en el centro de la imagen a Elliott y a su lado a otro personaje, y en la esquina derecha parte de la cabeza de otro de los miembros. El jefe de departamento que está sentado junto a Elliott comienza a hablar a Jane.
265. Intertítulo 38 (De diálogo): “No!”

266. Igual que 264.
267. Intertítulo 39 (De diálogo): “You agree with me, don’t you, Mr. Elliott?” (“Está de acuerdo conmigo, ¿no, Sr. Elliott?”).
268. P.M. Plano con escorzo de Jane y Elliott sentados a la mesa. Elliott responde a Jane.
269. Intertítulo 40 (De diálogo): “No, I think Mr. Littlefield is right.” (“No, creo que el Sr. Littlefield tiene razón”).
270. Igual que 268.
271. P.G. Plano con escorzo de la sala tomada desde el extremo opuesto a la posición de Jane.
272. Igual que 268.
273. Intertítulo 41 (De diálogo): “We’ll give it consideration, Mr. Littlefield.” (“Lo tendremos en consideración, Sr. Littlefield”).
274. Igual que 268.
275. P.M. Scotty mira fuera de campo, a Jane, y empieza a escribir.
276. P.D. subjetivo de Scotty escribiendo: Well, I’ll be...
277. Igual que 275. Scotty escribiendo.
278. Igual que 271. Los miembros de la reunión levantándose.
279. Igual que 261. Lucy comienza a escribir algo en una prenda de ropa. Leve movimiento de reencuadre hacia la derecha cuando ella se inclina para escribir.
280. P.D. subjetivo de Lucy escribiendo en la etiqueta de la prenda *HER* delante de *BABY ROMPER*, añadiendo ‘S a *BABY* y una *S* a *ROMPER*, lo que da como resultado: *HER BABY ‘S ROMPERS* (SUS PELELES DE BEBÉ).
281. P.M.L. Lucy contempla la etiqueta. Movimiento de reencuadre hacia arriba cuando se levanta. Después sale de campo por la izquierda.
282. P.S. de una zona de la fábrica. Lucy entra por la derecha tomada en P.M.L. y avanza hasta la puerta del despacho de Robert.
283. P.E. Interior del despacho de Elliott. Lucy abre la puerta desde fuera y lanza la prenda de ropa sobre el escritorio.
284. Igual que 282. Lucy, tomada en P.E., junto a la puerta del despacho, avanza hacia la cámara y sale de cuadro por la derecha tomada en P.M.L.
285. P.M.L. En el despacho de Jane, en primer término de la imagen Jane y a continuación Elliott avanzando desde el fondo hasta la posición de ella.
286. Intertítulo 42 (De diálogo): “It’s wonderful to be trusted with so much responsibility – and I hope I shall never disappoint you.” (“Es maravilloso que se te confíe tanta responsabilidad – y espero no defraudarte nunca”).
287. Igual que 285.
288. Intertítulo 43 (De diálogo): “You couldn’t – you have proven your ability – and you

- don't know what it means to me to have you – here.” (“No podrías – has demostrado tu habilidad – y no sabes lo que significa para mi tenerte – aquí”).
289. Igual que 285. Jane coge a Elliott de la mano. Después él avanza hasta el fondo, abre la puerta de su despacho y sale de campo tomado en P.E. Jane permanece en la imagen.
290. P.C. Robert Elliott en su despacho. Camina hasta su escritorio y ve la prenda de ropa sobre la mesa.
291. P.M. Robert Elliott observa la prenda de ropa.
292. P.D. subjetivo de Elliott de la etiqueta de la prenda de ropa donde se lee: *HER BABY'S ROMPERS* (SUS PELELES DE BEBÉ) / Manufactured by VALE MFG. CO. (Manufacturado por VALE MFG. CO.) / Lot: 200 Size: 1 (Lote: 200 Talla 1).
293. Igual que 291. Elliott aprieta la prenda de ropa, mira fuera de campo y, enfadado, sale por la derecha.
294. P.C. Exterior del despacho de Elliott con varios de los jefes de departamento caminando lentamente por delante. Elliott sale del despacho, tropieza con ellos y sale de cuadro por la derecha tomado en P.M.L. Los jefes de departamento comienzan a abandonar la imagen por la izquierda.
295. P.M. Plano con escorzo de Lucy en su puesto de trabajo. Elliott entra en campo por la izquierda tomado en P.M.L., le muestra la prenda de ropa y le interroga sobre ella.
296. Intertítulo 44 (De diálogo): “You poor fish! Can't you see she's struck on you?” (“¡Pobre infeliz! ¿No eres capaz de ver que está loca por ti?”).
297. Igual que 295. Elliott y Lucy discuten. Ella se levanta. Ambos aparecen tomados en P.M.L. Los trabajadores de la fábrica comienzan a agruparse alrededor de ellos.
298. Intertítulo 45 (De diálogo): “Of course you'd stick up for her! Darn good job you've got!” (“¡Por supuesto que darías la cara por ella! ¡Caray, buen trabajo has conseguido!”).
299. Igual que 295. Lucy le replica y vuelve a sentarse.
300. P.M. Dos trabajadores apoyados sobre una columna rompen en carcajadas.
301. Igual que 295. Elliott mira fuera de campo, a la izquierda de la imagen, a los dos trabajadores.
302. Igual que 300. Los dos hombres riendo.
303. Igual que 295. Elliott sigue mirando fuera de campo, a los dos hombres, y sale de cuadro por la izquierda.
304. P.A. A la izquierda de la imagen los dos hombres riendo a carcajadas, a la derecha los talleres de la fábrica con multitud de trabajadores expectantes observando la escena. Elliott entra en campo por la derecha e increpa a uno de ellos.
305. Intertítulo 46 (De diálogo): “I said – 'people who live in glass houses, frost'em nowadays!” (“Decía – 'que la gente que tiene el tejado de vidrio, ¡no debe tirar piedras

- a su vecino!”).
306. Igual que 304. Elliott golpea al trabajador y ambos se enzarzan en una pelea a puñetazos.
307. P.M. Varios trabajadores observan la pelea. Scotty se abre paso entre ellos y avanza hasta el primer término de la imagen.
308. P.A. Separados por un tabique, Jane a la izquierda de la composición avanzando hacia el primer término, y a la derecha, de espaldas, un grupo de trabajadores mirando fuera de campo hacia la pelea.
309. P.C. En primer término de la imagen siluetas de trabajadores, de espaldas, tomados en P.M. observando la pelea, en el centro tomados en P.E. Elliott y el otro trabajador se dan de puñetazos, tras ellos todo el fondo de la imagen aparece ocupado por los empleados de la factoría, amontonados en torno a la escena. Elliott vence al hombre y lo deja tendido en el suelo.
310. Intertítulo 47 (De diálogo): “If you have anything else to say about Miss Vale, say it – but remember, you’re talking about my future wife!” (“Si tenéis algo más que decir sobre la Srta. Vale, decidlo – pero recordad, ¡estáis hablando de mi futura esposa!”).
311. P.M. En primer término Robert Elliott hablando al resto, en segundo término multitud de trabajadores tomados en P.M.L. asombrados por sus palabras.
312. P.M. Jane de perfil, escuchando, retrocede y se apoya en la pared.
313. P.M. En el centro de la imagen Scotty, rodeado por otros trabajadores, avanza hacia la cámara y sale de cuadro por la derecha.
314. Igual que 309. Scotty, tomado en P.E., avanza desde la izquierda de la composición hasta el centro, donde está situado Elliott, y manda a todos a sus puestos de trabajo.
315. Igual que 308. Jane sale de cuadro introduciéndose por el interior de una puerta y sube unas escaleras.
316. Igual que 309. Los trabajadores comienzan a retirarse hacia sus puestos de trabajo. Dos de ellos recogen al hombre que había quedado tendido en suelo.
317. P.A. Robert Elliott, de espaldas a la cámara, avanza hacia su despacho, se introduce en él, cierra la puerta y la fotografía con profundidad de campo permite distinguir cómo se desplaza hacia el despacho de Jane.
318. P.A. Jane en su despacho. Elliott, al fondo y tomado en P.E., abre la puerta de su despacho que conecta con el de Jane y avanza hasta la posición de ella. Ambos aparecen en P.A. Él comienza a hablarle.
319. Intertítulo 48 (De diálogo): “Miss Vale – I just said something – you have every reason to resent – I’d better resign.” (“Srta. Vale – acabo de decir algo – por lo que usted tendría toda la razón de molestarse – lo mejor sería que dimitiese”).
320. P.M. A la izquierda de la imagen Jane, de frente, y a la derecha Elliott, de perfil,

- hablándole.
321. Intertítulo 49 (De diálogo): “Why, Bobby...” (“Pero, Bobby...”).
322. Igual que 320. Jane y Bobby hablan mirándose de perfil. Él empieza a explicarse.
323. Intertítulo 50 (De diálogo): “The people in the factory have been saying things – terribly unfair to you.” (“La gente de la factoría ha estado diciendo cosas – terriblemente injustas de ti”).
324. Igual que 320. Jane interroga a Bobby.
325. Intertítulo 51 (De diálogo): “You mean they’re gossiping – about us?” (“¿Quieres decir que están chismorreando – sobre nosotros?”).
326. Igual que 320. Jane pide a Elliott que le conteste y cuando él responde afirmativamente ella se vuelve de espaldas a la cámara y hace ademán para salir del despacho. Él la coge por el brazo y la detiene.
327. Intertítulo 52 (De diálogo): “But if I leave here – they’ll forget.” (“Pero si lo dejo ahora – ellos olvidarán”).
328. P.A. Jane y Bobby de perfil. Él, hablando, avanza hasta el primer término y aparece tomado en P.M.L. y Jane, en el segundo término, se gira dando la espalda a la cámara.
329. Intertítulo 53 (De diálogo): “I didn’t stop to think – I hope you’ll forgive me – but – but I told them – you were going to be my wife.” (“No dejaba de pensar – que espero que me perdones – pero – pero les dije – que ibas a ser mi mujer”).
330. P.M. Robert mira fuera de campo, a la izquierda, hacia el espacio en *off* donde está Jane.
331. P.M. Jane, que estaba de espaldas, se vuelve repentinamente y mira fuera de campo, hacia Elliott. Avanza hacia la cámara y sale de cuadro por la derecha de la composición.
332. P.M.C. Robert Elliott a la derecha en primer término de la imagen, cabizbajo. Jane, desde el fondo, avanza por la izquierda hasta donde está él. Ante el gesto cariñoso de ella, él levanta la mirada y mira directamente a cámara. Después se vuelve hacia Jane. Ambos se miran estando de perfil. Ella le coge por los hombros y le habla.
333. Intertítulo 54 (De diálogo): “That makes me – very happy – Bobby.” (“Eso me hace – muy feliz – Bobby”).
334. Igual que 332. Ella apoya su cabeza sobre él.
335. P.M.C. En primer término la cabeza de Jane, de espaldas, apoyada sobre Bobby. En segundo término Bobby, mirándola a ella.
336. Igual que 332. Bobby la separa de sí y se dirige a ella.
337. Intertítulo 55 (De diálogo): “Jane – if you would – marry me – I – I really meant – what I said.” (“Jane – si tú – te casaras conmigo – yo – yo realmente quise decir lo que dije”).
338. P.M.C. Plano con escorzo de Elliott, de perfil, fragmentado por el encuadre frente a Jane. Elliott comienza a abrazar a Jane. Corte en movimiento.
339. Igual que 332. Jane y Elliott abrazados. Fundido en negro.

5. Primeras sesiones de belleza. (0H.33'20'')

Tinción: ámbar.

I. N.; 9 planos; 1 intertítulo.

Residencia de Jane Vale.

Jane, en su casa, se somete a un baño de vapor.

340. Intertítulo 56 (Expositivo): “The pleasing punishments that women bear...” (“Los agradables castigos que las mujeres soportan...”). Shakespeare.
341. P.D. Fundido de apertura. Vista frontal de una máquina, que unas manos femeninas van destapando, abriendo sus diferentes puertas hasta quedar su interior completamente al descubierto. Fundido encadenado.
342. P.C. Una esteticista junto a la máquina.
343. P.D. de la parte baja de la puerta frontal de la máquina. Se distinguen las patas de un taburete, ubicado en el interior, y un caniche lanudo penetra dentro.
344. Igual que 342. Jane, en albornoz, entra desde el fondo de la estancia y se introduce en el interior de la máquina. La esteticista cierra las diferentes hojas de la máquina quedando únicamente visible, del cuerpo de Jane, su cabeza.
345. P.P. de la cabeza de Jane dentro de la máquina. En primer término de la imagen las manos de la esteticista terminan de cerrar las puertas de la máquina y después colocan a Jane una toalla alrededor del cuello y una bolsa de agua caliente sobre la cabeza. Las manos de la esteticista salen de cuadro. Fundido en negro.
346. P.P.P. Fundido de apertura. Jane dentro de la máquina hablándole a la esteticista. Las manos de ésta, dentro del encuadre, comienzan a sacarla de la máquina.
347. Igual que 342. La esteticista sigue abriendo las diferentes hojas de la máquina y ayuda a salir a Jane del interior. Las dos comienzan a caminar hacia el fondo de la estancia.
348. Igual que 343. El perro sale de la máquina empapado de sudor. Fundido en negro.

6. Llegada de Dorothy. (0H.35'13'')

Tinción: ámbar.

I. N.; 53 planos; 11 intertítulos.

Residencia de Jane Vale.

Jane recibe la visita inesperada de su hermana pequeña Dorothy, quien regresa de la universidad. Al principio ésta se alegra por el compromiso de Jane, pero cuando conoce a su prometido queda enormemente contrariada por su juventud. Dorothy cree que Elliott sólo quiere casarse con Jane por interés y así se lo hace saber a él.

349. P.M. Fundido de apertura. Jane, frente al espejo, arregla un centro de flores.
350. P.D. de un timbre sonando.
351. Igual que 349. Jane se mira en el espejo, oye el timbre y comienza a salir de campo por la derecha. Corte en movimiento.
352. P.G. Interior del salón. Jane entra en campo por la izquierda. Atraviesa el salón hacia la derecha, se sienta en una butaca, coge una revista y ordena cuidadosamente su vestido.
353. P.M.L. de Jane, sentada, pasando las páginas de la revista.
354. Igual que 352. En primer término, en el salón, Jane con la revista. Al fondo, en el vestíbulo, un mayordomo acude hasta la puerta principal, la abre y entra una muchacha.
355. P.A. Del mayordomo y la muchacha en la puerta principal de la residencia. Ésta comienza a descargar su equipaje.
356. Intertítulo 57 (De diálogo): “I have come to surprise my sister” (“He venido para sorprender a mi hermana”).
357. Igual que 355.
358. Intertítulo 58 (De diálogo): “She is in the living room, Miss Dorothy.” (“Está en el salón, Srta. Dorothy”).
359. Igual que 355. Dorothy mira hacia el interior del salón y sonríe.
360. Intertítulo 59 (Expositivo): Dorothy – Jane’s little sister. ...*Laura La Plante*. (Dorothy – la hermana pequeña de Jane ...*Laura La Plante*).
361. P.M.C. Dorothy mira hacia el salón riendo, donde está Jane. Después mira a la izquierda, hacia el mayordomo, en *off*, y le indica con un gesto que no diga nada a Jane. Dorothy comienza a avanzar hacia la cámara, dirigiéndose hacia el salón.
362. Igual que 352. En primer término, en el salón, Jane leyendo. Al fondo, Dorothy avanza desde el vestíbulo, bajando sigilosamente los escalones hasta situarse detrás de Jane.
363. P.M.L. En primer término, Jane, sentada, leyendo y detrás de ella Dorothy. Esta última le da la vuelta a la revista que Jane está leyendo del revés. Jane finalmente levanta la vista. Ambas se besan. Jane se levanta y comienzan a abrazarse. Corte en movimiento.
364. P.M.L. Jane y Dorothy se abrazan, se besan y comienzan a hablar. Dorothy mira con asombro el vestido de Jane.
365. Intertítulo 60 (De diálogo): “Darling, you look twenty years younger!” (“¡Querida, pareces veinte años más joven!”).
366. Igual que 364. Dorothy repara en el anillo de Jane.
367. P.M.C. Plano con escorzo del perfil de Dorothy, de espaldas, frente a Jane.
368. P.M.C. Contraplano de Dorothy. Plano con escorzo de parte de la cabeza de Jane, de perfil, frente a Dorothy.
369. Intertítulo 61 (De diálogo): “It’s not Scotty?” (“¿No es Scotty?”).
370. Igual que 368.

371. Igual que 367. Jane se ríe, comienza a hablar a su hermana, la acerca hacia ella y la abraza. Dorothy y Jane abrazadas, con sus mejillas juntas.
372. P.M.L. Robert Elliott en el umbral del salón, sostiene una caja bajo el brazo y camina hacia ellas y se detiene a observarlas.
373. P.M.L. Jane y Dorothy de espaldas, abrazadas, se giran cuando advierten su presencia.
374. Igual que 372. Elliott comienza a avanzar hacia el interior del salón.
375. P.G. Dorothy y Jane de pie en el salón y Robert avanzando desde el fondo con la caja hasta Jane.
376. P.M. Robert y Jane hablan mirándose de perfil y después se besan.
377. P.M.C. Contraplano de Dorothy. Mira fuera de campo, a la derecha, a Elliott, después al frente, a Jane, y por último vuelve a mirarle a él.
378. Igual que 376. Jane presenta a Elliott a su hermana. Él se vuelve y la saluda.
379. Igual que 377. Dorothy mira a la derecha, devolviéndole el saludo.
380. Igual que 376.
381. Igual que 377. Dorothy mira fijamente a la derecha, a Elliott.
382. Igual que 376. Jane mira contrariada a su hermana, no sabiendo qué es lo que le pasa.
383. Igual que 377. Ante las palabras de Jane, Dorothy, sobresaltada, deja de mirar a la derecha, a Elliott, mira al frente, dirigiéndose a Jane, y empieza a explicarse.
384. Intertítulo 62 (De diálogo): “I guess – I thought he’d be older.” (“Supuse – Pensé que sería más mayor”).
385. Igual que 377. Dorothy mira al frente, hablándole a Jane.
386. Igual que 376. Jane sale de campo por la izquierda. Corte en movimiento.
387. P.M.L. En primer término Jane atraviesa la imagen de derecha a izquierda y sale de campo. Permanecen en la composición Dorothy y Robert que estaban en segundo término. Él empieza a hablarle a Dorothy.
388. Intertítulo 63 (De diálogo): “I hope we’ll be friends.” (“Espero que seamos amigos”).
389. P.M. Dorothy, a la izquierda, y Robert, a la derecha, hablan de perfil. Él le tiende la mano, ella no se la devuelve y en cambio le responde:
390. Intertítulo 64 (De diálogo): “You and I will never be friends.” (“Tú y yo nunca seremos amigos”).
391. Igual que 377.
392. P.M.C. Contraplano de Robert.
393. Igual que 377.
394. Intertítulo 65 (De diálogo): “You can’t make me believe that a boy like you could really be in love with her – –” (“No querrás hacerme creer que un muchacho como tú puede realmente estar enamorado de ella – –”).
395. Igual que 389.

396. Intertítulo 66 (De diálogo): “– – you’ve flattered her and made her think it was love!” (“¡– –la has adulado y le has hecho creer que era amor!”).
397. Igual que 389. Elliott se gira y se coloca de frente hacia la cámara.
398. P.C. En primer término Jane entra en campo por la izquierda llevando las flores en un centro. En segundo término a la derecha Dorothy y Robert. Ellos avanzan hacia Jane y se colocan a cada lado de ella.
399. P.M. Las flores en primer término de la imagen, en segundo término Jane en el centro, a la izquierda Dorothy y a la derecha Elliott. Jane los abraza, aproximándolos hacia ella.
400. Intertítulo 67 (De diálogo): “We’re going to be the three happiest people in the world!” (“¡Vamos a ser las tres personas más felices del mundo!”).
401. Igual que 399. Jane se aproxima hacia las flores y se pincha con una espina. Al final termina riéndose por lo sucedido. Fundido en negro.

7. Visita de Dorothy a la factoría. (0H.39’51’)

Tinción: ámbar y oro luminoso.

I. D.; 64 planos; 14 intertítulos.

Oficinas de Vale Manufacturing Company.

Dorothy visita la fábrica y allí Scotty le cuenta que Elliott hizo lo correcto al pedirle matrimonio a Jane. Ella después descubre a Bobby mirando una fotografía suya, ensimismado. Más tarde, Jane les propone pasar el fin de semana previo a la boda en su casa de campo, los tres solos: Dorothy, Elliott y ella.

402. P.C. Fundido de apertura. Interior de las oficinas de la factoría. En primer y segundo término varios empleados en P.M. y P.M.L., en segundo término Dorothy atraviesa la composición de derecha a izquierda. Allí se encuentra con Robert y ambos se desplazan hacia el fondo.
403. P.A. En primer término, a la derecha, la secretaria de Jane, sentada en su mesa, tomada en P.M. En segundo término Dorothy y Robert hablan delante de una puerta en P.A.
404. Intertítulo 68 (De diálogo): “You’ve avoided me, for weeks. Aren’t we ever going to be friends” (“Me has evitado durante semanas. ¿No vamos a ser amigos nunca?”).
405. P.M. Dorothy y Robert hablan delante de la puerta mirándose de perfil.
406. Intertítulo 69 (De diálogo): “Oh, I wouldn’t worry about that!” (“Bueno, ¡yo no me preocuparía por eso!”).
407. Igual que 403. Dorothy abre la puerta, se adentra hacia el fondo y sale de campo por la derecha. Corte en movimiento.
408. P.C. Interior de la oficina de Scotty. En primer término y de frente Scotty sentado en su

- escritorio, detrás Dorothy, quien entra desde el fondo, y en el último nivel representado fuera de la oficina Elliott, quien a través de los cristales observa a Dorothy. Ella avanza hasta Scotty y comienza a sentarse en su regazo. Corte en movimiento.
409. P.M. de Scotty sentado en la mesa con Dorothy en su regazo.
410. Intertítulo 70 (De diálogo): “Scotty dear, I’m worried about Jane’s engagement to Bobby.” (“Scotty, querido, estoy preocupada por el compromiso de Jane con Bobby”).
411. Igual que 409. Scotty abre su cajón, saca del interior el pelele de bebé y lo deposita sobre la mesa, enseñándoselo a Dorothy.
412. Igual que 292. P.D. subjetivo de ambos de la etiqueta de la prenda.
413. Igual que 409.
414. P.M. Interior del despacho de Jane. Robert, sentado sobre el escritorio, sostiene un taco de papeles en la mano, después lo deja y coge otro documento.
415. P.D. subjetivo de Elliott del contenido del documento en *cache*. Se lee: Miss Jane Frances Vale / and / Mr. Robert Wilton Elliott / request the honour of your presence / at their marriage / on Monday, the fifth of June / Nineteen hundred and twenty-four (La Srta. Jane Frances Vale / y / el Sr. Robert Wilton Elliott / requieren el honor de su presencia / en su matrimonio / el lunes, cinco de junio / de mil novecientos veinticuatro).
416. Igual que 414.
417. Igual que 409.
418. Intertítulo 71 (De diálogo): “–so you see, my dear, Bobby did the right thing– he acted like a man.” (“–de modo que ya ves, querida, Bobby hizo lo correcto –actuó como un hombre”).
419. Igual que 409.
420. Intertítulo 72 (De diálogo): “... and Jane is happy.” (“... y Jane es feliz”).
421. Igual que 409. Dorothy comienza a levantarse del regazo de Scotty. Corte en movimiento.
422. P.M.L. Dorothy, de pie, junto a la mesa de Scotty, que permanece sentado. Ella avanza hacia el fondo, abre una puerta y al fondo se ve a Elliott, en el despacho de Jane, volviéndose mientras sostiene una fotografía.
423. P.M.C. de Dorothy mirando fuera de campo, a Elliott.
424. P.M.L. Contraplano. Elliott, sentado sobre el escritorio, observa diferentes documentos que sostiene por separado en cada una de sus manos y acerca uno de ellos hacia sí.
425. Igual que 423.
426. P.D. subjetivo de Elliott de una fotografía de Dorothy enmarcada. Por detrás, gradualmente la mano que sostiene el otro papel va descendiendo.
427. Igual que 423. Dorothy, sigilosamente, va cerrando la puerta.

428. P.M.C. Dorothy, de perfil, termina de cerrar la puerta con cuidado y sonrío.
429. Igual que 424. Elliott acaricia el retrato de Dorothy.
430. Igual que 428. Dorothy, de perfil, sonrío y finalmente llama a la puerta.
431. Igual que 424. Elliott mira fuera de campo, hacia la puerta, mientras va retirando la fotografía tras de sí.
432. P.M.L. Dorothy abre la puerta de la oficina y entra.
433. Igual que 424. Elliott deja la fotografía sobre el escritorio y comienza a incorporarse.
434. Igual que 432. Dorothy mira fuera de campo, hacia la derecha, a Elliott. Después sale de cuadro por la derecha.
435. P.A. Elliott, de pie, delante del escritorio. Dorothy se introduce por la izquierda y ambos hablan situados de perfil.
436. Intertítulo 73 (De diálogo): “Bobby, we are going to be great friends.” (“Bobby, nosotros vamos a ser grandes amigos”).
437. P.M.C. Dorothy y Elliott hablan situados de perfil. Elliott mira hacia el escritorio.
438. P.D. subjetivo de Elliott de las invitaciones de la boda colocadas en pequeños montones sobre el escritorio.
439. Igual que 435.
440. Igual que 437.
441. Intertítulo 74 (De diálogo): “This is the first real happiness Jane has ever known...” (“Ésta es la primera felicidad auténtica que Jane ha conocido...”).
442. Igual que 437.
443. Intertítulo 75 (De diálogo): “...and you’re going to keep her happy, always, aren’t you?” (“... y tú vas a hacerla feliz, siempre, ¿no?”).
444. Igual que 437.
445. P.E. Dorothy y Elliott delante del escritorio. La puerta del fondo se abre y Jane se introduce. Dorothy se desplaza hasta el último término para saludar a Jane.
446. P.M.C. Jane, de perfil, habla dirigiéndose a la izquierda, hacia el espacio en *off* donde está situada Dorothy. Después se vuelve a la derecha y habla hacia allí, donde, en *off*, está Robert.
447. Intertítulo 76 (De diálogo): “Let’s spend the week-end before the wedding at my country Lodge –just three of us!” (“Pasemos el fin de semana de antes de la boda en mi casa de campo –¡solos nosotros tres!”).
448. P.A. Plano con escorzo de Robert, en primer término y en P.M.L., a la derecha y de espaldas, con Dorothy y Jane en el segundo término tomadas en P.A. Esta última aparece en el centro de la composición, mientras que Dorothy está a la izquierda.
449. P.M.C. de Robert, volviéndose.
450. P.M.C. de Dorothy, mirando fuera de campo, a la derecha, a Robert.

451. Igual que 449. Robert mira fuera de campo, a la izquierda, a Dorothy, y le hace una seña para que diga que no.
452. Igual que 450.
453. Igual que 449.
454. Igual que 448. Robert avanza hacia Jane, se sitúa junto a ella y comienza a hablarle.
455. Intertítulo 77 (De diálogo): “But, Jane – I have things to do here!” (“Pero, Jane – ¡tengo cosas que hacer aquí!”).
456. Igual que 448.
457. Intertítulo 78 (De diálogo): “Let Scotty attend to them!” (“¡Deja que Scotty las atienda!”).
458. Igual que 448.
459. Intertítulo 79 (De diálogo): “...but surely you won’t want me?” (“...pero, claro está, ¿no querréis que yo vaya?”).
460. Igual que 448.
461. Intertítulo 80 (De diálogo): “Of course we want you. You’ll make a lovely chaperone.” (“Por supuesto que queremos que vengas. Serás una carabina encantadora”).
462. P.M.L. En el centro de la composición Jane, sentada en el escritorio, flanqueada a la izquierda por Dorothy y a la derecha por Robert.
463. Intertítulo 81 (De diálogo): “Yes – lovely!” (“Sí – ¡estupendo!”).
464. Igual que 462. Dorothy y Robert se aproximan hacia Jane.
465. P.M.C. Jane en el centro, a la izquierda Dorothy y a la derecha Robert. Fundido en negro.

8. Excursión en la montaña. (0H.46’13’)

Tinción: amarillo fuego.

E. D.; 32 planos; 5 intertítulos.

Zona montañosa cercana a la casa.

Jane, Dorothy y Elliott escalan una montaña. Jane se siente exhausta y les dice que continúen sin ella. Cuando se quedan solos, Dorothy y Elliott confiesan que se han enamorado el uno del otro. Elliott decide contárselo a Jane y cancelar la boda.

466. P.C. Fundido de apertura. Vista exterior de una zona de montaña. Desde abajo ascienden tomados en P.E. Dorothy, Robert y, en último lugar, Jane. Esta última se sienta sobre una roca, muy acalorada, y empieza a limpiarse el sudor con un pañuelo.
467. P.D. Contrapicado. Punto de vista de Elliott de una zona elevada de la montaña.
468. Igual que 466.

469. Intertítulo 82 (De diálogo): “There must be a wonderful view from that ledge – let’s climb up to it!” (“Debe haber una vista maravillosa desde aquel saliente – ¡subamos hasta él!”).
470. P.M.L. Robert y Dorothy hablan hacia el espacio en *off* donde está situada Jane.
471. P.E. Jane sentada sobre una roca, agotada, hace abundante uso de su pañuelo y se quita los guantes.
472. Intertítulo 83 (De diálogo): “You two go on. I am going back to the Lodge – to prepare a little surprise for you.” (“Continuad vosotros dos. Yo voy a volver a la casa – para prepararte una pequeña sorpresa”).
473. Igual que 471.
474. Igual que 470. Robert y Dorothy salen de campo por la derecha.
475. Igual que 471.
476. P.G. Zona de la montaña. Desde el nivel inferior ascienden hasta allí Dorothy y Robert. Se detienen unos instantes y salen de cuadro por la derecha.
477. Igual que 471. Jane se toca su pie dolorido, echa un vistazo, asegurándose de que Robert y Dorothy no pueden verla, y empieza a desabrocharse su botín.
478. P.C. Dorothy y Robert suben hasta una zona rocosa. Leve movimiento de reencuadre hacia arriba mientras ellos se incorporan.
479. Igual que 471. Jane, descalza, masajea su pie dolorido y vuelve a calzarse la bota.
480. P.G.L. Vista de Dorothy y Robert en esa zona rocosa, comenzando a escalar.
481. P.M. Dorothy, de frente y sujeta a una rama, intenta subir hacia arriba.
482. P.D. subjetivo de Dorothy de la rama a la que se está sujetando, rompiéndose.
483. Igual que 481.
484. Igual que 480.
485. Igual que 482.
486. Igual que 481. Dorothy cayendo.
487. Igual que 482. La rama se rompe por completo.
488. P.C. Movimiento de reencuadre hacia abajo mientras Dorothy cae sobre Robert.
489. P.M.L. Robert y Dorothy besándose.
490. Intertítulo 84 (De diálogo): “I can’t go on with it – I can’t marry Jane – I love you – –” (“No puedo continuar con esto – no puedo casarme con Jane – te quiero – –”).
491. P.M.C. Dorothy y Robert hablan situados de perfil.
492. Intertítulo 85 (De diálogo): “– and you love me, don’t you?” (“– y tú me quieres, ¿no?”).
493. Igual que 491. Se abrazan y se besan.
494. P.M. de Jane sentada en la roca, mirando y besando su anillo de compromiso.
495. Igual que 491. Dorothy y Robert se separan y empiezan a hablar.

496. Intertítulo 86 (De diálogo): “I’ll have to tell her the truth – she’ll understand.” (“Tendré que decirle la verdad – ella comprenderá”).
497. Igual que 489. Dorothy y Robert se cogen de la mano y, de espaldas a la cámara, comienzan a caminar. Fundido en negro.

9. El secreto de Dorothy y Robert. (0H.50’28’)

Color: blanco y negro (sin tinción).

I. D. / E. D.; 35 planos; 3 intertítulos.

Interior de la casa de campo / Exterior de la casa.

De vuelta a la casa, cuando Robert está empezando a revelarle a Jane lo sucedido Dorothy le indica que no lo haga. Jane no percibe nada y todo prosigue como hasta entonces.

498. P.D. de unas manos femeninas amasando con un rodillo. Fundido encadenado.
499. P.G. Jane en la cocina de la casa amasa con el rodillo.
500. P.M.L. Jane, desesperada porque no le sale, consulta un manual de instrucciones.
501. P.G. Exterior de la casa. Dorothy y Robert entran en cuadro por la derecha, caminan unos pasos y se detienen a hablar frente a la casa.
502. P.M. Dorothy y Robert hablan enfrentados de perfil.
503. Intertítulo 87 (De diálogo): “It’s not going to be easy for me to tell Jane – but it’s the only fair thing – for all of us.” (“No va a ser fácil para mí decírselo a Jane – pero es lo único justo – para todos nosotros”).
504. P.C. Dorothy y Robert hablan mirándose de perfil. Dorothy sale de campo por la izquierda y Robert permanece en la imagen.
505. Igual que 500.
506. P.G. Dorothy avanza por el pasillo de la casa.
507. P.C. Plano con escorzo del interior de la cocina. En primer término una silla y la mesa, en el segundo Jane amasando y al fondo a la derecha, en el umbral de la puerta, Dorothy observando a Jane. Dorothy comienza a marcharse, Jane la ve y la llama.
508. P.M.L. Dorothy avanza hacia la cámara por el pasillo de la casa y se detiene al oír que Jane, en *off*, la llama.
509. Igual que 500. Jane llama a Dorothy, en *off*, para que se acerque a la cocina.
510. Igual que 508.
511. Igual que 507.
512. P.M.L. de Jane en la cocina y Dorothy entrando en campo por la derecha. Leves movimientos de reencuadre mientras Jane amasa.
513. Intertítulo 88 (De diálogo): “When I cook for a man, you *know* I love him.” (“Cuando

- me veas cocinar para un hombre, ya *sabes* que es porque que le quiero”).
514. P.M.C. Jane le habla a Dorothy y continúa amasando.
515. Igual que 501. Robert solo frente a la casa
516. Igual que 514. Jane habla a Dorothy y comienza a abrazarla.
517. Intertítulo 89 (De diálogo): “Oh, darling, I’m so happy – I don’t know how I’d live without Bobby – now.” (“Oh, querida, soy tan feliz – no sé como podría vivir sin Bobby – ahora”).
518. Igual que 514.
519. P.P. de Dorothy.
520. P.G. Robert camina por el pasillo de la casa.
521. Igual que 512.
522. P.A. Robert en la puerta de la cocina.
523. Igual que 512. Jane sale de campo por la derecha.
524. Igual que 522. Jane entra en cuadro por la izquierda.
525. P.M. Contraplano de Dorothy mirando fuera de campo, a Jane y a Robert.
526. P.M.C. Jane y Robert hablan mirándose de perfil.
527. Igual que 525.
528. Igual que 526.
529. Igual que 525.
530. Igual que 522. Robert sale de campo por la izquierda, Jane permanece en la imagen.
531. P.M.L. Dorothy en la mesa de la cocina. Robert entra en campo por la derecha y después lo hace Jane, también por la derecha. Composición de los tres en P.M.L. con Robert en el centro flanqueado por Dorothy a la izquierda y Jane a la derecha.
532. P.M.C. Robert en el centro, Dorothy a la izquierda y Jane a la derecha. Fundido en negro.

10. Ceremonia nupcial. (0H.54’58’)

Color: blanco y negro (sin tinción).

E. D. / I. D.; 2 planos.

Exterior de la iglesia / Interior de la iglesia.

Enlace matrimonial de Jane y Robert en una iglesia.

533. P.D. de las campanas de un campanario repicando. Fundido encadenado.
534. P.D. de las piernas de Jane y Robert arrodilladas en los escalones del altar de una iglesia frente a las del sacerdote. Después se levantan. El anillo de la ceremonia cae y el brazo de Robert se introduce en el campo visual para recogerlo. Fundido en negro.

11. Luna de miel. (0H.55'28'')

Color: blanco y negro (sin tinción).

E. D.; 5 planos; 1 intertítulo.

Cubierta de un barco.

Luna de miel de la pareja a bordo de un crucero.

535. P.C. Fundido de apertura. Reclinados en unas hamacas Jane y Elliott en la cubierta de un barco.
536. Igual que 213.
537. P.M.C. Jane y Elliott en las hamacas.
538. Intertítulo 90 (De diálogo): "Do you remember the night you offered me a penny for my thoughts?" ("¿Recuerdas la noche en que me ofreciste un penique por mis pensamientos?").
539. Igual que 537. Fundido en negro.

12. Tratamientos de antienvjecimiento. (0H.56'10'')

Tinción: sepia (secuencia duplicada del segundo negativo).

I. N.; 15 planos; 1 intertítulo.

Residencia de Jane Vale.

Medio año después de la boda se muestra una escena de la rutina matinal de Jane durante el matrimonio. Ella se levanta de madrugada para arreglarse y maquillarse mientras Robert duerme.

540. Intertítulo 91 (Expositivo). Fundido de apertura: Six months had followed the honeymoon. (Habían transcurrido seis meses desde la luna de miel).
541. P.G. Interior del dormitorio del matrimonio, con dos camas; a la izquierda Robert y a la derecha Jane. Ella se despierta.
542. P.M. Jane, en la cama, mira hacia un espacio en *off* situado a la izquierda.
543. P.D. Punto de vista de Jane. Un reloj sobre la mesita de noche que marca las 5:35.
544. Igual que 542.
545. P.M. Contraplano de Robert durmiendo.
546. Igual que 542. Jane se pone un batín y comienza a levantarse.
547. P.C. En primer término a la izquierda, la zona de la habitación donde se encuentra el tocador. Al fondo a la derecha la fotografía con profundidad de campo permite ver a Robert durmiendo en la cama y cómo Jane, tomada en P.E., avanza hasta él y

comprueba que está profundamente dormido. Después avanza hasta el primer término, despliega un biombo para que él no la pueda ver y se sienta en el tocador. Corte en movimiento.

548. P.M. Jane sentada en el tocador frente al espejo comienza a abrir un cajón.
549. P.D. subjetivo de Jane del contenido del cajón donde se ven todo tipo de cremas y productos de belleza.
550. Igual que 548. Jane se peina, se aplica polvos y cremas en la cara y se pinta los labios.
551. P.E. Robert dormido en la cama. Sobreimpresión de Dorothy junto a su cama. Ella se inclina para besarle y él la abraza. Después desaparece la sobreimpresión.
552. P.M. Robert dormido en la cama.
553. Igual que 548. Jane da los últimos retoques a su peinado y se aplica colonia, después se levanta y comienza a salir de cuadro por la derecha. Corte en movimiento.
554. Igual que 541 con Jane, tomada en P.E., plegando el biombo y cerrando las cortinas.

13. Juventud, divino tesoro. (0H.58'25'')

Tinción: sepia, rojo intenso y azul.

I. N. / E. N.; 83 planos; 11 intertítulos.

Residencia de Jane Vale / Jardín de la residencia.

Dorothy invita a un grupo de jóvenes de su edad a casa de su hermana. Al inicio de la fiesta y durante su transcurso Jane oye comentarios despreocupados de los invitados relativos a su madurez. Paralelamente, observa los juegos amorosos que llevan a cabo las parejas e intenta ponerlos en práctica con Robert, pero éste continuamente se resiste. El baile, además, la deja agotada. Las indiscreciones de los jóvenes, la falta de romanticismo de Robert con ella y lo cansada que se siente, hacen que por primera vez sea consciente de la pérdida de su juventud, a la vez que duda de los verdaderos sentimientos de Robert por ella.

555. Intertítulo 92 (Expositivo). Fundido de apertura: Happiness – as fragile as a butterfly's wings shimmering in the sunshine – broken by another summer – (La felicidad –tan frágil como las alas de una mariposa resplandeciendo al sol –rotas por otro verano–).
556. P.C. Interior de una estancia de la casa. En primer término un escritorio, y en segundo término sentados, a la izquierda Elliott y a la derecha Jane, leyendo.
557. P.M. Jane lee el contenido del libro que sostiene en voz alta.
558. P.D. subjetivo de Jane de la página del libro que está leyendo, donde se ve: *INDIA'S LOVE LYRICS / YOUTH / I AM not sure if I knew the truth / What his case or crime might be, / I only know that he pleaded Youth, / A beautiful, golden plea! (POEMAS LÍRICOS DE LA INDIA / JUVENTUD / No ESTOY segura de si supe la verdad / Cuál*

- podría ser su caso o su crimen, / Sólo sé que él suplicaba Juventud, / ¡Una preciosa y dorada súplica!).
559. Igual que 557.
560. P.M. Plano con escorzo de Robert sentado y de perfil.
561. P.D. subjetivo de Robert de la fotografía de Dorothy en un marco de plata sobre el escritorio.
562. Igual que 560.
563. Igual que 557.
564. Igual que 560.
565. Igual que 561.
566. P.A. En primer término el escritorio con la fotografía de Dorothy de espaldas a la cámara, y en segundo término Elliott mirando la fotografía. Él se levanta, avanza hasta la foto y le da la vuelta, colocándola frontalmente. Después sale de cuadro por la derecha.
567. P.A. Jane, en P.M., sentada en la butaca leyendo. Elliott se introduce por la izquierda tomado en P.A., se coloca detrás de ella y después avanza hacia el fondo de la estancia.
568. P.C. En primer término a la derecha Jane, sentada en la butaca tomada en P.E. Detrás de ella, en segundo término Elliott, de pie. Al fondo, la puerta de la residencia por la que se introducen numerosos jóvenes. Elliott se traslada hasta el último término para saludar a los invitados, después lo hace Jane.
569. P.G. Plano con escorzo del vestíbulo de la residencia con todos los personajes reunidos.
570. P.A. Jane con el grupo de jóvenes, saludándoles.
571. Intertítulo 93 (De diálogo): “I want you to know Mrs. Elliott.” (“Quiero que conozcas a la Sra. Elliott”).
572. Igual que 570.
573. Intertítulo 94 (De diálogo): “Isn’t his mother sweet?” (“¿No es su encantadora madre?”).
574. P.M.L. de algunos de los jóvenes reunidos, entre los que figuran Elliott, Dorothy y detrás de ellos Jane.
575. P.M.C. Plano con escorzo de Jane, de perfil, mirando hacia la izquierda, al grupo de jóvenes.
576. P.M. Uno de los invitados, a la izquierda, una chica en el centro y Elliott a la derecha. El chico se aproxima hacia la chica, le dice algo al oído y ésta se sorprende.
577. Igual que 575.
578. Igual que 574. Dorothy habla al resto.
579. Intertítulo 95 (De diálogo): “Let’s dance!” (“¡Bailemos!”).
580. P.A. De los jóvenes reunidos, donde también están Elliott y Dorothy.

581. Igual que 569. Los invitados bajan los peldaños del vestíbulo para dejar allí los sombreros, vuelven a subir los peldaños, se desplazan hacia la derecha y descienden hasta el salón.
582. P.G. del interior del salón desde uno de sus extremos, mientras al fondo los invitados entran y después comienzan a retirar los muebles y a plegar las alfombras.
583. P.A. Dos de los invitados ponen en marcha un fonógrafo y comienzan a bailar.
584. P.C. En el primer término una pareja bailando y en el segundo nivel Jane y Elliott en el umbral del salón. Ellos bajan las escaleras y comienzan a bailar a la vez que otras parejas entran en campo por la derecha y ellos salen de cuadro por la izquierda.
585. P.M. de una de las parejas bailando. La muchacha alarga el brazo, coge un dulce de una fuente que hay sobre un mueble y empieza a comérselo.
586. P.M.L. Jane y Elliott bailan y miran hacia la izquierda mientras se aproximan hacia allí.
587. Igual que 585. Después de comerse la mitad del dulce, la muchacha le coloca en la boca la otra mitad a su acompañante. La pareja continúa bailando y sale de campo por la derecha.
588. P.M.L. En el primer nivel compositivo la pareja anterior se introduce en el campo visual por la izquierda, en el segundo nivel Jane y Elliott y otras parejas bailando.
589. Intertítulo 96 (De diálogo): “Candy from honey-fingers! Some sweets!” (“¡Golosinas que vienen de dedos de miel! ¡Vaya dulces!”).
590. Igual que 588. La pareja anterior sale de cuadro por la derecha. Jane y Elliott permanecen y Jane mira hacia la izquierda.
591. P.D. subjetivo de Jane de la fuente de dulces.
592. Igual que 588. Jane y Elliott salen de cuadro por la izquierda mientras bailan.
593. P.A. Jane y Elliott, bailando, entran en el campo visual por la derecha y atraviesan la composición de derecha a izquierda hasta situarse junto a la fuente de dulces. Una vez allí, Jane alarga el brazo, coge uno y se lo lleva a la boca. Corte en movimiento.
594. P.M. Jane se come la mitad del dulce e intenta ponerle a Elliott la otra mitad en la boca.
595. Intertítulo 97 (De diálogo): “You know, Jane, I never eat candy!” (“¡Sabes, Jane, que nunca como golosinas!”).
596. Igual que 594. Continúan bailando, avanzan hacia la cámara y salen de campo por la derecha.
597. P.M.L. Jane y Robert entran bailando por la izquierda en el primer término, mientras por detrás vemos a Dorothy bailando con otro muchacho. Jane comienza a mirar hacia la izquierda.
598. P.E. Punto de vista de Jane. Dos jóvenes avanzan bailando hasta el umbral de una puerta abierta, apagan la luz y se introducen en la habitación.
599. P.M.L. Composición en silueta de la pareja dentro del cuarto besándose mientras al

- fondo se distingue el salón, iluminado, con los invitados tomados en P.E. bailando.
600. Igual que 598. La pareja sale de la habitación, bailando.
601. Igual que 597. Jane sigue mirando en esa dirección, hacia la izquierda, y comienza a bailar empujando a Robert hacia allí. Corte en movimiento.
602. Igual que 598 pero con Jane y Robert. Ellos entran en cuadro por la derecha y ella le empuja, bailando, hacia el cuarto, por el que se introducen.
603. Igual que 599 pero con Jane y Robert. Ella intenta besarle, pero él se aparta. Leve movimiento de reencuadre hacia la derecha para centrar la imagen. Robert enciende la luz y la habitación se ilumina.
604. Intertítulo 98 (De diálogo): “I wonder why this light wasn’t burning?” (“¿Me pregunto por qué no estaba encendida esta luz?”).
605. Igual que el final de 603. Jane y Robert salen del cuarto bailando hacia la profundidad de la imagen, hacia el salón, y salen de campo por la derecha.
606. P.E. Interior del salón. En primer término varias parejas atraviesan la pantalla bailando, y en segundo término entran en campo por la izquierda Jane y Robert bailando, tomados en P.E. Se detienen junto al sofá y ella comienza a hablarle.
607. Intertítulo 99 (De diálogo): “It’s awfully warm, isn’t it?” (“Da muchísima calor ¿no?”).
608. P.A. Jane se sienta en el sofá y Robert se pone a bailar con una muchacha, dejando a su acompañante solo junto a Jane.
609. P.M. El joven mira fuera de campo, a su chica y a Robert, y después comienza a dirigirse a Jane, situada en *off*, insistiéndole para que baile con él.
610. P.M. Contraplano de Jane, sentada, hablando al joven, que está en *off*.
611. P.M.L. Una pareja bailando. La muchacha mira hacia el espacio en *off* donde está Jane y le habla a su acompañante.
612. Intertítulo 100 (De diálogo): “I hope that I’ll be as charming when I’m her age.” (“Espero ser igual de encantadora cuando tenga su edad”).
613. Igual que 611.
614. Igual que 610.
615. Igual que 609. El joven vuelve a insistir a Jane para que bailen.
616. Igual que 610. Ella finalmente accede.
617. P.A. Jane y el joven comienzan a bailar y salen de campo por la izquierda.
618. P.D. *Travelling* lateral hacia la izquierda que sigue el desplazamiento de la parte inferior de las piernas de Jane y el joven dando vueltas mientras bailan.
619. P.M.L. Jane y el joven dan repetidas vueltas mientras bailan. Después el joven sale de cuadro por la derecha y Jane se dirige al fondo y abre una puerta para salir.
620. P.C. Jardín exterior. En primer término una pareja abrazada, en segundo término Jane en el umbral de la puerta del salón que da al jardín dispuesta para salir, y al fondo el

- salón con los invitados bailando. Después, Jane avanza unos pasos hacia el jardín tomada en P.E. y cuando los jóvenes la ven se introducen rápidamente en el salón y empiezan a bailar.
621. P.G. En primer término la barandilla del jardín, en segundo término Jane tomada en P.E. y al fondo a través de la puerta abierta se ve el interior del salón con todos bailando. Jane avanza hacia el primer término.
622. P.M. Jane junto a la barandilla del jardín. Se inclina sobre la barandilla, apoya la cabeza sobre sus manos y llora.
623. P.M.L. Visión del baile a través de la puerta abierta del jardín. Dorothy y Robert, bailando juntos, avanzan hasta el primer término y miran fuera de campo, hacia el jardín, a Jane.
624. Igual que 622.
625. Igual que 623. Dorothy camina hacia la cámara. Corte en movimiento.
626. Igual que 621 con Jane apoyada sobre la barandilla, llorando, con la cabeza sobre sus manos. Desde el último término Dorothy continúa avanzando hacia ella mientras Robert permanece al fondo.
627. P.M. de Jane en la barandilla, inclinada, llorando, y detrás de ella Dorothy. Ésta se aproxima hasta Jane y la abraza. Las dos, abrazadas, aparecen de frente.
628. Intertítulo 101 (De diálogo): “Oh, darling! You’re all so young – – son young!” (“¡Oh, querida! ¡Sois todos tan jóvenes – – tan jóvenes!”).
629. Igual que 627.
630. Igual que 623 con Elliott en la puerta del jardín observando la escena.
631. Igual que 627. Dorothy hace una seña a Elliott para que vaya hasta allí.
632. Igual que 621 con Jane y Dorothy junto a la barandilla y Elliott avanzando hacia ellas desde el último término.
633. P.M.L. de Dorothy, a la izquierda, y Jane en el centro de la imagen. Después, desde la izquierda, Elliott se introduce en el campo visual y Dorothy le cede el sitio, poniéndose ella al otro lado de Jane, a la derecha de la composición. Los tres permanecen unos instantes, Dorothy hace un gesto deliberado de silencio llevándose su dedo índice sobre la boca y finalmente sale de cuadro por la derecha.
634. P.M.L. Dorothy abre una puerta y se adentra hacia el interior de la casa.
635. P.M.C. de Robert y Jane. Ella le coge por los hombros, le habla y los dos aparecen mirándose de perfil.
636. Intertítulo 102 (De diálogo): “Bobby, you do love me – don’t you?” (“Bobby, tú me quieres – ¿no?”).
637. Igual que 635. Él responde afirmativamente y ella se abraza a él. Fundido en negro.

14. El secreto se desvela. (1H.07'15'')

Tinción: sepia y azul.

I. N. / E. N.; 48 planos; 11 intertítulos.

Residencia de Jane Vale / Jardín de la residencia.

Al finalizar la velada Robert prefiere dar un paseo por el jardín y Jane sube hacia el piso superior para acostarse. Una vez allí Jane oye a Dorothy llorar en su cuarto. Se adentra en el dormitorio de su hermana para preguntarle qué le ocurre y accidentalmente descubre que Dorothy está enamorada de Robert. Jane se marcha de la habitación como si no supiera nada, sin decirle a Dorothy que lo sabe.

638. P.G. Fundido de apertura. Plano con escorzo del vestíbulo de la residencia con Jane y Robert al fondo. Ella comienza a subir las escaleras. Corte en movimiento.
639. P.M.L. Jane en los primeros peldaños y Robert al pie de la escalera. Al fondo los sirvientes recogen el salón después de la fiesta. Él le comenta que antes de acostarse saldrá un momento fuera a fumarse un cigarro y sale de cuadro por la izquierda. Corte en movimiento.
640. Igual que 638 con Robert dirigiéndose hacia la puerta de la casa y Jane en el mismo lugar. Al fondo, la fotografía con profundidad de campo permite ver cómo los sirvientes continúan recogiendo el salón después de la fiesta.
641. Igual que 639 con Jane sola en los primeros peldaños de la escalera mirando hacia el lugar por el que se ha marchado Robert. En el segundo término los sirvientes continúan arreglando el salón. Después, Jane sube las escaleras y sale de campo por la derecha.
642. P.E. Robert camina por el jardín de la casa y se enciende un cigarrillo.
643. P.C. Pasillo del piso superior de la residencia. Jane, tomada en P.E. y a contraluz, entra en campo por la derecha trasladándose por el interior.
644. P.M.C. Plano con escorzo de Dorothy llorando sobre la almohada.
645. Igual que 643 con Jane en P.A. Se dirige hasta el fondo de una de las puertas del pasillo y aparece tomada en P.E.
646. Igual que 644.
647. Igual que 643. Jane abre la puerta de la habitación y avanza unos pasos hacia dentro. Al fondo se distingue a Dorothy en la cama.
648. P.A. Jane sentada sobre la cama de Dorothy intenta que deje de llorar, la incorpora y la abraza.
649. Intertítulo 103 (De diálogo): “Can’t you tell Jane?” (“¿No puedes contárselo a Jane?”).
650. P.M.C. Jane y Dorothy hablan abrazadas.
651. Intertítulo 104 (De diálogo): “Can it be that my darling is in love, too?” (“¿Puede ser

- que mi preciosidad también esté enamorada?”).
652. P.M.L. Jane sentada sobre la cama de Dorothy y ésta sollozando.
653. Intertítulo 105 (De diálogo): “It’s nothing, really – I’m just tired.” (“No es nada, realmente – sólo estoy cansada”).
654. Igual que 652.
655. Intertítulo 106 (De diálogo): “Has Billy made you cry?” (“¿Te ha hecho llorar Billy?”).
656. Igual que 652.
657. Intertítulo 107 (De diálogo): “Walter?”
658. Igual que 652.
659. Intertítulo 108 (De diálogo): “Freddy?”
660. Igual que 652. Jane se levanta. Corte en movimiento.
661. P.A. En primer término Jane, de pie, desplazándose hacia la ventana, en segundo término Dorothy tumbada en la cama llorando bocabajo.
662. Intertítulo 109 (De diálogo): “Howard?”
663. Igual que 661. Jane abre la ventana.
664. P.G. Picado. Punto de vista de Jane de Robert paseando en el jardín.
665. P.M. Jane, junto a la ventana, mira a través de ella y le habla a él, que está abajo, en *off*.
666. Intertítulo 110 (De diálogo): “Bobby!”
667. Igual que 661.
668. P.M.C. En primer término Jane, de espaldas, y en segundo término el cristal de la ventana donde se incluye el reflejo y la reacción de Dorothy.
669. P.P. Jane junto a la ventana.
670. P.M.L. Dorothy tumbada en la cama.
671. Igual que 665. Jane le habla a Robert a través de la ventana.
672. Intertítulo 111 (De diálogo): “You’ll be up soon, won’t you, dear?” (“Subirás pronto, ¿verdad?, querido”).
673. P.M.L. Contrapicado. Jane tomada desde el exterior de la ventana.
674. Igual que 664.
675. Igual que 665.
676. Igual que 668.
677. Igual que 665. Jane cierra la ventana, mira fuera de campo hacia la izquierda, a Dorothy, y comienza a desplazarse hasta ella. Corte en movimiento.
678. P.M.L. Jane se introduce en el campo visual por la derecha, se sienta en la cama de Dorothy, la incorpora y la abraza.
679. Intertítulo 112 (De diálogo): “Won’t you tell sister who is it?” (“¿No le dirás a tu hermana quién es?”).
680. P.M.C. Jane y Dorothy hablan abrazadas.

681. Intertítulo 113 (De diálogo): “Perhaps – some day.” (“Quizás – algún día”).
682. Igual que 680. Jane besa a Dorothy y la recuesta en la cama.
683. P.G. de la habitación con Jane y Dorothy sobre la cama. Jane se incorpora, cubre a Dorothy con una manta, apaga la luz y el dormitorio aparece en penumbra. Después camina hacia el último término, abre la puerta y comienza a salir en silueta.
684. P.A. Jane, en el exterior del dormitorio, cierra la puerta del cuarto de Dorothy y se apoya contra la pared. Corte en movimiento.
685. P.M.C. Jane apoyada sobre la puerta del dormitorio. Fundido en negro.

3.) RENUNCIA DE JANE. RESOLUCIÓN.

15. Fiesta de cumpleaños y despedida. (1H.12'07'')

Tinción: rojo intenso.

I. N.; 107 planos; 16 intertítulos.

Residencia de Jane Vale.

Dorothy celebra su cumpleaños, una cena íntima a la que sólo asisten Jane, Elliott y Scotty. Jane inventa una excusa para que Dorothy y Elliott deban ausentarse y, justo cuando están volviendo y ya pueden oírla, simula un diálogo con Scotty en el que manifiesta que se arrepiente de su matrimonio y nunca quiso a su marido. Dorothy y Elliott lo oyen y entran en el salón llenos de ilusión ante sus posibilidades futuras.

686. P.D. Fundido de apertura. P.D. subjetivo en ligero picado de una tarta de cumpleaños. Un brazo se introduce en el campo visual por la derecha y comienza a contar las velas de la tarta. Fundido encadenado.
687. P.C. Scotty, Jane, Robert y Dorothy disfrazados, en torno a una mesa donde está la tarta de cumpleaños. Dorothy, de pie, sigue contando las velas de la tarta.
688. P.M.C. Plano con escorzo de Dorothy. Termina de contar las velas y habla al resto.
689. Intertítulo 114 (De diálogo): “Twenty-one! My, but I’m getting old!” (“¡Veintiuno! ¡Caramba, pero si me estoy haciendo vieja!”).
690. Igual que 688.
691. P.M. de Jane disfrazada de payaso. Tras el comentario de Dorothy, Jane mira al frente, a su hermana, en *off*, primero seria e incrédula y luego se ríe a carcajada limpia.
692. P.M. Robert sostiene un globo que acaba de hinchar y contesta a Dorothy, que está en *off*.
693. Intertítulo 115 (De diálogo): “Yes, you are – and by the time you’re sixty you’ll look like this!” (“Sí – ¡y para cuando tengas sesenta estarás así!”).

694. Igual que 692. Robert deja salir el aire del globo.
695. Igual que 691. Jane mira a la derecha, a Robert, situado en *off*.
696. Igual que 692.
697. Igual que 691.
698. P.M. Plano con escorzo de Scotty riendo. Aplaude y habla a los demás.
699. Intertítulo 116 (De diálogo): “Presents first, then let’s eat. This is a party!” (“Los regalos primero, después a comer. ¡Esto es una fiesta!”).
700. Igual que 698. Scotty saca su regalo de cumpleaños para Dorothy.
701. P.C. de los cuatro sentados a la mesa y Scotty entregando su regalo a Dorothy.
702. P.M. Dorothy enseña su regalo al resto y comienza a levantarse. Corte en movimiento.
703. Igual que 701. Dorothy se levanta, da un beso a Scotty y vuelve a sentarse.
704. P.M.L. Robert y Dorothy sentados a la mesa. Él le entrega su regalo de cumpleaños.
705. Igual que 691. Contraplano de Jane mirando fuera de campo, a Dorothy.
706. Igual que 704.
707. Igual que 691.
708. Igual que 704. Dorothy se levanta para dar un beso a Robert.
709. Igual que 691.
710. Igual que 704. Dorothy se detiene antes dar el beso a Robert.
711. Igual que 691.
712. Intertítulo 117 (De diálogo): “Go ahead, dear – why don’t you kiss him?” (“Adelante, querida – ¿por qué no besarle?”).
713. P.M.C. Jane habla dirigiéndose a la derecha, a Dorothy y a Robert que están en *off*.
714. P.M.C. Contraplano de Dorothy y Robert. Ella le besa.
715. Igual que 713.
716. Igual que 704.
717. P.D. de la mano de Jane empujando y haciendo retroceder con la servilleta su regalo, hasta hacerlo caer en su regazo.
718. P.M. Jane disimuladamente vuelve a colocar la servilleta en su posición correcta y luego hace como que busca su regalo para Dorothy.
719. Igual que 704.
720. Igual que 718. Jane simula que no encuentra su regalo.
721. Intertítulo 118 (De diálogo): “How stupid of me! I’ve left your present upstairs.” (“¡Qué estúpida soy! Me he dejado tu regalo arriba”).
722. Igual que 701.
723. Intertítulo 119 (De diálogo): “You get it, Bobby – it’s in the top, left-hand drawer of my dressing-table.” (“Lo coges Bobby – está en el cajón de mi tocador, arriba, a mano izquierda”).

724. Igual que 701. Robert responde que sí, se levanta y sale de campo.
725. Igual que 691.
726. P.M. Scotty, sentado a la mesa, habla dirigiéndose a Dorothy, en *off*.
727. Intertítulo 120 (De diálogo): “Let’s see when you will be married.” (“Veamos cuando te casarás”).
728. Igual que 701 pero sin Robert. Dorothy se levanta para soplar las velas. Corte en movimiento.
729. P.M. Dorothy sopla las velas.
730. P.D. Picado. Plano con escorzo subjetivo de Dorothy de la tarta con las velas apagándose.
731. Igual que 729.
732. P.D. Picado. Plano subjetivo de Dorothy de la tarta con cinco de las velas todavía encendidas.
733. Igual que 691.
734. Igual que 726.
735. Intertítulo 121 (De diálogo): “Oh! Not for five years!” (“¡Oh! ¡No hasta dentro de cinco años!”).
736. Igual que 726.
737. P.M. Dorothy se queda muy seria por el comentario de Scotty y después comienza a reírse para disimular.
738. Igual que 691. Jane comienza a soplar las velas.
739. Igual que 732. Plano subjetivo de Jane de la tarta con cuatro de las velas apagándose.
740. Igual que 691. Jane habla dirigiéndose a la izquierda, a Scotty.
741. Intertítulo 122 (De diálogo): “Only one year, Scotty – that’s better.” (“Sólo un año, Scotty – así está mejor”).
742. Igual que 691.
743. P.M.L. Robert frente al tocador de Jane intenta abrir el cajón. Después avanza hacia la cámara y sale de cuadro por la derecha.
744. P.G. de las escaleras y la parte superior de la casa desde una de las puertas del salón. En el último término, arriba, está Robert tomado en P.E. Empieza a hablar dirigiéndose a Jane, situada en *off*.
745. Intertítulo 123 (De diálogo): “Jane! The drawer is locked!” (“¡Jane! ¡El cajón está cerrado con llave!”).
746. Igual que 744.
747. Igual que 691.
748. Intertítulo 124 (De diálogo): “Dorothy, dear, you know where I keep the key. (“Dorothy, querida, tú sabes donde guardo la llave”).

749. Igual que 701. Dorothy responde que sí, se levanta y sale de campo.
750. Igual que 713. Jane rompe a llorar con la cabeza apoyada sobre las manos.
751. Igual que 726.
752. Igual que 701 con Scotty y Jane solos. Jane se levanta y avanza hacia el último término. Scotty se levanta también.
753. P.M.L. Scotty de pie. Después se agacha y recoge del suelo el regalo de Jane. Comienza a salir de campo por la derecha.
754. P.M.L. Jane, de espaldas a la cámara, frente al sofá que hay delante de la chimenea. Después Scotty entra en campo por la izquierda y se sitúa junto a ella. Los dos hablan mirándose de perfil.
755. Intertítulo 125 (De diálogo): “What a fool I’ve been– what a fool...” (“Qué estúpida he sido– qué estúpida...”).
756. P.M.C. Plano con escorzo de Jane, de perfil, hablando con Scotty, que aparece a la derecha fragmentado por el encuadre.
757. Intertítulo 126 (De diálogo): “...and I love him so!” (“...¡y le quiero tanto!”).
758. Igual que 756. Jane avanza hacia Scotty y se abraza a él. El resultado es una imagen de Jane, de espaldas a la cámara, abrazada a Scotty, que está de frente.
759. P.A. Dorothy y Robert junto al tocador de Jane. Dorothy se sienta, coge la llave y comienza a abrir el cajón. Corte en movimiento.
760. P.M. En primer término Dorothy abre el cajón y mira en el interior, detrás de ella parte del cuerpo de Robert fragmentado por el encuadre. Robert se inclina hacia abajo y la parte superior de su cuerpo se introduce en el campo visual. Los dos miran en el interior del cajón.
761. Igual que 759. Salen de campo por la derecha.
762. Igual que 744. Con Robert y Dorothy en el último término, en lo alto de la escalera.
763. Igual que el final de 758. Lentamente, Jane se vuelve hacia la cámara.
764. Igual que 744.
765. Igual que 754. Jane sale de campo por la izquierda, Scotty permanece en la imagen.
766. P.C. En primer término la escalera de la casa y al fondo el salón con Jane tomada en P.E.. Después bajan la escalera y entran en campo por la derecha Dorothy y Robert tomados en P.E. y se detienen allí.
767. Intertítulo 127 (De diálogo): “Scotty, I tell you my marriage was a mistake!” (“Scotty, ¡te digo que mi matrimonio fue un error!”).
768. Igual que 766.
769. P.M. de Scotty, mirando fuera de campo, a Jane.
770. P.M. Dorothy y Robert en las escaleras miran fuera de campo, hacia la izquierda, a Jane hablando en el salón.

771. Igual que 766. Al fondo, Jane camina hacia la derecha y sale de campo.
772. P.M.L. Jane y Scotty delante del sofá de la chimenea. Jane entra en campo por la izquierda y abraza a Scotty.
773. Igual que 770.
774. Igual que 754. Jane vuelve a salir de cuadro por la izquierda.
775. Igual que 766. En el último término Jane se introduce en el campo visual por la derecha y sigue hablándole a Scotty, que está en *off*.
776. Intertítulo 128 (De diálogo): “I have tried to seem happy, but I never loved him, Scotty. I – *never* – love him – I must have my freedom!” (“He intentado parecer feliz, pero nunca le amé, Scotty. *Nunca* – le amé – ¡debo recuperar mi libertad!”).
777. Igual que 766.
778. Igual que 769.
779. Igual que 766. Al fondo, Jane camina hacia la derecha y sale de campo.
780. P.M.C. Dorothy y Robert en las escaleras miran fuera de campo, al salón.
781. Igual que 772. Jane entra en campo por la izquierda.
782. Igual que 770. Después avanzan hacia la cámara y salen de campo por la izquierda.
783. P.M. Dorothy y Robert entran en el salón.
784. Intertítulo 129 (De diálogo): “Jane, we looked, and it isn’t there!” (“Jane, miramos, ¡y no estaba allí!”).
785. Igual que 783. Ellos avanzan hacia la cámara y salen de campo por la derecha.
786. Igual que 754. Jane sale de campo por la izquierda.
787. P.C. Plano con escorzo del salón. En el primer término a la derecha Jane y Scotty, y al fondo Dorothy y Robert. Jane camina hasta ellos, hacia la profundidad de la imagen.
788. P.M.L. En primer término Dorothy y Jane, y detrás Elliott. Jane le da el regalo a su hermana y leve movimiento de reencuadre a la derecha mientras Elliott se desplaza y se coloca a la derecha de la composición, junto a Jane, donde se sienta. Dorothy da las gracias a Jane por el regalo.
789. P.M. Scotty mira fuera de campo, a la izquierda, y observa la escena.
790. P.M.C. de Jane, en el centro de la imagen y más elevada, abrazando a Dorothy, a la izquierda, y a Elliott, a la derecha. Jane, con su mano sobre la cabeza de Robert, le acaricia el pelo y luego se lleva su dedo índice a la boca indicándole a Scotty, en *off*, que guarde silencio.
791. Igual que 789.
792. Igual que 790. Jane mira fuera de campo, a la derecha, a Scotty, que está en *off*. Fundido en negro. Intertítulo de clausura del film: “Finis” (Fin).

II.6. Versiones distribuidas de *Smouldering Fires*.

II.6.1. Estudio comparativo de las versiones comercializadas.

<p>VERSIÓN NORTEAMERICANA REINTEGRADA PROCEDENTE DE KEVIN BROWNLOW: (Duplicado del negativo principal, 16 mm.)</p>	<p>VERSIÓN BRITÁNICA PROCEDENTE DE LAURA LA PLANTE: (Duplicado a partir de segundas tomas, 16 mm.)</p>
<p>0. Títulos de crédito.</p> <p>7 planos.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Plano 2: Fundido de apertura. <i>Smouldering Fires / WITH / PAULINE FREDERICK / LAURA LA PLANTE / AN ALL-STAR CAST / A CLARENCE BROWN PRODUCTION / ADVERTISED IN THE SATURDAY EVENING POST.</i> Fundido encadenado. ▶ Plano 3: <i>Story and Continuity by / SADA COWAN – HOWARD HIGGIN / MELVILLE BROWN.</i> Fundido encadenado. ▶ Plano 4: <i>Assistant Director CHARLES DORIAN / Titles by DWINELLE BENTHALL / Film Editor EDWARD SCHROEDER / Photographed by JACKSON ROSE / Art Director E. E. SHEELEY.</i> Fundido encadenado. 	<p>0. Títulos de crédito.</p> <p>Faltan los planos 3, 4, 5 y 6. Estas credenciales constan sólo de tres planos.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ El encuadre se presenta recortado y, por este motivo, la rúbrica de la parte inferior “ADVERTISED IN THE SATURDAY EVENING POST” ha desaparecido. ▶ Falta. ▶ Falta.

<p>▶ Plano 5: <i>Directed by</i> / CLARENCE BROWN. Fundido en negro.</p> <p>▶ Plano 6: A UNIVERSAL – JEWEL / PRODUCTION / COPYRIGHT, MCMXXIV, BY / UNIVERSAL PICTURES CORP. / CARL LAEMMLE, PRES. Fundido en negro.</p>	<p>▶ Falta.</p> <p>▶ Falta.</p>
<p>1. Jane Vale: Ejecutivo implacable.</p> <p>▶ 1. P.G. Plano con escorzo de una gigantesca fábrica en cuya parte superior se lee: VALE MFG. / COMPANY.</p> <p>▶ 19. P.M. de Jane y Scotty.</p> <p>▶ 25. P.M. Jane da una palmada a la mesa y mira al frente.</p> <p>▶ 33. P.D. de una fotografía de la factoría en su estado actual, colgada en la pared.</p> <p>▶ 35. Repetición del 13. Jane habla al resto y vuelve a dar una palmada a la mesa.</p> <p>▶ 37. Repetición del 13. Jane revisa con la mirada a todos por si alguno le contradice.</p>	<p>1. Jane Vale: Ejecutivo implacable.</p> <p>La correspondencia de planos es análoga. Se aprecian algunas leves diferencias en las interpretaciones e intertítulos. La secuencia ha perdido el fundido en negro de clausura.</p> <p>▶ 1. Mediante un sistema de doble proyección un camión atraviesa la composición de izquierda a derecha y súbitamente desaparece.</p> <p>▶ 19. La toma es más prolongada y se percibe mejor la expresión de absoluta sorpresa de Jane.</p> <p>▶ 25. La interpretación es distinta. Jane no da una palmada en la mesa, sólo mira al frente, a lo alto.</p> <p>▶ 33. La imagen está tomada a mayor distancia, la fotografía se ve más lejana y se percibe gran parte de la pared.</p> <p>▶ 35. Aquí Jane habla y asiente con la cabeza.</p> <p>▶ 37. Jane simplemente sigue hablando.</p>

<p>▶ 52. P.M. con escorzo de Scotty en la mesa. Tras el incidente del dibujo, Jane entra por la derecha, pensando en lo ocurrido y firma el parte de despido del autor de la caricatura.</p> <p>▶ 78. P.M.C. de Jane. Muy afligida por el comentario de la secretaria, casi no puede respirar, se ahoga y procede a aflojarse el cuello de la camisa.</p> <p>▶ 85. P.M. Después de mirar la fotografía y los lemas de su padre, Jane efectúa un gesto de fastidio, cansada de tener que seguir esas consignas. Intenta sacar fuerzas y recobrar el ánimo, pero entonces descubre el dibujo que han hecho de ella en uno de sus bolsillos y emite un profundo suspiro de dolor.</p> <p>▶ 87. P.M. Tras contemplar por segunda vez la caricatura, Jane lanza de nuevo doloroso suspiro.</p> <p>▶ 90. P.M.L. Robert Elliott realiza su trabajo alegremente.</p> <p>▶ Intertítulo 16 [Plano 101]. Dice: “What are you crabbin’ about? You don’t have to wear ‘em!” (“¿De qué refunfuñas? ¡Tú no tienes que llevarlos!”).</p> <p>▶ 102. P.M. Mientras Robert le habla de la prenda, Lucy comienza a tocarle el pelo. Finalmente, él con un gesto le señala que pare.</p>	<p>▶ 52. En esta versión Jane entra campo profundamente afectada y permanece de pie, inmóvil, unos instantes, increíblemente angustiada por lo ocurrido. Después firma el documento.</p> <p>▶ 78. La interpretación es distinta. Muy dolida, simplemente se queda mirando al vacío, hacia abajo.</p> <p>▶ 85. La interpretación es distinta. En esta versión tras mirar la fotografía de su progenitor la vemos endurecida, con sus fuerzas renovadas y llena de energía.</p> <p>▶ 87. La interpretación es distinta. Aquí tras mirar la caricatura ríe con amargura, pero a la vez con notable desprecio y rabia.</p> <p>▶ 90. Elliott trabaja concentrado y muy serio.</p> <p>▶ Intertítulo 16 [Plano 101]. Es ligeramente distinto: “What are you grumblng at? You don’t have to wear ‘em!” (“¿De qué te estás quejando? ¡Tú no tienes que llevarlos!”).</p> <p>▶ 102. Elliott se muestra mucho más enfadado por las atenciones de Lucy y le indica de forma muy brusca que le deje en paz.</p>
--	---

<p>▶ 104. Repetición del 100. Robert le da la espalda a Lucy y comienza a marcharse. Ella le hace volver, le enseña sus manos manchadas y le pide que le suba la liga.</p> <p>▶ 109. P.D. subjetivo de Elliott del contenido de su sugerencia.</p> <p>▶ 110. Repetición del 100. Tras el rechazo de su sugerencia, Elliott permanece, pensativo.</p> <p>▶ Intertítulo 22 [Plano 139]. Dice: “Raise him twenty-five.” (“Auméntale veinticinco”).</p> <p>▶ 140. Repetición del 134. Jane le devuelve el lápiz pequeño a Scotty y sale de campo por la derecha. Scotty mira el lápiz, lo tira al suelo y comienza a marcharse. Fundido en negro.</p>	<p>▶ 104. La duración del plano es mayor. Elliott sermonea severamente a Lucy, apuntándole con el dedo e indicándole que lo ocurrido no vuelva a repetirse. Ella dice que sí a todo y él se dispone a marcharse, cuando Lucy le llama y, con la excusa de que tiene las manos manchadas, le pide que le suba la liga.</p> <p>▶ 109. El encuadre se presenta recortado y no vemos el encabezamiento de la carta, que dice: Dear Madam: (Estimada Señora:).</p> <p>▶ 110. En esta versión, Elliott sale de campo, muy decidido, por la derecha.</p> <p>▶ Intertítulo 22 [Plano 139]. Es ligeramente distinto: “Increase his pay by twenty-five.” (“Incrementa su salario en veinticinco”).</p> <p>▶ 140. La secuencia se halla ausente del acostumbrado fundido en negro.</p>
<p>2. Cena semestral de directivos.</p> <p>▶ 161. Antes de propinar el puntapié a Jane por error, los pies de Elliott por debajo de la mesa golpean el suelo con impaciencia.</p>	<p>2. Cena semestral de directivos.</p> <p>La secuencia es casi idéntica, salvo pequeños matices en las interpretaciones y el movimiento de cámara del final, que en esta copia se prolonga en varios y su intencionalidad es mucho más obvia.</p> <p>▶ 161. En esta copia son los pies de ambos, los de Elliott y los de Jane, los que dan golpecitos en el suelo de forma inquieta.</p>

<p>▶ 165. Repetición del 157. P.D. de la parte de abajo de la mesa. Elliott finalmente atina y da un fuerte puntapié al personaje que habla.</p> <p>▶ 169. Repetición del 143. El personaje que ha contado el chiste le coloca a su compañero la pajarita en el abdomen y ésta se cae.</p> <p>▶ 175. P.M. <i>Travelling</i> lateral hacia la derecha siguiendo el recorrido de la taza de café por la mesa que finaliza encuadrando al último de los comensales y a Jane.</p>	<p>▶ 165. El plano se corta y verdaderamente no llegamos a ver el golpe, sólo su reacción en el siguiente plano.</p> <p>▶ 169. La pajarita no llega a caerse, puesto que el plano finaliza antes.</p> <p>▶ 175. El movimiento de cámara es distinto. El <i>travelling</i> se detiene unos instantes al llegar al último comensal, que sostiene la taza y mira fuera de campo, a Jane, y después una panorámica a la derecha y un leve movimiento de reencuadre hacia abajo terminan encuadrando a este personaje y a Jane.</p>
<p>3. A solas con Robert Elliott.</p> <p>▶ 180, 185, 187 y 195. Son P.G. del vestíbulo de la residencia de Jane iluminados con un ligero contraluz.</p> <p>▶ 203, 204, 206, 208, 209, 215, 216 y desde el 218 al 225. Desarrollan la conversación de Jane y Elliott sentados en el sofá frente al fuego. Es de noche y la habitación está iluminada con luz artificial, pero de forma uniforme y clara.</p> <p>▶ 204 y 206. P.M. de Jane y Elliott frente al fuego de la chimenea, sentados en el sofá,</p>	<p>3. A solas con Robert Elliott.</p> <p>La correspondencia de planos es exacta. Las principales diferencias las encontramos en la conservación de la copia y en la distinta planificación de las imágenes que componen la introversión de Jane.</p> <p>▶ 180, 185, 187 y 195. Los mismos planos emergen notablemente oscurecidos, con todos los personajes en silueta.</p> <p>▶ 203, 204, 206, 208, 209, 215, 216 y desde el 218 al 225. La habitación está notablemente oscurecida y los personajes hablan frente al fuego en la más absoluta oscuridad.</p> <p>▶ 204 y 206. Las imágenes están tan oscurecidas que en esta versión se produce la</p>

<p>tomados desde la parte trasera de éste.</p> <p>▶ 210. P.G. Jane y Elliott reclinados en unas hamacas en la cubierta de un barco.</p> <p>▶ 211. P.C. Una banda de músicos interpretando en la cubierta del barco.</p> <p>▶ 212. P.C. de Jane y Elliott. Ella señala al horizonte.</p> <p>▶ 213. P.G. Punto de vista de Jane y Elliott del océano.</p> <p>▶ 214. Repetición del 212. Jane y Elliott comentan la vista que acaban de contemplar.</p> <p>▶ 225. Repetición del 221. Tras el asunto de la cerilla, Jane y Elliott siguen hablando animadamente y ella le hace una indicación en broma con el dedo.</p>	<p>sensación errónea de que, de las dos lamparillas que hay sobre la chimenea, la de la derecha ha sido intencionadamente disminuida y/o debilitada.</p> <p>▶ 210. Aquí el P.G. es un P.E.</p> <p>▶ 211. Composición algo más cercana y en silueta de la banda de músicos.</p> <p>▶ 212. Repetición del 210 con Jane señalando al horizonte. Mismos particulares que su análogo anterior.</p> <p>▶ 213. La imagen está tan oscurecida que apenas se ve el mar, parece simplemente un plano atmosférico.</p> <p>▶ 214. Se corresponde con el plano 210 de la otra versión, donde Jane y Elliott aparecen reclinados en las hamacas, dormidos.</p> <p>▶ 225. La acción es diferente. Ambos sonríen y disimulan ante lo que acaba de suceder y se muestran mucho más serios y tímidos el uno con el otro.</p>
<p>4. Permite que un hombre sea necesario para ti.</p>	<p>4. Permite que un hombre sea necesario para ti.</p> <p>La secuencia es análoga, con la salvedad de una ligera modificación en un intertítulo y pequeñas diferencias en las interpretaciones. Los planos son también algo más cercanos.</p>

<p>▶ Intertítulo 44 [Plano 296]. Dice: “You poor fish! Can’t you see she’s struck on you?” (“¡Pobre infeliz! ¿No eres capaz de ver que está loca por ti?”).</p> <p>▶ 315. Repetición del 308. Jane se introduce por el interior de una puerta y sube unas escaleras.</p> <p>▶ 335. P.M.C. Jane, de espaldas, apoyada sobre Bobby, que está de frente.</p>	<p>▶ Intertítulo 44 [Plano 296]. Dice: “You poor fool! Can’t you see she’s struck on you?” (“¡Pobre idiota! ¿No eres capaz de ver que está loca por ti?”).</p> <p>▶ 315. La toma es más prolongada y se ve con mayor claridad a Jane subir a toda velocidad las escaleras.</p> <p>▶ 335. La interpretación es diferente. En esta versión Robert mira de frente al espectador y en su rostro se percibe un pensamiento siniestro.</p>
<p>5. Primeras sesiones de belleza.</p> <p>▶ 345. P.P. de la cabeza de Jane dentro de la sauna. Después las manos de la esteticista le ponen una toalla en el cuello y una bolsa de agua caliente en la cabeza. Fundido en negro.</p> <p>▶ 346. P.P.P. de la cabeza de Jane dentro de la máquina de vapor.</p> <p>▶ 347. Repetición del 342. La esteticista ayuda a salir a Jane del interior de la máquina.</p> <p>▶ 348. Repetición del 343. El perro sale del interior de la máquina. Fundido en negro.</p>	<p>5. Primeras sesiones de belleza.</p> <p>La secuencia se presenta incompleta. Toda su segunda parte está ausente en esta versión.</p> <p>▶ 352. Se incluyen más acciones. Además de las mencionadas, en esta versión la esteticista también le retira a Jane el sudor de la cara con una gasa.</p> <p>▶ Falta.</p> <p>▶ Falta.</p> <p>▶ Falta.</p>
<p>6. Llegada de Dorothy.</p>	<p>6. Llegada de Dorothy.</p> <p>La correspondencia de planos es análoga. Tan solo se aprecian algunas diferencias en las interpretaciones y en la acción.</p>

<p>▶ 350. P.D. de un timbre sonando.</p> <p>▶ 351. Repetición del 349. Jane se mira en el espejo, oye el timbre y sale de campo.</p> <p>▶ 352. P.G. Jane entra en el salón, se sienta en una butaca, coge una revista y ordena cuidadosamente su vestido.</p> <p>▶ 355. P.A. Dorothy y el sirviente en la puerta principal de la residencia.</p> <p>▶ 401. Repetición del 399. P.M. de Jane, en el centro, con Dorothy y Robert a cada lado. Ella pregunta primero a él y después a ella si están de acuerdo con lo que acaba de decir. Ambos asienten y Jane besa a su hermana una vez más. Después se aproxima a las flores y se pincha con una espina. Al final termina riéndose por lo sucedido. Fundido en negro.</p>	<p>▶ 347. La imagen se presenta en <i>cache</i>.</p> <p>▶ 348. Repetición del 346. Jane comprueba su silueta en el espejo, de perfil, para ver si está delgada, oye el timbre y sale de campo.</p> <p>▶ 349. La interpretación es diferente. Jane no arregla con cuidado su vestido, simplemente hace como que lee.</p> <p>▶ 352. La acción es diferente. Ella saluda efusivamente al criado estrechándole la mano.</p> <p>▶ 398. Repetición del 396. La interpretación es diferente. Tras pronunciar el intertítulo, Robert y Dorothy ratifican la afirmación de Jane casi de forma espontánea, sin que ella les pregunte. Jane tampoco besa a su hermana. Finalmente, al pincharse con la espina Jane se queda muy seria y preocupada, como si fuera consciente del mal presagio. Fundido en negro.</p>
<p>7. Visita de Dorothy a la factoría.</p> <p>▶ 414. P.M. Robert, sentado sobre el escritorio, en el interior del despacho de Jane. Al fondo está el retrato de John Vale.</p> <p>▶ 415. P.D. subjetivo de Elliott de la invitación de boda, de la cual la última línea se</p>	<p>7. Visita de Dorothy a la factoría.</p> <p>Faltan planos de imagen y otros son marcadamente distintos. Existen variaciones en los encuadres. A veces los personajes aparecen fragmentados y en ocasiones elementos importantes del decorado quedan ocultos por causa de la colocación de los actores.</p> <p>▶ 411. El retrato de John Vale no se aprecia en su totalidad, se presenta recortado por la parte superior.</p> <p>▶ 412. El plano es distinto. Se trata de otra cartulina, que se presenta en un <i>cache</i></p>

<p>corta, percibiéndose con dificultad. Dice así: Miss Jane Frances Vale / and / Mr. Robert Wilton Elliott / request the honour of your presence / at their marriage / on Monday, the fifth of June (La Srta. Jane Frances Vale / y / el Sr. Robert Wilton Elliott / requieren el honor de su presencia / en su matrimonio / el lunes, cinco de junio / de mil novecientos veinticuatro).</p> <p>▶ 416. Repetición del 414. Tras leer el contenido de la invitación de su boda, Elliott, pensativo, se sonríe.</p> <p>▶ 422. P.M.L. Dorothy abre la puerta del despacho de Jane y al fondo se ve a Elliott, volviéndose, mientras sostiene con sus manos una fotografía.</p> <p>▶ 424. P.M.L. Elliott, sentado sobre el escritorio, observa diferentes objetos que sostiene por separado en cada una de sus manos y acerca uno de ellos hacia sí: la fotografía.</p> <p>▶ 429. Repetición del 424. Elliott acaricia el retrato de Dorothy.</p> <p>▶ 430. Repetición del 428. Dorothy, de perfil, sonríe y finalmente llama a la puerta.</p>	<p>rectangular. Se lee completa, y dice: Miss Jane Frances Vale / and / Mr Robert William Elliott / request the honour of your presence / at their marriage / on Wednesday, the Fifth of June / Nineteen hundred and twenty-six (La Srta. Jane Frances Vale / y / el Sr. Robert William Elliott / requieren el honor de su presencia / en su matrimonio / el miércoles, cinco de junio / de mil novecientos veintiséis).</p> <p>▶ Falta.</p> <p>▶ 418. Aquí Elliott sostiene con una mano la fotografía y con la otra la invitación de su boda. Cuando se gira su cuerpo tapa por completo la fotografía y ésta no se aprecia.</p> <p>▶ 420. La acción es diferente. Elliott a la vez que acerca hacia sí la fotografía empieza a hacer descender con su otra mano la invitación de su boda. El retrato de John Vale, al fondo, apenas se distingue, puesto que lo tapa la cabeza de Elliott.</p> <p>▶ Falta.</p> <p>▶ Al no existir el plano anterior [429], en esta copia los planos de Dorothy de perfil que lo flanquean, [428 / 424] y [430 / 425], figuran como un único plano en continuidad, el 428 que en esta copia es el 424. No obstante, se aprecia un mal ensamblaje en las imágenes, que denota que esta copia sí contenía en</p>
--	--

<p>▶ 431. Repetición del 424. Elliott mira fuera de campo, hacia la puerta, mientras va retirando la fotografía tras de sí.</p> <p>▶ 433. Repetición del 424. Elliott deja la fotografía y comienza a incorporarse.</p> <p>▶ 440. P.M.C. de Dorothy y Elliott hablan mirándose de perfil.</p>	<p>principio el plano 429.</p> <p>▶ 426. Repetición del 420. La acción es distinta. Elliott no llega a esconder la fotografía. Mismos particulares que su análogo anterior con respecto al retrato de John Vale.</p> <p>▶ 428. Repetición del 420. Mismos particulares que el anterior con respecto al retrato de John Vale.</p> <p>▶ 435. La acción es distinta. En esta versión Dorothy no mueve su dedo con el anillo indicándole a Elliott que es un hombre comprometido y que no debe declararse.</p>
<p>8. Excursión en la montaña.</p> <p>▶ 471. P.E. Jane sentada sobre una roca, agotada, hace abundante uso de su pañuelo.</p> <p>▶ 475. Repetición del 471. Anticipando su próxima acción, Jane mueve su pie por el dolor y para activar en él la circulación.</p> <p>▶ 476. P.G. Zona de la montaña por la que ascienden desde abajo Dorothy y Robert.</p>	<p>8. Excursión en la montaña.</p> <p>Faltan planos de imagen. Las vistas montañosas que aparecen como fondo en la mayoría de los planos de la secuencia son imposibles de apreciar en esta versión, figurando borrosos o en blanco. Las interpretaciones también varían, así como puntualmente la escala de algunos planos.</p> <p>▶ 466. Jane apenas utiliza su pañuelo. Además, no vemos cómo se quita los guantes, aparece sin ellos de pronto.</p> <p>▶ 470. Repetición del 466. La interpretación es diferente. Jane no mueve su pie.</p> <p>▶ 471. Aquí el P.G. es un P.C.</p>

<p>▶ 477. Repetición del 471. Jane se toca su pie dolorido, echa un vistazo, asegurándose de que Robert y Dorothy no pueden verla, y empieza a desabrocharse su botín.</p> <p>▶ 479. Repetición del 471. Jane, descalza, masajea su pie dolorido y vuelve a calzarse.</p> <p>▶ 489. P.M.L. Robert y Dorothy besándose.</p> <p>▶ 494. P.M. de Jane sentada en la roca, mirando y besando su anillo de compromiso.</p> <p>▶ 495. Repetición del 491. Dorothy y Robert se separan y empiezan a hablar.</p> <p>▶ 497. Repetición del 489. En P.M.L. Dorothy y Robert se alejan hacia el fondo de la imagen cogidos de la mano. Fundido en negro.</p>	<p>▶ Falta.</p> <p>▶ Falta.</p> <p>▶ 482. Se aprecian leves movimientos de reencuadre mientras ellos hablan después de haberse besado.</p> <p>▶ Falta.</p> <p>▶ Al no existir el plano anterior [494], en esta copia los planos de Dorothy y Robert en P.M.C. que lo flanquean, [493 / 486] y [495 / 487], dan la sensación de ser un único plano en continuidad, el 493 que en esta copia es el 486. No obstante, se aprecia un mal ensamblaje en las imágenes, que denota que esta copia sí contenía en principio el plano 494.</p> <p>▶ 489. Repetición del 484. [P.M.C. de Dorothy y Robert alejándose cogidos de la mano]. Fundido en negro.</p>
<p>9. El secreto de Dorothy y Robert.</p> <p>▶ 506. P.G. Dorothy en el pasillo de la casa.</p>	<p>9. El secreto de Dorothy y Robert.</p> <p>Se aprecian leves diferencias en la planificación y deficiencias en la copia. Por lo demás, la secuencia es igual.</p> <p>▶ 498. Al plano le faltan fotogramas y es tan fugaz que prácticamente resulta imposible de apreciar.</p>

<p>▶ 508. P.M.L. Dorothy avanza por el pasillo de la casa y se detiene al oír que Jane, en <i>off</i>, la llama.</p> <p>▶ 510. Repetición del 508. [P.M.L. de Dorothy en el pasillo de la casa].</p>	<p>▶ 500. Repetición del 498. [P.G. de Dorothy avanzando por el pasillo de la casa].</p> <p>▶ 502. Repetición del 498. [P.G. de Dorothy en el pasillo de la casa].</p>
<p>10. Ceremonia nupcial.</p> <p>▶ 534. P.D. de las piernas de Jane y Robert de rodillas en los escalones del altar de una iglesia frente a las del sacerdote.</p>	<p>10. Ceremonia nupcial.</p> <p>La planificación es análoga y las diferencias mínimas aunque significativas, pues restan sentido a la secuencia.</p> <p>▶ 526. En esta versión Jane también mueve sus piernas y el anillo no cae a sus pies, sino junto a los de Robert.</p>
<p>11. Luna de miel.</p> <p>▶ 536. Repetición del 213. P.G. Punto de vista de Jane y Elliott del océano.</p> <p>▶ 537. P.M.C. de Jane y Elliott en las hamacas de la cubierta de un barco.</p>	<p>11. Luna de miel.</p> <p>Los planos son equivalentes. Encontramos tan solo los siguientes contrastes:</p> <p>▶ 528. Repetición del 213. Mismos particulares que el anterior.</p> <p>▶ 529. Aquí, de forma un tanto incongruente, es después de haber contemplado el océano cuando Jane señala al horizonte.</p>
<p>12. Tratamientos de antienvjecimiento.</p> <p>Duplicada del segundo negativo. La secuencia original no se conserva.</p>	<p>12. Tratamientos de antienvjecimiento.</p>
<p>13. Juventud, divino tesoro.</p>	<p>13. Juventud, divino tesoro.</p> <p>Faltan algunos planos de imagen y otros son distintos. Se aprecian pequeñas diferencias en las interpretaciones y en varios intertítulos. Todas las escenas de esta versión están</p>

<p>▶ 575. P.M.C. de Jane ante el comentario que ha oído, reflejando enfado, pero después dolor.</p> <p>▶ 578. Repetición del 574. P.M.L. de Dorothy con Elliott y sus invitados. Jane está presente, en el extremo derecho y fragmentada por el encuadre.</p> <p>▶ 580. P.A. Dorothy con Elliott y sus invitados. Jane ha desaparecido por completo de la composición.</p> <p>▶ 582. P.G. del interior del salón con los invitados entrando, retirando los muebles y plegando las alfombras.</p> <p>▶ 583. P.A. Dos de los invitados ponen en marcha un fonógrafo y comienzan a bailar.</p> <p>▶ 584. P.C. En el primer término una pareja bailando y en el segundo nivel Jane y Elliott en el umbral del salón. Ellos bajan las escaleras y comienzan a bailar (...).</p> <p>▶ 585. P.M. de una pareja bailando, aproximándose a un mueble donde hay unos dulces (...).</p> <p>▶ Intertítulo 96 [Plano 589]. Dice: “Candy from honey-fingers! Some sweets!”</p>	<p>considerablemente oscurecidas, sobre todo los planos nocturnos de exteriores en el jardín.</p> <p>▶ 567. La interpretación es diferente. Aquí su rostro sólo refleja enfado.</p> <p>▶ 570. Repetición del 566. Jane no está fragmentada por el encuadre, pero aparece mirando hacia otra parte, como si la cosa no fuera con ella.</p> <p>▶ 572. Jane figura a la derecha fragmentada por el encuadre y mirando hacia otra parte.</p> <p>▶ Falta.</p> <p>▶ Falta.</p> <p>▶ 574. La acción es diferente. P.E. de Jane y Elliott a solas en el umbral del salón. Él la convence para que entre y baile con él. Bajan las escaleras, comienzan a bailar y sólo entonces comienzan a pasar varias parejas por el primer término de la imagen.</p> <p>▶ 575. Fallo de puesta en escena. La pareja llega bailando al mismo lugar, pero se da un fuerte golpe contra el mueble.</p> <p>▶ Intertítulo 96 [Plano 579]. Es ligeramente distinto: “Sweets from honey fingers!”</p>
--	--

<p>(“¡Golosinas que vienen de dedos de miel! ¡Vaya dulces!”).</p> <p>▶ Intertítulo 97 [Plano 595]. Dice: “You know, Jane, I never eat candy!” (“¡Sabes, Jane, que nunca como golosinas!”).</p> <p>▶ 597. P.M.L. Jane y Robert entran bailando por la izquierda en el primer término, mientras por detrás Dorothy baila con otro muchacho (...).</p> <p>▶ 603. Repetición del 599. P.M.L. de Jane y Robert en silueta dentro de una habitación a oscuras. Leve movimiento de reencuadre hacia la derecha para centrar la imagen.</p> <p>▶ Planos desde el 620 al 622, desde el 624 al 629, desde el 631 al 633 y desde el 635 al 637. Son planos nocturnos del exterior del jardín, irradiados desde el interior del salón.</p> <p>▶ 633. P.M.L. que desemboca en una imagen de Jane, en el centro, con Robert y Dorothy a cada lado. Dorothy hace un gesto deliberado de silencio llevándose su dedo índice a la boca y sale de cuadro por la derecha.</p> <p>▶ 634. P.M.L. Dorothy abre una puerta y se adentra hacia el interior de la casa.</p>	<p>(“¡Dulces que vienen de dedos de miel!”).</p> <p>▶ Intertítulo 97 [Plano 585]. Es ligeramente distinto: “You know, Jane, I never eat sweets!” (“¡Sabes, Jane, que nunca como dulces!”).</p> <p>▶ 587. La acción es distinta. Jane y Robert aparecen directamente en la imagen, bailando en el segundo término, mientras en el primer nivel hay otras parejas bailando. Éstas siguen bailando y desaparecen del primer término, a la vez que Jane y Robert llegan hasta él.</p> <p>▶ 593. Repetición del 589. No hay movimiento de reencuadre y la imagen aparece ligeramente descentrada.</p> <p>▶ Planos desde el 610 al 612, desde el 614 al 619, desde el 621 al 623 y desde el 625 al 627. Los mismos planos emergen completamente ennegrecidos, a menudo con los personajes formando siluetas y apenas visibles. Dan la impresión de que el lugar está en la más completa oscuridad.</p> <p>▶ 623. La interpretación de Dorothy es distinta. En esta versión no ejecuta su gesto de silencio. Tan solo intenta animar a Jane dándole unos golpecitos en el hombro y luego se lleva la mano abierta a la boca como producto de la emoción.</p> <p>▶ 624. La acción es distinta. Dorothy aparece directamente en la imagen con la puerta ya</p>
---	--

	abierta y adentrándose hacia el interior.
<p>14. El secreto se desvela.</p> <p>▶ 638. P.G. Fundido de apertura. Plano con escorzo del vestíbulo de la residencia con Jane y Robert al fondo.</p> <p>▶ 643. P.C. Pasillo del piso superior con Jane, tomada en P.E. y a contraluz, desplazándose por el interior.</p> <p>▶ 645. Repetición del 643.</p> <p>▶ 668. P.M.C. Jane, de espaldas, mira en frente de sí el cristal de la ventana donde se incluye el reflejo y la reacción de Dorothy.</p> <p>▶ 676. Repetición del 668.</p> <p>▶ 683. P.G. del dormitorio de Dorothy, primero con luz y luego, después de que Jane</p>	<p>14. El secreto se desvela.</p> <p>La correspondencia de planos es análoga. La secuencia está muy oscurecida, haciendo imposible distinguir en ocasiones la ubicación de los personajes en el espacio. Ha perdido también el fundido en negro de clausura.</p> <p>▶ 628. Carece del fundido de apertura. La imagen aparece directamente y el plano, por tanto, es mucho más breve.</p> <p>▶ 633. La imagen está tan oscurecida que a Jane sólo se la distingue en silueta.</p> <p>▶ 635. Repetición del 633. La imagen está tan oscurecida que la primera reacción de Jane se funde con el decorado, en negro, y resulta imposible de ver.</p> <p>▶ 658. El fondo de la imagen, tras la ventana, donde hay una mesita con un centro de flores, no se distingue, consta en negro. Debido a esto y a que se ha transgredido la línea imaginaria de los 180° se pierde por completo la noción de Jane en el espacio y se transmite la sensación de que el plano está equivocado, con la hoja de la ventana que no corresponde abierta.</p> <p>▶ 635. Repetición del 658. Mismos particulares que el anterior.</p> <p>▶ 673. La habitación está en completa oscuridad, tanto que no se distinguen los</p>

<p>la apague, en penumbra. Ella camina hacia el último término, abre la puerta y comienza a salir en silueta.</p> <p>▶ 685. P.M.C. Jane apoyada sobre la puerta del dormitorio. Fundido en negro.</p>	<p>personajes ni sus acciones. Tan solo se aprecian dos intensos focos de luz, uno que proviene del pasillo y penetra a través de un cortinaje y otro junto a la cama de Dorothy.</p> <p>▶ 675. En esta versión se aprecia un leve movimiento de reencuadre hacia la derecha. El plano finaliza abruptamente, carece del fundido en negro.</p>
<p>15. Fiesta de cumpleaños y despedida.</p> <p>▶ 691. P.M. de Jane. Tras el comentario de Dorothy, ella mira al frente, a su hermana, en <i>off</i>, primero seria e incrédula y luego riendo a carcajada limpia.</p> <p>▶ 713. P.M.C. Jane habla dirigiéndose a la derecha, a Dorothy y a Robert que están en <i>off</i>.</p> <p>▶ 714. P.M.C. Contraplano de Dorothy y Robert. Ella le besa.</p>	<p>15. Fiesta de cumpleaños y despedida.</p> <p>La correspondencia de planos es análoga. Se aprecian leves variaciones en las interpretaciones e incluso algunos fallos de puesta en escena. No obstante, las principales diferencias las encontramos en los planos de clausura de la secuencia, que al mismo tiempo concluyen el film. En esta copia son mucho más largos y los personajes efectúan gestos muy representativos que en la versión definitiva no constan.</p> <p>▶ 681. La interpretación es diferente. Jane se queda mucho más seria y luego simplemente se sonríe.</p> <p>▶ 703. La interpretación incluye más matices, pues en esta versión Jane hace un gesto aludiendo a Scotty, que está en <i>off</i>, indicándole de este modo a Dorothy que si ha besado a Scotty por qué no va a besar a Robert.</p> <p>▶ 704. En esta copia el beso entre Dorothy y Robert es mucho más rápido y fugaz.</p>

<p>▶ 718. P.M. Jane disimuladamente vuelve a colocar la servilleta en su posición correcta y luego finge buscar su regalo para Dorothy.</p> <p>▶ 737. P.M. de Dorothy, muy seria por el comentario de Scotty. Después comienza a reírse para disimular.</p> <p>▶ 730. P.D. Picado. Plano con escorzo subjetivo de Dorothy de la tarta con las velas apagándose.</p> <p>▶ 739. Repetición del 732. Plano subjetivo de Jane de la tarta con cuatro de las velas apagándose.</p> <p>▶ 743. P.M.L. Robert frente al tocador de Jane intenta abrir el cajón.</p> <p>▶ 788. P.M.L. En primer término Dorothy y Jane, y detrás Elliott. Después, Jane le da el regalo a su hermana y se produce un leve movimiento de reencuadre mientras Elliott se desplaza y se coloca a la derecha de la composición, junto a Jane, donde se sienta. Ellas permanecen hablando y Dorothy da las gracias a Jane por el regalo.</p> <p>▶ 790. P.M.C. de Jane, en el centro y más elevada, abrazando a Dorothy, a la izquierda, y a Elliott, a la derecha. Jane, con su mano sobre la cabeza de Robert, le acaricia el pelo y luego</p>	<p>▶ 708. Presenciamos tan solo la segunda de las acciones. Jane directamente finge estar buscando su regalo para Dorothy.</p> <p>▶ 727. En esta versión Dorothy permanece muy seria y afectada por el comentario.</p> <p>▶ 720. El plano no está en escorzo.</p> <p>▶ 729. Plano subjetivo de Jane de la tarta con cuatro de las velas apagándose, pero igual al 731 de la otra versión, en escorzo.</p> <p>▶ 733. Fallo de puesta en escena. Mientras intenta abrir el cajón a Robert se le cae el gorro de cumpleaños que lleva puesto.</p> <p>▶ 778. El plano es mucho más largo en esta versión. Contiene exactas las acciones anteriores, pero continúa: Jane abraza a Dorothy, la besa y la vuelve a abrazar. Ambas permanecen abrazadas unos instantes. Después Jane, en el centro de la imagen, coge por los hombros a ambos y los abraza, acercándolos hacia sí. El plano da como resultado una imagen de los tres abrazados situados frontalmente hacia la cámara que se mantiene durante varios segundos.</p> <p>▶ 780. En esta versión Jane no sólo los abraza, sino que tiene a ambos cogidos por la cabeza, arropándolos completamente. Y acaricia el pelo de Robert no una vez, sino</p>
--	---

<p>se lleva su dedo índice a la boca indicándole a Scotty, en <i>off</i>, que guarde silencio.</p> <p>▶ 792. Repetición del 790. Jane simplemente sigue mirando fuera de campo, a la derecha, a Scotty, que está en <i>off</i>. Fundido en negro. Intertítulo de clausura del film: “Finis” (Fin).</p>	<p>varias. Después realiza la misma acción, pidiendo el silencio de Scotty.</p> <p>▶ 782. Repetición del 780. El plano es mucho más largo. En esta copia Jane continúa indicándole a Scotty que guarde silencio. Y acaricia el pelo no sólo de Robert, sino también de Dorothy. Asimismo, las acciones de Robert son distintas. Mientras que en la otra versión aparece mirando al frente, pero hacia ninguna parte en realidad, aquí levanta la vista y lanza una significativa mirada a Dorothy, vuelve a mirar al frente y de nuevo a Dorothy. Fundido en negro. Antes del rótulo de clausura aparece otro, correspondiente a la casa productora: IT’S A UNIVERSAL PICTURE.</p>
---	---

II.6.2. Principales cambios del negativo principal a la copia de seguridad.

Antes de comenzar es importante señalar que el segundo negativo de *Smouldering Fires*, destinado al mercado británico y procedente de la colección particular de Laura La Plante, es una copia de seguridad de gran calidad donde apenas pueden encontrarse encuadres descentrados, planos con errores, o deficiencias reseñables en las interpretaciones. Los fallos son escasos, casi siempre imperceptibles y no suelen revestir trascendencia.

Aparte de sus carencias, las cuales figuran en el esquema precedente y en breve explicitaremos, sus principales diferencias con respecto a la versión definitiva del film se localizan en el tono general de las actuaciones. Algo que Kevin Brownlow definió como un asunto de “temperatura”,¹²¹ refiriéndose a la calidez de las interpretaciones de su copia –negativo principal– frente al segundo negativo de La Plante, constituido por tomas descartadas y donde, por ello, las actuaciones son algo más ostensibles, forzadas en ocasiones y menos sutiles en definitiva. Ésta, sin embargo, es una cuestión global y de matices, difícil de concretar, pero que, por adición, acaba afectando considerablemente al conjunto. Y, en suma, en su versión final norteamericana *Smouldering Fires* es una película bastante menos obvia, más inteligente y menos consciente de sí misma que la contenida en la impresión de La Plante.

Como se ha podido constatar en el cuadro de la sección anterior II.6.1., el segundo negativo conserva todos los segmentos originales y en su orden correcto. Y lo mismo sucede en relación a los intertítulos, no falta ninguno y sus divergencias son mínimas e insignificantes, no modificándose nunca su contenido. Por otro lado, aunque no se aprecian variaciones importantes en la escala de los planos, salvo puntualmente y cuando lo hemos indicado (véase en el cuadro anterior, por ejemplo, en la secuencia 3 la confrontación de los planos 210, 212 y 214; en la secuencia 8 planos 476 / 471; 497 / 489; y en la secuencia 9 planos 508 / 500; 510 / 502), en la versión de Laura La Plante en general todos son algo más cercanos. Queremos recordar que la copia también carece de las tinciones originales de color –ámbar, oro luminoso, amarillo fuego, rosa, sepia, azul y rojo intenso en combinación con el blanco y negro– y poseía, en cambio, una única tinción uniforme en ámbar.

¹²¹ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 17/11/2008; 18/11/2008.

Dicho lo cual, nos adentramos en el desarrollo de los cambios sustanciales y ausencias del segundo negativo, especialmente porque, como ya expusimos, aunque comercializadas ambas versiones, a día de hoy el visionado de *Smouldering Fires* sólo es posible a través de la copia de seguridad británica, única disponible en el mercado y comercializada en formato doméstico, VHS y DVD. Por esta causa, y dado que el lector tan solo puede tener acceso a esta versión incompleta y con errores, consideramos oportuno proceder a una explicación más detallada de sus principales alteraciones.

Pérdidas y ausencias de planos de imagen.

Sin contar la secuencia de créditos, compuesta de 7 planos y de la que se han omitido 4, de los 792 que componen el largometraje son 10 los planos de imagen que se hallan ausentes del segundo negativo. Si bien la cifra puede parecer irrisoria, *Smouldering Fires* es una película sin apenas planos prescindibles y, como en seguida veremos, en la mayoría de ocasiones estas desapariciones resultan determinantes. Las secuencias incompletas por estas pérdidas son la 5, 7, 8 y 13.

La secuencia «5. Primeras sesiones de belleza» es una de las más dañadas en este sentido. En la copia de seguridad faltan 3 planos –346, 347 y 348–, pero éstos, situados tras el fundido en negro del 345, constituyen toda la segunda mitad de la secuencia. Con su ausencia el segmento se convierte en cierto modo en incomprensible y el *gag* que se incorpora se trunca.

En la versión de Laura La Plante la secuencia finaliza con un P.P. de Jane dentro de la sauna, sorprendiéndose al descubrir que su perro está dentro, junto a ella. Pero éste es sólo el primer *gag* del segmento. Con posterioridad, en los planos ausentes, Jane sale de la sauna seguida por su perro y ambos surgen en un estado físico similar y lamentable. Se trata, así pues, de un *gag* visual de asimilación entre ambos que se pierde por completo en esta copia, donde carece de sentido que el perro entre en la sauna, puesto que nunca le vemos salir. Se introduce en el aparato sin ninguna consecuencia, más allá de provocar el asombro de Jane. La equiparación entre ambos y el efecto cómico que se produce al ver salir a Jane seguida del perro y a los dos encogidos y contraídos por el calor están del todo ausentes en esta versión.

En la secuencia «7. Visita de Dorothy a la factoría» son 2 los planos de imagen que faltan en el segundo negativo –416 y 429– y en ambos casos suponen la supresión de determinadas actitudes que ponen de relieve parte de la compleja personalidad y sentimientos contradictorios y ocultos de Robert Elliott. El plano 416 muestra a Elliott a solas en el despacho de Jane, sonriendo tras haber contemplado la elegante invitación de su boda. Se le ve, de hecho, bastante feliz ante su inminente enlace con Jane. Acto seguido coge del escritorio un retrato de Dorothy, al que comienza a prestar más atención que a su boda, representada simbólicamente por la tarjeta. Dorothy abre una puerta y lo ve, la vuelve a cerrar y en el 429 se ve a Robert acariciando con pasión el marco que encierra la fotografía de la que va a ser su cuñada. Imágenes ambas, las de los planos 416 y 429, y en especial esta última, harto significativas, que bien se perdieron o se decidió eliminar de esta versión, tema que después trataremos.

En la secuencia «8. Excursión en la montaña» vuelven a ser 3 los planos que faltan –477, 479 y 494– y, de nuevo, resultan fundamentales, puesto que son imágenes individuales de Jane que se intercalan mientras Dorothy y Robert continúan la expedición por su cuenta. La versión de *La Plante* carece, por tanto, de la concepción del montaje alternado que presenta la secuencia al incorporar imágenes simultáneas de Jane sentada en la roca –descalzándose primero y besando su anillo de compromiso después– al tiempo que su hermana y su prometido escalan la montaña, confiesan su amor y se besan. En la copia británica, después de que los jóvenes se hayan marchado, no volvemos a ver a Jane ni sabemos lo que hace y el ascenso hasta la cima de Dorothy y Robert sucede en continuidad, sin que la acción se traslade a ningún otro lugar.

Algo menos relevantes resultan las pérdidas de los planos 582 y 583 de la secuencia «13. Juventud, divino tesoro», aunque con su supresión se pierde también la noción de cómo los jóvenes amigos de Dorothy se apoderan por completo de la residencia de Jane; sin pedir permiso retiran muebles y alfombras del salón y lo convierten en pista de baile, ponen en funcionamiento la música y comienzan a bailar.

Al respecto de la desaparición de todos estos planos del segundo negativo la posibilidad de que fuesen tomas de última hora, ensambladas sólo en el negativo principal norteamericano, parece muy poco probable, pero en ocasiones resulta imposible de averiguar. Es el caso de la secuencia 5, por ejemplo, donde los planos que faltan se hallan delimitados en sus extremos por dos fundidos en negro, de manera que

no se aprecia ningún corte que indique una supresión intencionada. Esto mismo sucede en la secuencia 13, donde nada indica que se eliminaran.

Por el contrario, como hemos indicado en el esquema del punto anterior II.6.1. en lo que atañe a las secuencias 7 y 8 determinados saltos y deficiencias de ensamblaje en las imágenes que preceden y siguen a las ausentes denotan claramente que la versión británica sí contenía al principio esos planos de imagen, los cuales sin duda fueron suprimidos, aunque desconocemos el motivo. Pudieron ser eliminados en la época de su estreno en el Reino Unido, quizá por parte de la censura británica o por cualquier otra razón relacionada con su deterioro, mala calidad o ausencia de fotogramas. Asimismo, no debe descartarse que su exclusión, tal vez en relación con este último motivo, pudiese ser obra de los editores videográficos, quienes ciertamente eliminaron el certificado de la censura británica que según nos informó Kevin Brownlow¹²² aparecía al inicio de la impresión original de 16 mm. de *La Plante* y no consta en ninguna de las ediciones consultadas, el VHS de Grapevine Video (1999) y el DVD de Sunrise Silents (2006), idénticas en todo salvo en el color como ya dijimos.

Algo muy distinto es lo que sucede con los títulos de crédito. De los 7 planos que integran las credenciales en la versión norteamericana, tan solo 3 han permanecido en la copia de *Laura La Plante*. En esta ocasión, de nuevo gracias a Kevin Brownlow, quien tuvo la oportunidad de visionar en 16 mm. la copia de seguridad británica, sabemos que dicha ausencia no se trata de una eliminación intencionada, sino que éstos eran unos títulos de crédito esquemáticos, concebidos de forma abreviada para el mercado extranjero.¹²³ Están integrados únicamente por los planos 1, 2 y 7, adjuntan la información imprescindible necesaria y son extremadamente breves, comprenden 35''. En ellos prima la concisión, no figura ninguno de los miembros del equipo técnico, ni los guionistas y autores de la historia original, ni el director de fotografía, director artístico, montador y ni siquiera el nombre del realizador con la usual designación de *Directed by*, y la única información acerca de quién ha dirigido la cinta debe entresacarse del plano 2, de la acuñación "*An All-Star Cast / A Clarence Brown Production*".

¹²² *Ibid.*, 15/11/2008.

¹²³ *Ibid.*, 17/11/2008.

De otro lado, la enorme divulgación que ha conocido la versión de Laura La Plante, ausente de las credenciales técnicas, junto con una equivocación presente en las notas de prensa publicadas durante la producción y en *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*, que se documenta de ellas en buena medida, donde se cita indistinta y/o conjuntamente a E. E. Sheeley y Leo E. Kuter como responsables de la dirección artística, ha originado la propagación de esta errata que prácticamente puede encontrarse en todos los manuales y referencias a la película.

Los títulos de crédito completos del largometraje, únicamente existentes en la versión norteamericana, aclaran esta cuestión, ya que no mencionan en ningún momento a Leo E. Kuter, y sí en cambio al director del departamento artístico del estudio E. E. Sheeley.

Estado de conservación: iluminación y calidad fotográfica.

Uno de los particulares de la copia de seguridad británica es el considerable oscurecimiento de todas sus imágenes, algo que afecta considerablemente a la calidad fotográfica e iluminación de las escenas, creando enorme confusión en torno a numerosas cuestiones de índole estética y narrativa.

Si bien es cierto que Clarence Brown compone muchos de los planos del film siguiendo las pautas estilísticas de iluminación aprendidas y reinterpretadas de Maurice Tourneur, en *Smouldering Fires* los cuadros visuales íntegramente diseñados a partir de sombras y siluetas son puntuales y ocasionales. Sin embargo, ésta es precisamente la concepción estética que se desprende del film a través de la versión de Laura La Plante; una percepción plástica del todo engañosa que apuntaría hacia el empleo constante del cineasta de estos métodos de iluminación tan estilizados de Tourneur y que se debe, en realidad, al oscurecimiento y deterioro de la copia.

Como hemos indicado en el esquema de la sección anterior II.6.1., las secuencias más ensombrecidas y, por tanto, alteradas son la 3, 13 y 14, de las cuales adjuntamos seguidamente varios planos equivalentes de cada versión que ilustran perfectamente aquello a lo que nos referimos.



15. Plano 185 (Negativo principal norteamericano).



16. Plano 185 (Copia de seguridad británica).

La ilustración n. 15 se corresponde con el plano 185 del negativo principal, una imagen que se repite cuatro veces con variaciones en la secuencia 3 –planos 180, 185, 187 y 195– y muestra el vestíbulo de la residencia de Jane con una iluminación artificial nocturna y todos sus elementos compositivos visibles: un primer término oscuro, las figuras en el nivel central a contraluz y el salón iluminado al fondo. Este mismo plano y sus análogos surgen en el segundo negativo, ilustración n. 16, completamente oscurecidos, con los personajes y los elementos del decorado formando un conjunto de siluetas y manchas negras que se funden entre sí, siendo a veces imposibles de distinguir. Advertimos, así, como el primer término oscuro –una consola sobre la que se halla depositada una figura de bronce– prácticamente ha desaparecido; el personaje a quien Jane dirige su atención se diluye con el fondo y parece que ella se despida de un espacio vacío; y lo mismo sucede con la presencia de Robert Elliott, situado entre Jane y el personaje que sale, que tampoco se aprecia. Las de la copia de seguridad son imágenes que acusan un notable deterioro y que de no ser por su confrontación con la versión norteamericana transmitirían la percepción errónea de haber sido diseñadas por Clarence Brown a través de las más estrictas siluetas, siguiendo el artificioso estilo visual de Tourneur.

Esto mismo se hace extensible a la secuencia 13. La ilustración n. 17, plano 620 (*ver p. sig.*), muestra el momento en el que Jane sale al jardín y atisba a una pareja de jóvenes apartados. Tanto este plano como los restantes nocturnos del exterior del jardín (*ver en el esquema del punto II.6.1., secuencia 13, la confrontación de los planos desde el 620 / 610 al 622 / 612, desde el 624 / 614 al 629 / 619, desde el 631 / 621 al 633 / 623 y desde el 635 / 625 al 637 / 627*) están irradiados desde el interior del salón y

poseen una iluminación a media luz, pero uniforme y clara. Imágenes que, como prueba la ilustración n. 18, plano 620 / 610, emergen en el segundo negativo absolutamente ennegrecidas, dando la impresión, equívoca, de que el lugar está en la más completa oscuridad. Ni los jóvenes ni el semblante de asombro de Jane resultan apenas visibles en la copia de seguridad.



17. Plano 620 (Negativo principal norteamericano).



18. Plano 620 / 610 (Copia de seguridad británica).



19. Plano 683 (Negativo principal norteamericano).



20. Plano 683 / 673 (Copia de seguridad británica).

Esta confusión en la percepción plástica de las imágenes se da también con mucha frecuencia en la secuencia 14. La ilustración n. 20, perteneciente a la versión de Laura La Plante, sugeriría haber sido diseñada a través de siluetas y del brusco contraste entre intensas zonas de luz y todo lo demás sencillamente en negro. Esta misma imagen en el negativo principal norteamericano, ilustración n. 19, donde Jane sale por la puerta también en silueta y las zonas intensamente iluminadas igualmente existen, nos revela, sin embargo, que el contraste no es ni mucho menos tan acusado; las áreas de la

habitación con luz son mayores y los dispositivos que la integran se perciben en su totalidad. Es, así pues, el estado de conservación del segundo negativo, el que ha hecho desaparecer todos los elementos del decorado de esta copia, así como también la franja de luz del pavimento que proviene desde otra de las dependencias de la casa.



21. Plano 202 (Negativo principal norteamericano).



22. Plano 202 (Copia de seguridad británica).

Otras veces este ennegrecimiento de las imágenes imposibilita que se aprecien los personajes, los rostros y, por supuesto, las actuaciones. Las ilustraciones n. 21 y n. 22 se corresponden con un mismo plano de la secuencia 3, el 202. Una imagen relevante desde el punto de vista narrativo, donde después de haber visto a Robert Elliott volver a entrar a solas en la residencia de Jane los directivos se lanzan sugerentes miradas entre sí; gestos que indican no sólo lo que están pensando, sino lo que sucederá en secuencias posteriores –en cuanto puedan divulgar el chismorre por la factoría. En la copia de seguridad estas significativas miradas no sólo se pierden, sino que el personaje de la derecha, bastante importante y sobre el que se ha centrado la secuencia previa, no sabemos ni quién es.

Ejemplos como este último, donde los personajes se diluyen en el espacio en negro, conllevando la pérdida de las acciones y gestos que efectúan, aparecen por doquier en las secuencias antes mencionadas 13 y 14.

En la secuencia 13 adviértase cómo frente al negativo principal, ilustración n. 23 (*ver p. sig.*), en la versión de Laura La Plante, ilustración n. 24 (*ver p. sig.*), todo consta en negro; la propia figura de Jane, apoyada sobre la barandilla en primer término, ya es muy difícil de distinguir, pero la presencia de Dorothy acercándose hacia Jane ha desaparecido del todo.



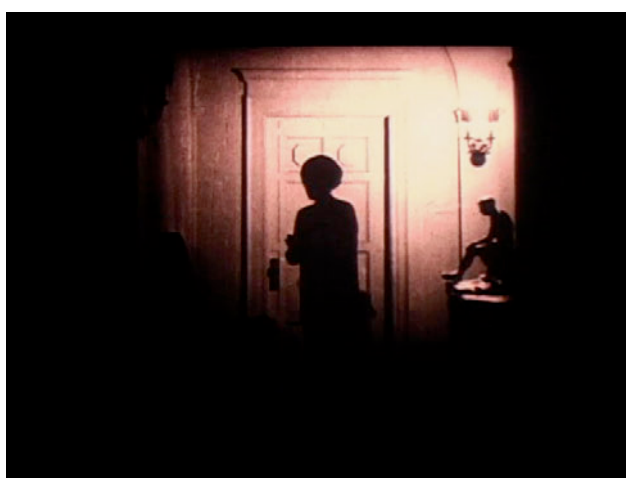
23. Plano 626 (Negativo principal norteamericano).



24. Plano 626 / 616 (Copia de seguridad británica).



25. Plano 643 (Negativo principal norteamericano).



26. Plano 643 / 633 (Copia de seguridad británica).



27. Plano 643 (Negativo principal norteamericano).



28. Plano 643 / 633 (Copia de seguridad británica).

Las ilustraciones n. 25 y n. 27 muestran distintos momentos de un mismo plano de la secuencia 14 en el negativo principal, el 643. Si se confronta la n. 25 con su equivalente de la copia de seguridad, notaremos cómo en esta última Jane es una mera mancha negra, de la que nada se distingue, ni su semblante de preocupación ni su

vestimenta, y toda la parte izquierda del decorado se ha desvanecido. En momentos posteriores de la misma toma, en la versión norteamericana Jane avanza hasta el primer nivel compositivo y está a punto de abrir la puerta de su dormitorio, cuando se detiene en seco al escuchar un ruido (*ver il. n. 27 en p. ant.*). Sin embargo, nada de todo esto se ve en la versión de Laura La Plante (*ver il. n. 28 en p. ant.*), donde Jane queda englobada en la sombra negra que invade todo el primer término y el plano, en realidad, tanto en este instante como en el anterior, parece que está presentado en *cache*.

Otros casos donde la narrativa se ve incluso más afectada por este deterioro de las imágenes, llegando a crear confusión acerca de lo que se presencia en pantalla, sobre los hechos dramáticos de la secuencia o en relación a la correcta ubicación de los personajes en el espacio, los encontramos, respectivamente, en la secuencia 3, de nuevo en la 3 y en la 14.



29. Plano 213 (Negativo principal norteamericano).



30. Plano 213 (Copia de seguridad británica).

Aunque no lo parezca las ilustraciones n. 29 y n. 30, cada una perteneciente a una versión, son la misma imagen exacta. Un plano que forma parte de la introversión de Jane en la secuencia 3, donde ella se imagina con Robert Elliott de crucero en la cubierta de un barco. En el plano previo Jane señala al frente y el 213 muestra una vista general del punto de vista de ambos. Pero donde en la versión definitiva del film (*ver il. n. 29*) se contempla la plenitud del horizonte, con el océano y las montañas al fondo, el mal estado de conservación del segundo negativo da como resultado un simple plano atmosférico con toda su mitad inferior constituida en negro (*ver il. n. 30*).

En esta misma secuencia la distorsión dramática que se produce por el oscurecimiento de las imágenes resulta decididamente errónea en todos los planos que

desarrollan la conversación de Jane y Elliott en el sofá tras la vuelta de él a la casa. En la versión de La Plante parece que los personajes estén a oscuras, tan solo alumbrados por el fuego de la chimenea que tienen ante sí (*ver il. n. 32*). Pero en realidad, como prueba el negativo principal (*ver il. n. 31*), la escena no es tan íntima, cercana, ni romántica, y la estancia está completamente iluminada. Asimismo, la fotografía con profundidad de campo tampoco se aprecia en la copia de seguridad británica.



31. Plano 221 (Negativo principal norteamericano).



32. Plano 221 (Copia de seguridad británica).

En la secuencia 14 esa pátina oscura que recubre el negativo secundario oculta parte del decorado, lo cual, sumado a otros factores, hace que se pierda la noción de los personajes en el espacio físico representado. Aunque con anterioridad se nos ha mostrado en repetidas ocasiones –planos 661, 663 y 667 (*ver il. n. 33 y n. 34 en p. sig.*)– la posición de Jane junto a la ventana y de las dos hojas de ésta cuál ha abierto la protagonista: la que tiene frente a sí, después en los planos 668 y 676 (*ver il. n. 35 y n. 36 en p. sig.*) se produce un salto de eje, transgrediéndose la línea imaginaria de 180° y la cámara se sitúa justo detrás de Jane, al otro lado del semicírculo. En la copia de seguridad (*ver il. n. 36 en p. sig.*), como consecuencia de esto y al haberse suprimido el decorado –una mesita con flores, que ahora consta en negro a la derecha–, se pierde toda referencia espacial y da la sensación de que la ventana que Jane ha abierto es la opuesta, sobre la que apoyaba su cuerpo, y la franja negra de la derecha parece corresponderse con la oscuridad del exterior de la noche. Por el contrario, en el negativo principal, y pese a haberse producido, igualmente, este quebrantamiento de la línea imaginaria de los 180°, el decorado hace posible que el espectador se reubique rápidamente, algo que no sucede en la versión de Laura La Plante.



33. Plano 663 (Negativo principal norteamericano).



34. Plano 663 / 653 (Copia de seguridad británica).



35. Plano 676 (Negativo principal norteamericano).



36. Plano 676 / 666 (Copia de seguridad británica).

Mención aparte merece la secuencia «8. Excursión en la montaña», filmada enteramente en exteriores naturales. Se patentiza aquí, probablemente más que en ningún otro fragmento del film, el lamentable estado de conservación y el acusado deterioro del segundo negativo, que imposibilita por completo la visión de los espléndidos escenarios montañosos de Yosemite Valley que aparecen como fondo de la mayoría de las imágenes del segmento.

Confróntense las ilustraciones n. 37 y n. 38 (*ver p. sig.*), correspondientes a los planos 468 y 468 / 463 de cada versión, y adviértase cómo las montañas y la profundidad del valle resultan imposibles de apreciar en la copia de seguridad. En esta última los árboles parecen siluetas negras recortadas y superpuestas sobre un telón de fondo bidimensional, una superficie plana al estilo pictórico de Tourneur, cuando en realidad son imágenes de exteriores rodadas en localizaciones naturales, aunque, a juzgar por la ilustración n. 38, nadie lo diría.



37. Plano 468 (Negativo principal norteamericano).



38. Plano 468 / 463 (Copia de seguridad británica).



39. Plano 484 (Negativo principal norteamericano).



40. Plano 484 / 477 (Copia de seguridad británica).

Un ejemplo más significativo, si cabe, lo constituye el cotejo de los planos 484 y 484 / 477 en ambas versiones (*ver il. n. 39 y n. 40*), donde, frente al negativo principal norteamericano, en el negativo extranjero las montañas del segundo término se presentan como un área blanquecina borrosa. No hay profundidad de ningún tipo, la montaña del último término ha desaparecido y el escenario da la impresión de ser una simple tela pintada completamente plana.

Estas mismas circunstancias se dan en la confrontación de los planos 474 y 474 / 469 (*ver il. n. 41 y n. 42 en p. sig.*). En la versión de *La Plante* todas las imágenes son similares a los ejemplos expuestos, carecen de profundidad y, desde luego, no parecen exteriores. Es más, en ocasiones se llega a los extremos de no verse nada en absoluto, como así lo prueba la ilustración n. 44 (*ver p. sig.*), donde las montañas se han transformado en un fondo blanco.



41. Plano 474 (Negativo principal norteamericano).



42. Plano 474 / 469 (Copia de seguridad británica).



43. Plano 476 (Negativo principal norteamericano).



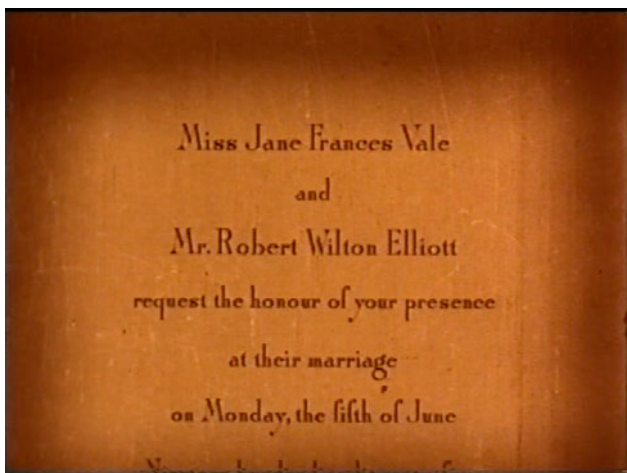
44. Plano 476 / 471 (Copia de seguridad británica).

Tomas falsas o planos con errores.

En el segundo negativo las tomas falsas o planos con equivocaciones son puntuales y no revisten la menor trascendencia (véase en el cuadro del punto II.6.1., por ejemplo, en la secuencia 13 la confrontación de los planos 585 / 575; y en la secuencia 15 planos 743 / 733), a excepción de un único caso, cuya inserción sí constituye un fallo importante.

Nos referimos al plano 415, plano 415 / 412 de la copia de seguridad, perteneciente a la secuencia «7. Visita de Dorothy a la factoría», donde Robert Elliott, en plano de detalle subjetivo, echa un vistazo a la invitación de su boda. Como hemos apuntado en el esquema previo, las cartulinas que se insertan de forma diegética son distintas en cada copia (*ver il. n. 45 y n. 46 en p. sig.*) y la tarjeta de la versión de Laura La Plante contiene una significativa errata al emplazar la ceremonia en 1926, cuando la acción se ha situado desde el inicio del film e ininterrumpidamente en 1924 y apenas ha

transcurrido un mes desde entonces hasta que se celebra la boda –la secuencia inaugural, en la que Jane y Robert se conocen, acontece el 8 de mayo de 1924, ellos se comprometen tres semanas más tarde, el 29 de ese mismo mes, y después todo sucede con increíble celeridad, celebrándose el enlace casi inmediatamente, el 5 de junio de 1924, no dos años después.



45. Plano 415 (Negativo principal norteamericano).



46. Plano 415 / 412 (Copia de seguridad británica).

Sin duda, al ser advertido el fallo, se decidió volver a filmar el plano debidamente rectificado; imagen que fue ensamblada en el negativo principal, pero no en el de seguridad, que permaneció con el año equivocado de 1926. De paso, se cambió el diseño y se resolvió transformar el nombre del contrayente Robert Elliott, que pasó de ser “Mr Robert William Elliott” a “Mr. Robert Wilton Elliott” en la versión definitiva.

Ahora bien, dado que para subsanar el error se tuvo que volver a filmar el plano con una nueva cartulina, no encontramos explicación lógica, si no las prisas de última hora, acerca de por qué la imagen está tan descentrada, tanto que el año prácticamente no se aprecia, aunque en la parte inferior de la cartulina se llega a leer: “Nineteen hundred and twenty-four” (Mil novecientos veinticuatro). Tal vez el fallo del año 1926 fuera advertido tardíamente, en algún preestreno o en fechas muy próximas a la exhibición oficial de la cinta, con la consiguiente filmación rápida de la nueva cartulina, que *a posteriori* se reveló como mal encuadrada, pero desde luego no lo podemos asegurar. En cualquier caso, es posible que la última línea sí fuera perfectamente visible en pantalla grande.¹²⁴

¹²⁴ Con todo, la cartulina de la versión definitiva del film también presenta varias erratas de tipo temporal que explicaremos más hacia delante en el punto «II.8. Análisis narrativo», ver pp. 1324-1328.

Duración.

También la duración de las copias es distinta en ambos casos. La versión norteamericana del film, transferida desde 16 mm. a VHS por Kevin Brownlow comprende 81' en formato vídeo. Mientras que el segundo negativo británico, al que precisamente le faltan planos, dura 10' más; igualmente trasladado desde 16 mm., posee una duración de 90' en las dos ediciones consultadas, el VHS de Grapevine Video (1999) y el DVD de Sunrise Silents (2006).

Naturalmente, la duración correcta de *Smouldering Fires* es la de la versión norteamericana en VHS que nos proporcionó Kevin Brownlow: 81' a 24 fps., de acuerdo con los materiales de la época correspondientes al estreno y *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI), que señalaban 7.356 pies (en 35 mm.), 8 bobinas y 80'.¹²⁵

No cabe duda, pues, que la versión de Laura La Plante ha sido transferida por las empresas videográficas antes mencionadas con una velocidad de proyección errónea, inferior a la de filmación, aplicándole el supuesto estándar del periodo “silente” de 16-20 fps., aunque con toda probabilidad más cerca de esta última velocidad; afirmación, esta última, que basamos en la duración extraordinariamente larga de 105' que dio como resultado una proyección de la película a 16 fps. por parte del British Film Institute (BFI), Londres.¹²⁶

La duración del plano medio, por tanto, también es diferente entre ambas copias, y si en la versión definitiva del film se sitúa en 6''0''', en las copias de seguridad comercializadas lo hace en torno a los 6''8''', es decir, casi 7''. Este cálculo, como ya expusimos, es aproximado y la dilación de los planos del segundo negativo es especialmente perceptible en los intertítulos, que en ocasiones permanecen suspendidos en pantalla un tiempo increíblemente largo y, desde luego, más del necesario.

¹²⁵ La duración en minutos la proporciona, por ejemplo, *Variety* en su crítica del film (véase: “*Fred*”, 1 de abril de 1925, 38).

¹²⁶ Geoff Brown, 1976, 157.

Montaje.

No hay ninguna alteración del orden secuencial y el montaje es análogo en las dos versiones de la película, aunque la versión de *La Plante* ha perdido tres signos de transición óptica –los fundidos en negro de clausura de las secuencias 1, 12 y 14.

En el segundo negativo, de hecho, tan solo se aprecia un único aunque significativo cambio, que afecta a nivel interno a los planos finales la secuencia «15. Fiesta de cumpleaños y despedida», que son, asimismo, los que concluyen el film. Como ya indicamos en el esquema previo, los planos 788, 790 y 792 finalizan antes en el negativo principal. Todos son mucho más largos en la copia de seguridad, donde se incluyen numerosas acciones por parte de los personajes que se decidieron suprimir en el montaje de la versión definitiva del largometraje (ver una completa descripción de estas diferencias en el esquema del punto anterior II.6.1.).

De los tres ejemplos mencionados, el plano 788 / 778 resulta especialmente reseñable, puesto que es el que más se prolonga en el negativo de *Laura La Plante* y el que, por tanto, más acontecimientos finalmente no incluidos presenta.

Siguiendo la fórmula visual que da lugar a la mayoría de “planos de tres” del film, el 788, que lo antecede y es en sí mismo un “plano de tres” pero a mayor escala, comprende 11’’ en la versión norteamericana y muestra en un P.M.L. a Dorothy y a Jane en primer término, y detrás de ellas a Elliott. Al tiempo que Jane le entrega su regalo de cumpleaños a Dorothy los personajes se recolocan. Acompañado por un leve movimiento de reencuadre, Elliott las rodea y se traslada deliberadamente hasta la derecha de la composición, situándose junto a Jane, donde se sienta. Ellas permanecen unos instantes hablando y Dorothy le da las gracias a Jane por el regalo. En la versión definitiva el plano finaliza aquí.

En el segundo negativo el plano es igual sólo que continúa, llegando a alcanzar 41’’, aunque lo verdaderamente relevante no es su duración más prolongada, sino las actitudes muy representativas y expresivas de los personajes que quedaron fuera del montaje final estadounidense.

En la versión de *Laura La Plante* el plano, 788 / 778, que con el desplazamiento de Elliott ha dado como resultado un “plano de tres” todavía más evidente, con Jane en medio de la composición, flanqueada por Dorothy a la izquierda y Elliott a la derecha (ver *il. n. 47 en p. sig.*), prosigue. Jane abraza a Dorothy (ver *il. n. 48 en p. sig.*), después la besa (ver *il. n. 49 en p. sig.*), posteriormente la vuelve a abrazar (ver *il. n. 50*

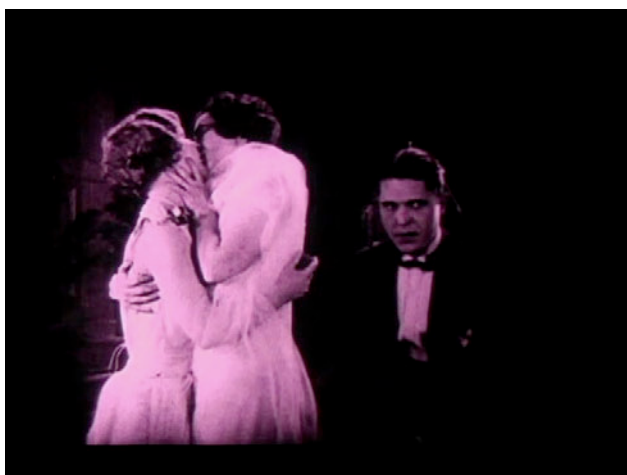
en p. sig.) y ambas permanecen así unos instantes mientras Elliott continúa sentado a la derecha. Seguidamente Jane, en el centro, les mira a ambos con ternura, los coge por los hombros y los abraza, acercándolos hacia ella (*ver il. n. 51 y n. 52*).



47. Plano 788 / 778 (Copia de seguridad británica).



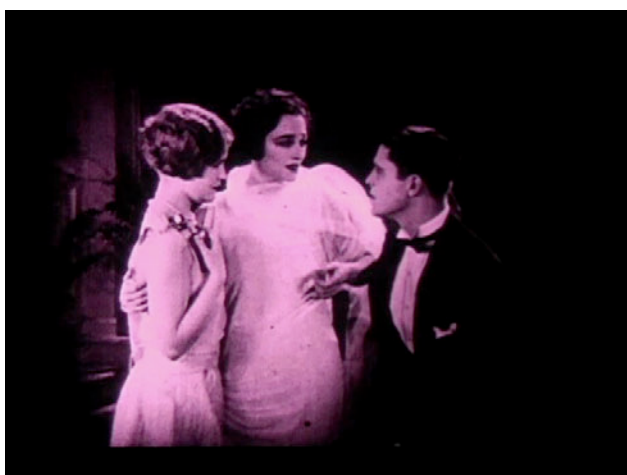
48. Plano 788 / 778 (Copia de seguridad británica).



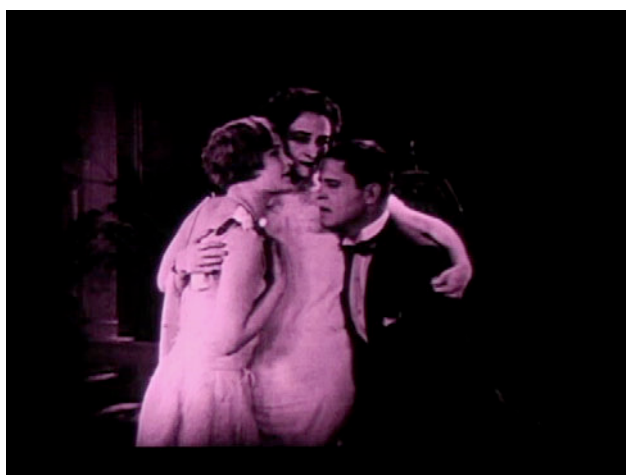
49. Plano 788 / 778 (Copia de seguridad británica).



50. Plano 788 / 778 (Copia de seguridad británica).



51. Plano 788 / 778 (Copia de seguridad británica).



52. Plano 788 / 778 (Copia de seguridad británica).



53. Plano 788 / 778 (Copia de seguridad británica).



54. Plano 788 / 778 (Copia de seguridad británica).

Acciones decididamente ralentizadas que no constan el negativo principal y que todavía se prolongan más, ya que a continuación Jane los acerca a ambos aún más hacia sí (*ver il. n. 53*) y después ella misma se reclina completamente hacia detrás (*ver il. n. 54*). Llegados aquí la imagen ha dado como resultado un “plano de tres” de composición piramidal, simétrico y absolutamente manifiesto. Una estampa visual estática de los tres protagonistas abrazados e inmóviles, con Jane situada frontalmente hacia la cámara, que recuerda enormemente a los famosos *tableau* e imágenes detenidas de Tourneur y con la que Clarence Brown intenta reproducir claramente una tabla pictórica de tipo renacentista.

El porqué de la eliminación de estos cuadros visuales de la versión definitiva del film pudo deberse a múltiples razones –quizá se consideraron excesivamente forzados, obvios o repetitivos, ya que estas estampas de los tres personajes principales posando deliberadamente ante la cámara son objeto de una acusada reiteración a lo largo de todo el largometraje, como se verá.

En cualquier caso, convendría preguntarse si tanto estas supresiones como las siguientes, relativas a los planos 790 y 792, que en breve expondremos, se realizaron, como el epílogo de la película, al margen de la autoridad del director, ya que el hecho de que Brown incluyera estos mismos gestos precisos en los “planos de tres” finales de su siguiente film, *The Goose Woman*, induce a pensar que así fue.¹²⁷

¹²⁷ Un análisis de los “planos de tres” que concluyen *The Goose Woman* puede encontrarse en el apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1463-1468.

Y, desde luego, el efecto que se produce en el primer negativo al haberlos suprimido es el más absoluto y brusco contraste, puesto que se pasa de una imagen de los tres protagonistas en P.M.L. donde simplemente aparecen hablando –el modo en que finaliza el plano 788 en la copia norteamericana (*ver il. n. 55*)– a otra donde, sin que Jane los haya rodeado ni acercado hacia sí, aparecen ya directamente agrupados y abrazados en P.M.C., el 790 (*ver il. n. 56*), separadas ambas imágenes tan solo por un P.M. de Scotty, observando la escena –plano que se inserta en las dos copias.



55. Plano 788 (Negativo principal norteamericano).



56. Plano 790 (Negativo principal norteamericano).

Tras el plano 790 se procede a una repetición del semblante de Scotty y en el 792, igual al 790, concluye el largometraje.

Pero de nuevo aquí, en los “planos de tres” 790 y 792, efigies estáticas de los protagonistas tomados en P.M.C. posando ante la cámara en perfecta composición triangular, se han vuelto a eliminar multitud de gestos y actitudes de la versión definitiva del film (*ver una descripción completa de estas divergencias en el esquema del punto anterior II.6.1.*). Y con esto pasamos al siguiente y último aspecto a tratar con relación a las principales diferencias de las dos versiones: la sutiliza y mayor depuración de las interpretaciones del negativo principal.

Actuaciones.

Como ya hemos indicado, las actuaciones de la versión británica son de gran calidad y se acercan bastante a las de la película original.

No existen contrastes destacados en el negativo de seguridad, salvo excepciones puntuales que creemos conveniente remarcar. Éstas son las localizadas en las secuencias 2 y 10, donde encontramos dos ejemplos relacionados entre sí de determinadas actitudes que finalmente se eliminaron de la versión final, y en los segmentos 7 y 13, en los que se produce precisamente lo contrario, ya que la copia definitiva incorpora gestos importantes de los que carece la copia británica.

Con relación a lo primero centran nuestra atención los planos 161 / 161 de la secuencia 2 y los planos 534 / 526 de la 10 (ver descripción completa de los mismos en el esquema del punto anterior II.6.1.), que en ambos casos se relacionan con el carácter nervioso de la protagonista. Que Jane es inquieta y tiene poca paciencia es algo que la narración fílmica introduce de inmediato –en el plano 4 del largometraje, donde sus pies golpean repetidas veces el suelo–, pero después en la versión norteamericana Jane, tras conocer a Robert, no volverá a mostrarse agitada jamás, hasta la última secuencia, cuando ya es consciente del amor que existe entre él y Dorothy.

En el segundo negativo, en cambio, los planos arriba mencionados 161 y 526 la muestran nerviosa, primero durante la cena y luego en el transcurso de su boda, al igual que a Robert y mediante el mismo motivo recurrente –tanto los pies de ella como los de él se mueven insistentemente por debajo de la mesa y en los escalones del altar.

Las diferencias entre ambas versiones en la concepción global del personaje de Jane, y como contraste entre su actitud y la de Robert, resultan sin duda más logradas y coherentes en la versión definitiva, donde al haberse eliminado estos rasgos se transmite la sensación de que ella, obnubilada por su amor por Robert, se ha transformado incluso en eso y, frente a él, que figura nervioso muchas veces (y especialmente durante su boda), Jane está calmada y no muestra ningún signo de incertidumbre cuando está a su lado, aunque debería. Pero esto último es algo que el personaje desconoce y, por ello, su (indebida) relajación refuerza aún más su ingenuidad.

Con respecto a lo segundo nos referimos a los planos 440 / 435 de la secuencia 7 y 633 / 623 de la 13 (ver su confrontación en el cuadro del punto II.6.1.), ya que en ambos casos la interpretación de Dorothy del negativo principal incluye acciones relevantes desde el punto de vista dramático que no se encuentran en el de seguridad.

En la secuencia 7 el plano 440 de la versión norteamericana contiene una alusión de Dorothy hacia Robert que no tiene su análogo de la copia británica: el movimiento sutil y harto significativo de ella de su dedo anular, donde lleva una alianza, para indicarle a Robert que cese en su empeño de declararse. Y lo mismo cabe decir del

gesto deliberado de silencio que realiza Dorothy en la versión definitiva de la secuencia 13 cuando antes de abandonar el plano 633 se lleva su dedo índice a la boca, señalándole a Robert, como había hecho anteriormente en otros momentos del film, que continúe ocultándole la verdad a Jane.

Dado que desde nuestro punto de vista de todas las diferencias existentes y registradas en el punto anterior II.6.1. éstas son las más acusadas, ya en un sentido global conviene remarcar que las interpretaciones de la versión definitiva en general resultan bastante menos obvias, más sutiles, sobrias y contenidas.

Enlazando con lo expuesto anteriormente en relación a los “planos de tres” y al montaje, las numerosas agrupaciones de este tipo que presenta la película están entre las que más adolecen de esta mayor dramatización que presentan las escenas del segundo negativo. En los “planos de tres” de la versión de Laura La Plante los personajes posan de manera mucho más ostensible y deliberada ante la cámara, dando lugar a imágenes congeladas caracterizadas por el más rígido inmovilismo. Si bien éste era un efecto que el cineasta indudablemente pretendía conseguir, aparece notablemente suavizado en la versión final del largometraje (sobre esta mayor exageración del segundo negativo, véase en el cuadro II.6.1., por ejemplo, el cotejo del “plano de tres” 401 / 398).

Ahora bien, este asunto de la “temperatura”, calidez o menor afectación de las interpretaciones en la versión definitiva, como ya apuntamos, resulta bastante difícil de concretar, puesto que se trata de una cuestión global, constituida por una amalgama de pequeños detalles. No obstante, cuando estas cuestiones se ven enfatizadas por otros aspectos de la puesta en escena, como los movimientos de cámara del segundo negativo en la secuencia 2, resulta más factible de especificar, tema que seguidamente desarrollamos, puesto que nos parece en extremo ilustrativo al respecto del conjunto.

Hacia el final de la secuencia «2. Cena semestral de directivos» se produce un *travelling* lateral hacia la derecha que sigue el recorrido de una taza de café por la mesa mientras los invitados se la pasan de unos a otros y el camarero, en vano, intenta recogerla. A partir de aquí el plano –el 175– es distinto en las dos copias.

En la versión de La Plante el *travelling* se detiene unos instantes al llegar al último de los comensales, que sostiene la taza y mira fuera de campo, a Jane, esperando a que ella se la recoja y le sirva el café, algo que nunca llega a suceder, puesto que Jane sólo presta atención a Robert Elliott. A continuación una panorámica a la derecha y un leve movimiento de reencuadre hacia abajo terminan incluyéndola también a ella en el campo visual y la cámara permanece así, suspendida, unos instantes, mostrando a este

personaje esperando con la taza en alto y a Jane totalmente embelesada, mirando fuera de cuadro, a Elliott, sin enterarse de nada (*ver il. n. 58*). En esta copia, a estas alturas de la narración todo lo expuesto pone de manifiesto que ella está completamente enamorada del joven –tanto la actuación de Jane, fascinada, mirando hacia el espacio en *off* que ocupa Robert Elliott, al que sin duda está escuchando, como los movimientos de cámara y el modo en que ésta se detiene ostensiblemente encuadrando la escena.

En la versión norteamericana, en cambio, cuando se llega a esta parte de la mesa el *travelling* es mucho más rápido, apenas se detiene encuadrando al personaje que sostiene la taza y a Jane, la panorámica a la derecha y el movimiento de reencuadre que realzan lo que sucede no existen, y la interpretación de Jane también es distinta; figura mucho más relajada, igualmente sin advertir que su invitado está aguardando, pero en acción, hablando en dirección a ese espacio en *off* que ocupa Elliott (*ver il. n. 57*).



57. Plano 175 (Negativo principal norteamericano).



58. Plano 175 (Copia de seguridad británica).

Las consecuencias que derivan de estas diferencias son substanciales, ya que en el negativo principal, aunque el espectador lo pueda sospechar, no es hasta que se produce la introversión de Jane en la secuencia 3 –en la que ella se imagina con Robert realizando un viaje romántico en barco– cuando se exponen claramente en pantalla los sentimientos de Jane por Robert, algo que en el negativo de seguridad ya ha quedado manifiesto. En la versión de La Plante, por tanto, la introversión de Jane pierde parte de su efecto de sorpresa, incomodidad y fuerza emotiva.

A este tipo de cuestiones nos referíamos al inicio cuando indicábamos que *Smouldering Fires* resulta una película menos obvia, bastante más sutil y menos consciente de sí misma en su versión definitiva.

II.7. Análisis secuencial.

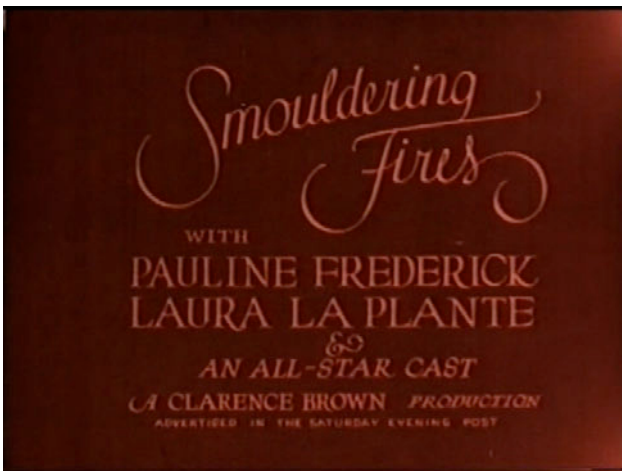
1.) JANE VALE, PRESIDENTE Y DIRECTOR DE VALE MANUFACTURING CO.

0. Títulos de crédito. (0H.00'00'')

Integradas por siete planos y con una duración de 1'12'', un tanto superior a la media, las de *Smouldering Fires* son unas credenciales técnicas muy completas, donde prácticamente no falta ninguno de los miembros destacados del equipo de rodaje y se aportan multitud de datos relativos a la producción. A diferencia de los rótulos expositivos del film, no presentan elementos artísticos con contenido narrativo, sino que se manifiestan sobre un fondo neutro y con un tinte rojo, una coloración que ya explicamos era única de esta copia.



59. Plano 1 de los créditos.



60. Plano 2 de los créditos.

Un fundido de apertura da lugar da lugar al plano 1, el globo terráqueo dando vueltas, logotipo de la casa productora Universal Pictures en la década de 1920, sobre el cual se sobreimpresiona la imagen del presidente Carl Laemmle, y bajo el cual surge posteriormente, también por sobreimpresión, la inscripción habitual de presentación de la película por parte de éste (*ver il. n. 59*). Fundido en negro.

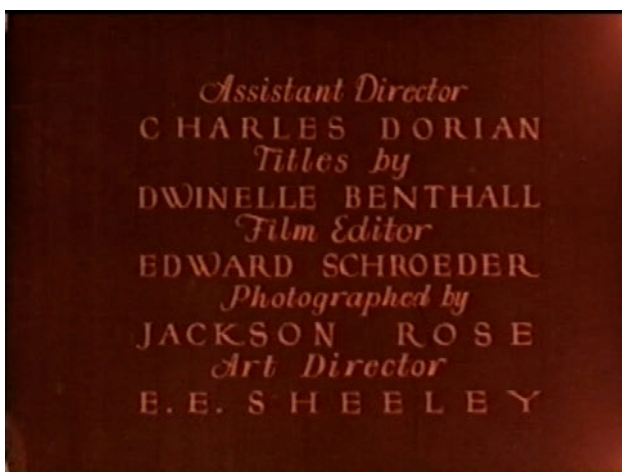
Fundido de apertura y plano 2, donde se incluyen los datos más relevantes del largometraje (*ver il. n. 60*). El título *–Smouldering Fires–*, sobre el que ya comentamos su ausencia de relación con el largometraje, apunta sin embargo

claramente hacia el género del melodrama. Tras el nombre de la película, los nombres de sus dos estrellas –Pauline Frederick y Laura La Plante–, con un mismo tamaño de letra e igualmente en mayúsculas y donde la supremacía de Frederick viene marcada tan solo por su orden de exposición preliminar. Abajo, a menor escala pero también con letra capital, dos distintivos con la intención de subrayar la calidad del producto: “*An All-Star Cast / A Clarence Brown Production*”. El primero, como indica su traducción, anunciaba que la película poseía un reparto formado enteramente por estrellas y si bien dicha acuñación resulta un tanto exagerada es cierto que todos los miembros del reparto eran muy conocidos en su momento, especialmente Tully Marshall. Mientras que “*A Clarence Brown Production*”, como es sabido, era una acuñación de prestigio de los realizadores, signo de su autoridad sobre las cuestiones globales del film; emblema que el cineasta llevaba ostentando al menos desde su anterior cinta con la compañía, *Butterfly*. Por último, y de nuevo a semejanza de los títulos de crédito de esta última, en la parte inferior del encuadre, con mayúsculas y en letra pequeña, se distingue que la película había sido anunciada en *The Saturday Evening Post*. Fundido encadenado.



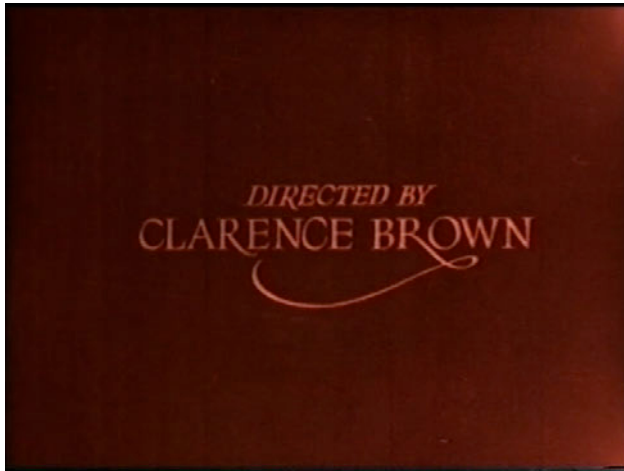
61. Plano 3 de los créditos.

La importancia que se concede a los guionistas y autores de la historia original se patentiza por su inmediata aparición en el siguiente plano, el 3 (*ver il. n. 61*), donde se señala que la narración se debe a Sada Cowan y Howard Higgin, con tratamiento de Melville Brown. Fundido encadenado.

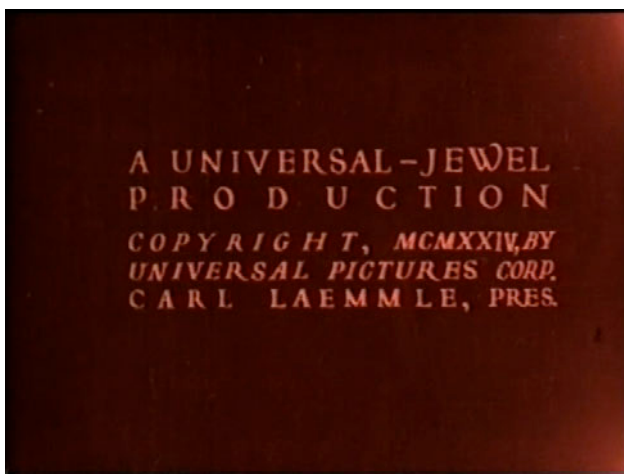


62. Plano 4 de los créditos.

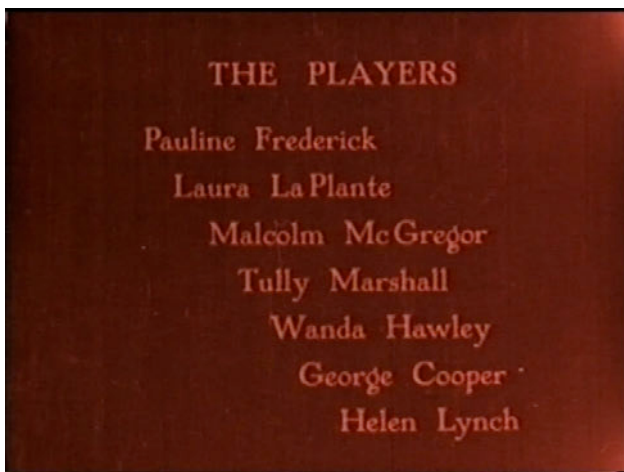
Seguidamente el plano 4 (*ver il. n. 62*) introduce a los miembros más relevantes del equipo técnico: ayudante de dirección, encargado de los rótulos, montador, director de fotografía y director artístico. Fundido encadenado.



63. Plano 5 de los créditos.



64. Plano 6 de los créditos.



65. Plano 7 de los créditos.

El plano 5 (*ver il. n. 63*) otorga un plano individual al director, de manera que el nombre de Clarence Brown aparece dos veces –como el de Carl Laemmle, Frederick y La Plante, los únicos que también se repiten. Fundido en negro.

El penúltimo plano imprime por primera vez el nombre de la productora (*ver il. n. 64*), que salvo por el logotipo y la efigie del presidente aún no había aparecido. Y viene a enfatizar, de nuevo, la calidad del producto, pues dentro de los largometrajes de Universal el film pertenece a su rama más prestigiosa: Universal-Jewel Production.

Finalmente, se procede a la enumeración de los principales intérpretes (*ver il. n. 65*) –con la mencionada repetición de los nombres de Frederick y La Plante–, sin la asignación de sus papeles y con las letras a igual escala, por lo que su categoría e importancia dentro de la historia se establecen sólo por su disposición jerárquica en pantalla. Fundido en negro.

1. Jane Vale: Ejecutivo implacable. (0H.01'12'')



66. Plano 1.

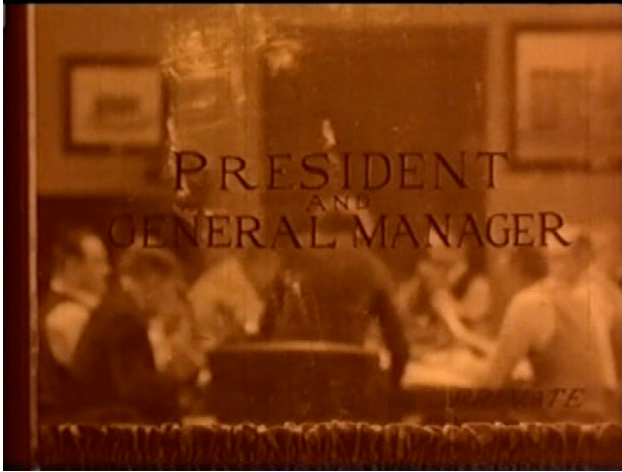


67. Plano 2.

La primera imagen del film es una vista general en escorzo del exterior una gigantesca construcción (ver *il. n. 66*). En el lateral superior se distingue “Shirts” (Camisas), abajo figura un póster publicitario y en el remate superior de los dos cuerpos verticales que integran la fachada principal se lee: “Vale Mfg.”, en uno, y “Company”, en otro. Se establece de este modo la acción, el lugar y la época: Vale Manufacturing Co., una fábrica de ropa, en la era contemporánea. La narración, de hecho, no ofrecerá más datos sobre la ubicación de la manufactura. Nada sabremos del emplazamiento o ciudad donde transcurre la historia.

Un fundido encadenado nos traslada al interior del edificio, plano 2 (ver *il. n. 67*), a los talleres de la factoría, una enorme nave industrial donde se ve a multitud de operarias trabajando, sentadas en sus puestos, cosiendo y manipulando telas.

Tintada en ámbar, la secuencia presenta dos líneas de acción o subsecuencias y desde el principio tiene lugar la primera de ellas, **1.1. Reunión semanal del consejo directivo**. Nuevo fundido encadenado con un P.D. de una puerta de cristal transparente con el cartel “President and General Manager / Private” (Presidente general y director / Privado) y a través de la cual se ve el interior de una sala con diez individuos congregados en torno a una mesa (ver *il. n. 68 en p. sig.*).



68. Plano 3.



69. Plano 4.



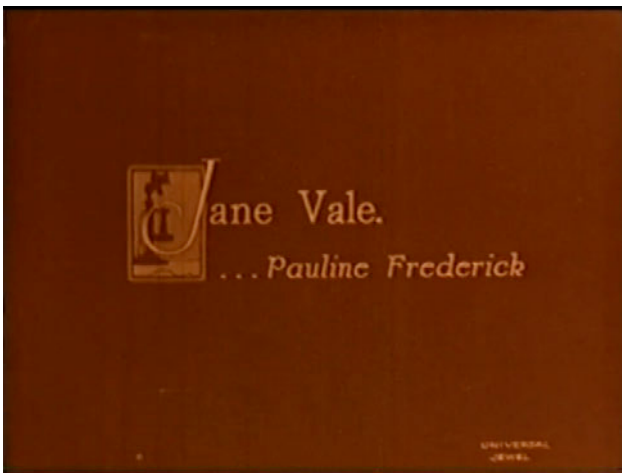
70. Plano 5.

Es el despacho del presidente de la empresa y dentro se desarrolla una reunión. En el lugar más próximo a la puerta y de espaldas a la cámara, el presidente, vestido de oscuro y el único que está de pie, golpea intensamente la mesa y habla enérgicamente al resto. Fundido encadenado y asistimos a continuación a una presentación metonímica de este personaje a partir de una sucesión de planos de detalle de distintas partes de su cuerpo unidas por fundidos encadenados. P.D. de sus zapatos de cordones golpeando el suelo con impaciencia (*ver il. n. 69*). Fundido encadenado y P.D. de su puño cerrado golpeando repetidamente la mesa (*ver il. n. 70*). Fundido encadenado y el plano 6 lo muestra al fin en un P.M.L., descubriéndose de forma inesperada y contra todo pronóstico que es una mujer, aunque ataviada con indumentaria masculina, corbata incluida; viste además traje de chaqueta de corte varonil y lleva el pelo corto y retirado hacia atrás (*ver il. n. 71 en p. sig.*).

El plano se interrumpe por la aparición de un rótulo expositivo que la introduce: “Jane Vale. ...*Pauline Frederick*” (*ver il. n. 72 en p. sig.*). La inicial del nombre de Jane aparece superpuesta sobre un dibujo que simbólicamente la describe y sintetiza, una viñeta de una fábrica con humo: Jane, la dueña y presidente de la corporación, es su



71. Plano 6.



72. Plano 7.



73. Plano 8.

fábrica y, como en breve se seguirá exponiendo, ha consagrado su vida exclusivamente al éxito de su negocio.

Tras el intertítulo se vuelve a un plano igual al 6 en el que Jane se exalta todavía más, da órdenes a uno de los presentes, le increpa y apunta con el dedo con vehemencia (*ver il. n. 73*). Fundido encadenado y finalmente el plano 9 revela, muy postergadamente, el *establishing shot*, un P.G. de la sala de reunión tomado desde el extremo opuesto a la puerta que habíamos visto al inicio (*ver il. n. 74 en p. sig.*).

Clarence Brown utiliza esta presentación progresiva de la protagonista para diversos propósitos. Por un lado, todos estos planos fragmentarios que se suceden mediante fundidos encadenados indican el paso del tiempo, pues crean breves elipsis temporales que condensan cuál es la tónica de la reunión: Jane hablando y soltando un poderoso discurso mientras su consejo directivo permanece en silencio, apabullado. Pero el

realizador también la dispone para enfatizar aquellos rasgos de su carácter que le interesa que conozcamos en primera instancia: su autoridad y capacidad de mando –plano 3, donde a través del cristal ya aparecía golpeando la mesa, aunque no tan fuertemente como después; su inquietud y energía excesiva –plano 4, sus pies se mueven nerviosamente en el suelo; su mal genio –plano 5, golpea fuertemente la mesa

con el puño mientras sigue hablando; su costumbre de gritar e incluso de reprobar y señalar con el dedo uno a uno a sus directivos –planos 6 y 8, donde pierde más aún la compostura y la emprende en particular con uno de ellos.



74. Plano 9.

Y, por supuesto, esta exposición metonímica está al servicio de suscitar el efecto de sorpresa en el espectador, algo que desde luego se consigue. Primero premeditadamente se oculta su rostro y aparece de espaldas en un despacho lleno de hombres –plano 3–, después se muestran sus zapatos varoniles de cordones –plano 4– y su puño aporreando la mesa –plano 5–,

detalles, todos ellos, que indicarían, sin duda, que se trata de un hombre, un alto ejecutivo para ser exactos, dando órdenes a sus empleados. La inserción del plano 6 con su consiguiente revelación de que este personaje es una mujer no hace si no provocar asombro y desconcierto.

Con la presentación de Jane, asimismo, cobra su sentido completo el plano anterior 2, al mismo tiempo que refuerza la situación anómala de Jane al frente de la compañía. En el 2 se mostraban los talleres de la factoría, y advertíamos cómo en ellos aparecían sólo mujeres realizando los distintos trabajos mecánicos. Seguidamente el 3 exhibía la reunión de la junta directiva, compuesta únicamente por hombres –al estar Jane de espaldas, aquí resulta impensable que sea una mujer. Ambos planos, por su ordenación correlativa, fijan cuál es el lugar de cada sexo en las empresas en la década de 1920 y la situación de subordinación de las mujeres en el ámbito público: ellos son directivos y ellas trabajan en la sala de máquinas. Ése es el lugar que ocupan las mujeres en las fábricas, son operarias, no ejecutivos, como Jane, y menos aún dirigen las empresas. Y precisamente para ser tomada en serio en su posición de mando Jane ha asumido las maneras y el aspecto físico de un hombre, es decir, roles masculinos. Dirige un mundo de hombres y no sólo se comporta como ellos, sino que además se les asemeja físicamente. La secuencia seguirá insistiendo en este tema, a la vez que dará las claves del porqué de tal contexto inusual.



75. Plano 10.

En el último plano comentado, el 9, el directivo al que Jane dirigía sus amonestaciones se levantaba para hablar, pero Jane, cuando le veía de pie, daba un fuerte manotazo a la mesa y éste volvía a sentarse (*ver il. n. 74 en p. ant.*). Corte a un P.M. con escorzo de esa parte de la mesa en el 10, con ese directivo a la izquierda, a su lado un

señor de mayor edad y a continuación Jane, en el extremo, presidiendo la reunión. Ella comienza a sentarse a la vez que se queja de que la están dejando sin voz (*ver il. n. 75*). Paralelamente advertimos cómo el directivo termina de doblar un papel, esta vez solicita el permiso de Jane y entonces se levanta para hablar: “Robert Elliott, en nuestro departamento de inspección, ha presentado una sugerencia”, le dice mientras le entrega el documento, que inmediatamente intercepta el anciano, entregándoselo él personalmente. Ella, que está almorzando, da un mordisco a su sándwich y lo ojea con desconfianza.

En el 14 asistimos a un P.D. subjetivo de Jane del contenido del escrito en *cache*. Flanqueado por dos bandas negras en sus partes superior e inferior, el plano suprime el contenido de la sugerencia en sí misma, y de ella sólo pueden leerse sus últimas líneas: “Eso incrementaría la eficiencia y rebajaría los costes de producción. / Respetuosamente, / Robert Elliott”. La fragmentación no sólo indica el lugar hacia el que Jane ha dirigido su mirada, sino que se trata de una manipulación intencionada del directivo que le ha hecho llegar el escrito. En el plano 9, P.G. de la sala, éste se había levantado para entregárselo, pero después de que ella despóticamente le mandara sentarse lo ha pensado mejor y consciente de que Jane no va a leerse el informe completo (carece de la paciencia necesaria para ello) desde el plano 10 ha ido doblándolo para hacer visible sólo su parte más importante y quizá lograr así llamar su atención, por si acaso después de haber leído esas frases ella decide echarle un vistazo. Pero el directivo acertaba al suponer que ella no iba a prestar ninguna atención a la sugerencia, pues, aunque ni siquiera la ha leído, no duda en rechazarla de forma sistemática. El modo en que esto sucede es también representativo, de cómo es Jane, de la relación que mantiene con el anciano de su derecha y del enorme grado de conocimiento que éste tiene de ella.

Sin que Jane medie una sola palabra, éste le da un lápiz, ella sonríe con desdén hacia el documento, no le profiere ni una sola mirada al anciano, pero, sin embargo, le coge el lápiz y procede a rayar toda la superficie del papel con un enorme “NO”, algo que vemos en el plano 18 a través de un P.D. subjetivo suyo. En el vértice derecho inferior comienza a estampar sus iniciales, pero tal es el brío con el que escribe que justo después de la primera “J” la punta del lápiz se rompe. La mano del anciano se



76. Plano 19.

introduce entonces en el campo visual por la derecha y le ofrece otro lápiz, con el que ella termina de escribir su firma: “J. V.” Esta reiteración visual –segunda vez que en un breve espacio de tiempo él le entrega un lápiz– obedece a la presentación del primer *gag* visual del film relacionado con los lápices, pues en el plano 19 (*ver il. n. 76*), el

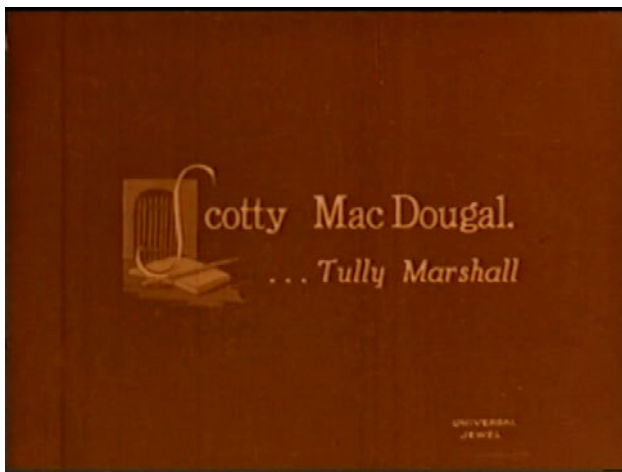
anciano intenta recuperar su lápiz y de hecho sigue su recorrido con la mano, pero Jane “inadvertidamente” se lo guarda en el bolsillo de su chaqueta y después haciéndose la despistada da otro impulsivo mordisco a su sándwich. El rostro inquisidor de él, aunque silencioso, indica que esto no es la primera vez que sucede, y que Jane tiene la costumbre de quedarse con sus lápices.

Aunque la escena continúa en relación a la sugerencia presentada, varios datos esenciales se han introducido en los planos preliminares, simultáneamente a los ya comentados. Al igual que el gesto del directivo doblando el papel se encontraba inmerso en un P.M. de varios personajes que no enfatizaba en modo alguno la acción, la secuencia 1 es ciertamente una de las más ricas del film en este sentido y hasta los hechos que pueden parecer más secundarios o insignificantes, por suceder, como el anterior, a la vez que otros o en segundo término, proporcionan abundantes detalles e información sustancial sobre las acciones y los personajes.

Tenemos, por una parte, la presentación del todavía desconocido Robert Elliott, efectuada sobre el papel, mediante un texto diegético, tal y como se hará posteriormente cuando aparezca físicamente. Como en el caso de Jane, esta introducción metonímica de Elliott, a través de su propuesta, subraya aquello que Brown desea que conozcamos del personaje en primera instancia, antes de que surja en el discurso: su ambición, sus

ansias de participar en las gestiones de la empresa, su deseo de ascender y cómo se involucra en su trabajo, pues la suya ha sido una sugerencia espontánea, para incrementar la eficiencia y rebajar los costes, presentada en una compañía donde, como él debe saber, nadie interfiere ni se atreve a plantear cuestiones a la dueña. Sumado a sus aspiraciones profesionales y carácter emprendedor, no debe descartarse una gran ingenuidad por su parte y que Elliott sea nuevo en la empresa, como después varios hechos vendrán a confirmar.

Por otra, hemos observado que Jane está comiendo a la vez que preside la reunión. Deducimos, por tanto, que no se toma siquiera unos minutos para el almuerzo, sino que para ahorrar tiempo lo hace allí mismo y es de suponer que tampoco concede a sus empleados un breve descanso para ello. En Vale Manufacturing Co. la jefa es la única que almuerza. Asimismo, la forma poco refinada en la que da impulsivos mordiscos a su sándwich sugiere que, antes que almorzar, esté alimentándose –porque es necesario para rendir en el trabajo. Todo lo cual, junto con su indumentaria, gestos y apariencia en general, refuerza su presencia completamente masculina.



77. Plano 22.

“¡Ridículo! ¡Preguntad a Scotty MacDougal!””, dice Jane en un intertítulo de diálogo al respecto de la sugerencia que acaba de desestimar. Un rótulo expositivo presenta al personaje: “Scotty MacDougal. ...Tully Marshall” (ver *il. n. 77*). Y a continuación, P.M.C. del anciano que está sentado junto a Jane (ver *il. n. 78 en p. sig.*). El intertítulo artístico que

presenta a Scotty es altamente revelador. Aparece integrado por varios objetos simbólicos que condensan su pasado, destapan rasgos de su personalidad y anticipan visualmente parte de lo que después será explicitado por Jane en el diálogo. La letra “S” de Scotty apoya sobre un libro abierto y un lápiz, mientras que por detrás aparecen las rejas de una prisión. Scotty, que antes de trabajar para Jane lo hizo para su padre, lleva toda su vida encerrado en la empresa; Vale Manufacturing Company ha sido para él una cárcel, donde ha permanecido recluso nada menos que cuarenta años, como después se nos revelará. Asimismo, el lápiz y el libro comunican que su principal ocupación ha

sido la de manejar las finanzas de la compañía, los libros de cuentas, algo que aparece reforzado por su nombre –Scotty– y apellido –MacDougal–, oriundos de Escocia, pues responden a la concepción generalizada según la cual los escoceses son extremadamente tacaños y, como tales, excelentes contables.



78. Plano 23.



79. Plano 24.

Sin embargo, el lápiz –con el que aparece después en el P.M.C. que sigue al intertítulo (*ver il. n. 78*)– también se relaciona con el *gag* anterior y su tacañería. Hasta el momento la secuencia tan solo ha dado muestras de ello una vez, pero a lo largo de la misma se reiterará el increíble apego que tiene Scotty a sus lápices y lo mucho que le molesta que Jane continuamente se los quede y no se los devuelva. Ante el comentario de Jane, en el plano que le presenta individualmente, Scotty asiente con la cabeza con resignación, corroborando que la sugerencia del tal Elliott, como dice Jane, es ridícula, aunque él tampoco la ha leído, por supuesto. Y acto seguido P.C. de la sala tomado desde

detrás de Jane en el 24 (*ver il. n. 79*) con todos los miembros de la reunión moviendo sus cabezas al unísono, dándole la razón a la jefa de manera mecánica.

Jane golpea la mesa, mira al frente y comienza a pronunciar una perorata que explica en buena medida el semblante previo de Scotty, pues lo que viene ahora es una prolongación de lo anterior, un discurso que ella emite periódicamente ante sus directivos poniéndole a él como ejemplo: “¡Hace cuarenta años él vio a mi padre empezar sin nada y construir eso!”, tras lo cual mira a lo alto y señala al frente, a la izquierda. P.D. de una fotografía de una pequeña fábrica colgada en la pared (*ver il. n. 80 en p. sig.*). P.C. de la sala, igual a 24, en el que los presentes, que han estado mirando la fotografía, se vuelven de nuevo hacia Jane. Y ella prosigue: “¡En los dieciocho años

que han pasado desde la muerte de mi padre él me ha visto construir eso!” y señala al frente, esta vez a la derecha. P.D. de una fotografía de la fábrica en la otra pared (*ver il. n. 81*), bajo su apariencia actual, tal y como la habíamos visto al inicio, en el plano 1.



80. Plano 28.



81. Plano 33.

El cambio, a mejor, entre ambas fotografías es notable, ya que esta última es una impresionante construcción manufacturera. Y para enfatizarlo todavía más el P.D. de la fábrica de Jane es mucho más cercano que el del pequeño edificio de una sola planta que construyó su padre, así como la propia fotografía. Jane evidencia de este modo ante su consejo directivo el enorme progreso que ha experimentado la factoría Vale desde que ella tomó la dirección a su cargo. Y al mismo tiempo, de forma enteramente visual la narración da lugar de multitud de acontecimientos anteriores al discurso fílmico: hace dieciocho años que Jane está al frente de Vale Manufacturing Co., una pequeña

fábrica de ropa que heredó de su progenitor, motivo por el cual es la dueña y ostenta el cargo de presidente general y director, pero ha sido ella quien en menos tiempo ha conseguido mayores resultados, hasta llegar a transformar el modesto negocio familiar en una enorme industria textil. Información que, al margen de los intervalos de tiempo, se proporciona por completo a través de las imágenes, mediante la confrontación de ambas fotografías, el antes y el después. Igualmente, en lo referente a Scotty los nuevos datos se refieren a los años que lleva al servicio de la empresa, puesto que todo lo demás aparecía en su intertítulo artístico de presentación. Ahora sabemos que trabajó durante veintidós años para el padre de Jane y más tarde otros dieciocho para ella, cuarenta años en total.

Expuestos sus logros mediante las instantáneas de las dos fábricas, Jane golpea de nuevo la mesa y concluye su discurso con una pregunta retórica: “¿No estáis de acuerdo en que los métodos de Jane Vale son eficientes?”. Y, como en el 24, los directivos vuelven a asentir al unísono con sus cabezas como si fueran un conjunto de hombres automatizados.



82. Plano 42.



83. Plano 43.

Corte a un plano individual de uno de los miembros de la reunión ensimismado dibujando algo, en el 40. Entre estupefacta e indignada porque éste no la haya estado escuchando, en lugar de llamarle la atención desde su posición Jane se levanta y va hacia él para ver qué está haciendo. En el 42 se pasa a una imagen de ese sector de la mesa con este personaje a la derecha, todavía dibujando y sin percatarse de que ha sido descubierto, y un compañero a la izquierda. Jane se introduce en la composición, se sitúa entre los dos hombres y comienza a mirar hacia abajo, al dibujo, todavía en *off* (ver *il. n. 82*). Mientras tanto el compañero comienza a darle golpes en el brazo al que dibuja, avisándole de que Jane

está detrás para que pare, pero éste continúa a lo suyo. P.D. subjetivo de Jane del dibujo mientras su artífice continúa elaborándolo. Se trata de una parodia cuya aparece enormemente ridiculizada (ver *il. n. 83*). Éste es el modo en que la narración comunica que Jane es objeto de constantes burlas entre sus trabajadores, al tiempo que transmite la opinión generalizada que se tiene de ella en la factoría. Y, de acuerdo con Sumiko Higashi en su comentario del film de *Virgins, Vamps, and Flappers*, demuestra que Jane domina a los hombres de su personal pero sólo aparentemente, ya que éstos, aunque no

se atreven a cuestionarla en público, la ridiculizan constantemente en privado.¹²⁸ En la caricatura Jane aparece con traje de chaqueta y corbata, como en la acción de la película, y acaba de dar una fuerte patada a un Cupido alado, al cual le ha arrebatado su saco de flechas del amor para que no las lance contra ella. Sabemos así que Jane, quien ha consagrado su existencia a la factoría Vale, nunca ha tenido tiempo para el amor y, lo que es más, no quiere saber nada de él. O, como expresa Geoff Brown en su artículo del film de *Monthly Film Bulletin*, ha renunciado a los sentimientos humanos por los Grandes Negocios, una obsesión de los años 20.¹²⁹ Sin duda, considera los asuntos amorosos una estupidez, algo inútil y prescindible que aleja a las personas de su trabajo. Una actitud rígida e inflexible ante la vida que es motivo de risa entre sus subordinados, incluidos sus jefes de departamento.

Al respecto de la vestimenta de Jane vemos que el directivo la ha dibujado con pantalones. Lo cierto es que el texto filmico se cuida mucho de no revelar este detalle, es decir, si Jane viste traje de chaqueta de mujer –con falda– o pantalones, ya que a lo largo de la secuencia se oculta de forma intencionada, encuadrándola normalmente de cintura para arriba –el P.G. posterior 54 es el único donde *parece* que lleve falda, pero aun así, a través de las imágenes del film, resulta difícil de asegurar.¹³⁰ Una fotografía publicitaria de la película nos ha desvelado que en realidad Jane usa falda, por lo que el dibujo sería una sátira del empleado, una exageración distorsionada de los hechos, subrayando su indumentaria y aspecto varonil. Pero dado que el film esconde esta información a propósito, la impresión que se transmite a lo largo de toda la secuencia, enfatizada notablemente por el dibujo, es que Jane, aunque es una mujer, va íntegramente vestida de hombre.

Se repiten las acciones anteriores –Jane, asombrada y herida, mira su propia caricatura, y el personaje de la izquierda continúa golpeando al que dibuja para avisarle de que ella está detrás. Paralelamente, hemos de decir que éste efectuaba su esbozo desde el inicio de la secuencia; en el primer plano que veíamos de la sala, el 3, P.D. de la puerta del despacho, donde asistíamos a la reunión a través del cristal, éste ya aparecía absorto, realizando su composición.

¹²⁸ Sumiko Higashi, 1978, 108.

¹²⁹ Geoff Brown, *op. cit.*, 157.

¹³⁰ Ver plano 54 en p. 1413, ilustración n. 411.

Volvemos a ver el dibujo, otra vez en P.D. subjetivo de Jane, mientras su artífice lo concluye escribiendo en él: “Our Boss” (Nuestro jefe). En el 46 P.M.C. de Jane mirando severamente hacia abajo, al dibujo. La expresión de su rostro ha cambiado y ya no refleja dolor, sino dureza. Finalmente, en un plano como el anterior, de Jane entre los dos hombres, ante la insistencia y los golpes de su compañero el que dibuja sale de su estado de concentración y se vuelve bruscamente hacia éste para que deje de molestarle, dándose cuenta entonces de que Jane está detrás. Ella no pronuncia ni una sola palabra, no es necesario, simplemente le mira amenazante, y él tampoco esgrime ninguna excusa o disculpa, es consciente de que sus días en Vale Manufacturing Co. han llegado a su fin. Como si de una escuela se tratara y Jane fuese la maestra, ella le quita el dibujo, lo arruga y se lo queda. El personaje sabe que será expulsado de la factoría.



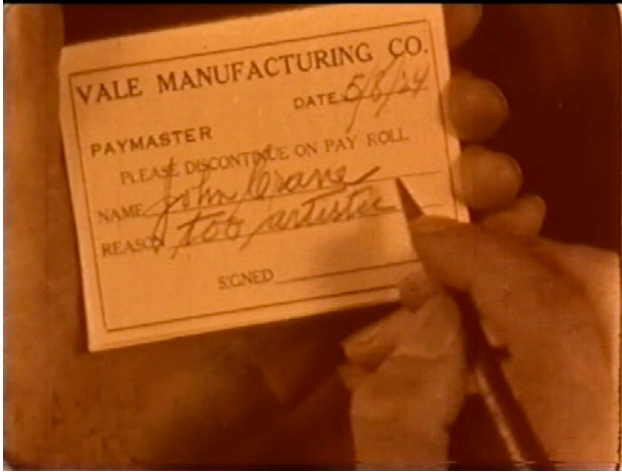
84. Plano 49.



85. Plano 50.

Corte a un P.M. de Scotty observando la escena con atención, en el 48. Jane tampoco necesita decirle a éste lo que tiene que hacer, simplemente efectúa un leve movimiento de ojos en dirección al personaje del dibujo y después le mira a él (*ver il. n. 84*); una tenue señal, pero más que suficiente para que Scotty proceda a hacer lo acostumbrado. Él asiente, saca su bloc de destituciones del chaleco, el cual, deducimos, siempre lleva consigo, muy a mano, y comienza a escribir (*ver il. n. 85*). Se patentiza, así, que Scotty no sólo es el empleado más antiguo de la factoría y el responsable de los libros de cuentas, sino la mano derecha de Jane, su fiel secretario, quien ejecuta

sus órdenes al instante y sin la necesidad de que ella se las especifique. La conoce perfectamente e incluso a veces, como veremos, se adelanta a sus mandatos.



86. Plano 51.

P.D. subjetivo de Scotty mientras escribe en una hoja del bloc y primer *gag* del film relacionado con las tarjetas de despido y los motivos eufemísticos que en ellas se indican para aludir a lo sucedido. Scotty escribe el nombre del empleado: “John Crane”, y como razón del cese: “too artistic” (demasiado artístico) (*ver il. n. 86*). Desde luego, éste es un *gag* gráfico con fines cómicos, pero también con una función narrativa porque a través de él se advierte la cuidadosa protección que Scotty despliega sobre Jane; él jamás habría osado a dejar constancia escrita de las verdaderas razones del cese –insubordinación o ridiculización del presidente. Un *gag* que, por lo tanto, se explica en virtud de la lealtad de Scotty hacia Jane. No hay desobediencias o faltas de respeto en Vale Manufacturing Co., sino tan solo un empleado que se ha revelado como excesivamente artístico para su trabajo. Y es probable que ésta fuera una vieja costumbre que Scotty ya practicara en los tiempos del padre de Jane. En la parte superior de la hoja consta la fecha, escrita según el método anglosajón que coloca primero el mes y después el día: “5/8/24”. Así pues, la acción se sitúa a 8 de mayo de 1924, tiempo presente del argumento que se confirma en el siguiente plano y varias veces durante de la secuencia por un calendario de pared (*ver il. n. 87*).



87. Plano 52.

Jane vuelve a su posición en la mesa, afectada y aflojándose el cuello de la camisa tras el incidente. Por detrás, a través de los cristales transparentes del despacho, vemos en otras dependencias de la fábrica el mencionado calendario con la página del día 8 al descubierto (*ver il. n. 87*). Y repetición del *gag* visual anterior de los lápices. Scotty dispone el documento de despido sobre la mesa para que Jane lo firme y le ofrece su lápiz. Ella ejecuta la acción y él, como la vez

anterior, intenta recuperarlo siguiendo su recorrido con la mano, pero de nuevo Jane se “olvida” de devolvérselo y se lo guarda en el bolsillo de su chaqueta. Él no da crédito, pues en una misma mañana es la segunda vez que sucede, y en seguida procede a comprobar en el bolsillo de su chaleco cuántos lápices le quedan todavía. Seguidamente Jane comunica a todos los presentes que “¡Se aplaza la reunión!”.

En el 54, P.G. con escorzo de la sala de reunión desde el extremo opuesto a la posición de Jane. Todos se levantan y comienzan a retirarse y al fondo vemos cómo Scotty le entrega al personaje que dibujaba su parte de despido mientras Jane lo percibe atentamente.



88. Plano 55.



89. Plano 56.

Corte al umbral de la puerta mientras el último de los jefes de departamento que sale del despacho se cruza con una secretaria (*ver il. n. 88*). Éste, el mismo que intentaba avisar al que dibujaba de la presencia de Jane, es un anciano calvo y con gafas que fuma en pipa, de aspecto cómico por sí solo. Ella, en contraste, es joven y atractiva. La secretaria, con su mano en la cadera, se contonea, le sonríe y le mira insinuante. Él, enormemente complacido, le susurra algo al oído y ambos comienzan a flirtear abiertamente. Se interpone entonces bruscamente el rostro severo de Jane, observándoles (*ver il. n. 89*). No cabe duda que éste es un tipo de actitud que ella no tolera en su fábrica.

Ajenos a que están siendo vigilados, ellos prosiguen en su devaneo y en el 57 asistimos a un *gag* de tipo satírico relacionado con un lunar postizo que lleva la secretaria. El directivo pellizca la mejilla de la muchacha y el lunar, sin él saberlo, queda adherido a su mano y posteriormente a su propia cara cuando se la toca con la mano (*ver il. n. 90 en p. sig.*).



90. Plano 57.



91. Plano 59.

Siguen hablando e inmediatamente la secretaria ve su lunar en el rostro de él, procede a comprobar que efectivamente le falta y se ruboriza, pero no dice nada. El anciano, desde luego, queda notablemente ridiculizado con esa peca falsa de mujer en la cara, y a continuación Jane, que no les ha quitado los ojos de encima, desprende una sonrisa maliciosa cuando ve lo ocurrido, a la vez que comienza a encaminarse hacia ellos para censurarles. En el 59, P.M.L. del encargado y la secretaria en el mismo lugar, Jane entra en campo por la derecha y se dirige solamente hacia él. La secretaria aguarda unos segundos y al ver que el enfado verdaderamente no va con ella

abandona la escena lo antes posible para no ser amonestada. Jane, como tiene por costumbre, no pronuncia una sola palabra, simplemente le contempla censurándole firmemente con la mirada, y éste, que no sabe qué decir, está cada vez más incómodo y permanece con la cabeza gacha (*ver il. n. 91*). “¡No hay nada tan estúpido como un viejo estúpido!”, le increpa finalmente. Él asiente con la cabeza en repetidas ocasiones dándole la razón y ella le indica que se incorpore rápidamente a su puesto de trabajo. Pero él no se mueve, se queda aturrido e incrédulo de que ahí haya acabado la reprimenda porque sin lugar a dudas esperaba el despido, como su compañero. Ella, por tanto, le hace varios gestos enfáticos para que se apresure y se vaya de una vez por todas. Y él, aunque en absoluto convencido, se marcha. El *gag* prosigue hasta aquí, puesto que Jane no sólo no le ha avisado de que tiene un lunar en la cara, sino que a través del cristal de la puerta del despacho percibimos en ella una carcajada perversa, que responde, por supuesto, al imaginárselo desplazándose por la factoría con la peca falsa adherida. Es más, Jane se le queda mirando unos instantes mientras se va, no tanto

para comprobar si se dirige adonde le corresponde como para ver el efecto que produce en aquellos que se cruzan con él.



92. Plano 62.

En el 62, P.A. individual de la secretaria anterior junto a la mesa de Jane, quien, posteriormente, entra en campo por la izquierda. Amonestado el directivo, ahora le toca a ella. La secretaria le está ordenando el escritorio y Jane la rodea y la observa de arriba abajo con ostensible desdén (*ver il. n. 92*). La mirada de Jane hacia la secretaria es de desprecio, no

de deseo sexual, pues como más hacia delante definiremos, y a pesar de la inequívoca presentación y descripción de Jane a lo largo de toda esta secuencia inaugural, en palabras de la Dra. Gwenda Young, como “... una taquigrafía visual del estereotipo de lesbiana de la década de 1920”,¹³¹ ella no muestra nunca a lo largo de la película ninguna inclinación o deseo hacia los miembros de su propio sexo, más bien al contrario. Ahora, en el presente plano 62 parece que sea la primera vez que haya reparado en el aspecto de la secretaria. Es innegable que nunca se había fijado en ella, cosa que ahora hace tras lo sucedido con el jefe de departamento. Y se da cuenta de que ésta es excesivamente femenina y coqueta para ser, precisamente, su asistente personal: una rubia vaporosa que lleva el pelo con tirabuzones cuidadosamente recogido, collar y blusa escotada de volantes. Finalizada su tarea, la secretaria se apresura a salir, pero Jane la detiene para mediar unas palabras.

A partir de aquí el diálogo entre ambas se escenifica mediante el montaje plano/contraplano, comenzando en el 63 con un P.A. de la secretaria junto a la puerta del despacho. Después P.M.L. de Jane sentada a la mesa en el 64, tras lo cual le pregunta de forma retórica y reprobatoria: “¿Cuál es tu aspiración en la vida – ser una mujer de negocios o una corista?”. De momento, el comentario de Jane implica una clara vindicación feminista, apoyando la inserción de la mujer no sólo en el mercado laboral, sino en puestos de responsabilidad, gerencia y dirección de las empresas, como

¹³¹ “... visual shorthand for the 1920s stereotype of the lesbian.” (Gwenda Young, “1925 – Movies and a Year of Change”, en: Lucy Fischer [ed.], 2009, 158).

en su propio caso. No obstante, la escena continúa adquiriendo connotaciones mucho más contradictorias y que paralelamente denotan que Jane se vincula a sí misma por completo con el género masculino.



93. Plano 67.

Entretanto Scotty entra en campo desde el fondo y se sitúa junto a la secretaria (*ver il. n. 93*). Ésta, sin embargo, no capta el sentido de la pregunta que se le ha formulado ni el hecho de que Jane ha utilizado el término *corista* de modo peyorativo. De manera que, creyendo que se lo pregunta de verás e incluso entusiasmada de que Jane haya

notado dotes especiales en ella para el escenario, ingenuamente le responde: “¿Cómo sabías que quería hacer teatro?”. Obviamente, esto no era lo que Jane esperaba escuchar y en su semblante se dibuja un gesto agrio, no exento de desprecio, ante la respuesta recibida. La escala de los planos comienza a cambiar ahora de forma gradual, pero drástica, para centrar la atención del espectador ante el intercambio desafortunado de preguntas y respuestas. Leve movimiento de reencuadre a la derecha mientras Jane se inclina hacia delante para pronunciar su mucho más directa e incisiva observación: “¿Vosotras las chicas pensáis alguna vez en algo que no sea ropa y un hombre en el que apoyaros?”.

El comentario, a diferencia del anterior, se presta a múltiples interpretaciones contrapuestas. De un lado, y como el precedente, parece una vindicación feminista por parte de Jane, una pregunta con una clara perspectiva de género en su afán por reclamar igualdad de derechos para las mujeres en lo profesional y aspiraciones para ellas que excedan a las del ámbito privado. Pero, por otro lado, no puede obviarse que las palabras de Jane pueden leerse también en el sentido contrario, pues tanto en su forma como en su contenido evidencian una fuerte misoginia y un desprecio mal disimulado hacia el género femenino y todo lo que éste, a su modo de ver, implica: coquetería y superficialidad. En íntima conexión con esto último, finalmente otra noción importante se desprende de la acotación. Y es que, al dirigirse a la secretaria con un “Vosotras las chicas...” no cabe duda que Jane se está excluyendo a sí misma del género femenino. Especialmente por este intertítulo de diálogo, junto con todo lo expuesto hasta el

momento –vestimenta varonil, gestos, modales, etc.–, es obvio que Jane se siente identificada con el género masculino. Su identidad sexual es femenina, puesto que biológicamente es una mujer, pero su identidad de género es inequívocamente masculina. Pronto la película aclarará al fin de dónde procede todo esto, su desafección y rechazo del género femenino y el porqué de la identificación de Jane con los roles masculinos.



94. Plano 72.



95. Plano 73.

Dicho lo cual, el siguiente plano, el 72, no vuelve a una imagen de Jane tomada en P.M., como en el 70, sino a un P.M.C. donde termina de pronunciar su frase anterior (*ver il. n. 94*). Y a continuación P.M.C. de la secretaria donde cambia bruscamente su expresión (*ver il. n. 95*). Ahora sí que ha captado el tono de crítica del discurso y no duda en contraatacar rápidamente: “Bien, pero para cuando *yo* tenga cuarenta, espero tener algo mejor en que apoyarme – que una mesa de oficina”.

Contraplano de Jane en el 76, ante todo sorprendida por lo que acaba de escuchar. Por segunda vez en una misma mañana alguien le recuerda que su vida –aparte del trabajo– está vacía. La secretaria se

marcha dando un fuerte portazo y se procede a otra imagen de Jane conmocionada y dolida. Tal y como le había sucedido al ver la maliciosa caricatura, se ahoga y procede a aflojarse el cuello de su camisa (*ver il. n. 96 en p. sig.*).



96. Plano 78.

Pensativa y muy afligida, su malestar se deriva en realidad de que ella cree que ambos comentarios son certeros –el incluido en el dibujo del jefe de departamento y este último de la secretaria, lanzado a mala idea para hacerle daño. Pese a su éxito en los negocios, falta algo importante en su vida –una presencia masculina– y hoy todos parecen recordárselo.

P.M. de Scotty en el 79, adelantándose a la voluntad de su jefa. No hace falta que Jane le diga que destituya a la muchacha, sino que él por su cuenta saca su libreta de despidos y comienza a escribir en ella. Tras ese momento de debilidad, la siguiente imagen de Jane vuelve a reflejar dureza. Scotty entra por la izquierda y le deja la hoja de destitución, ya rellena, sobre el escritorio. Y en el 81, en P.D. subjetivo de Jane, asistimos a la repetición del *gag* anterior vinculado con las tarjetas de despido, donde figura el nombre de la secretaria: “Kate Carter”¹³² y nuevamente unas razones completamente eufemísticas del cese: “Going on stage” (Para irse al teatro). En la parte superior de la hoja del bloc volvemos a ver la fecha: “5/8/24”.

Tal y como había sucedido anteriormente, este *gag* –de reiteración– viene seguido del de los lápices en el que Jane vuelve a quedarse uno de Scotty –tercera vez que sucede; la primera había tenido lugar después de la negativa de Jane a la sugerencia de Robert Elliott, y la segunda, como aquí, tras la primera tarjeta de despido. En esta ocasión, a diferencia de las otras, Scotty después de dejar el bloc sobre la mesa de Jane le ofrecía su lápiz de manera instintiva, sin que ella lo advirtiese. Al momento se daba cuenta de lo que él mismo estaba propiciando y lo guardaba rápidamente, antes de que ella lo atisbara. Ahora, sin embargo, es la propia Jane quien se lo pide y lo hace a su manera característica de proceder con él, sin proferirle una sola mirada y efectuando un simple gesto con la mano, indicándole que se lo dé, por lo que a Scotty no le queda más remedio que claudicar y volver a sacarlo. A partir de aquí el *gag* sigue un desarrollo

¹³² Esta secretaria, que en el guión se llamaba Kate Brown, fue inscrita de manera incorrecta con ese nombre en el registro de copyright del film. De ahí que tanto las críticas coetáneas al estreno, como *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) y la bibliografía posterior la citen siempre bajo tal denominación errónea. En el apartado II.1. hemos hecho constar esta errata, ver p. 987.

idéntico: ella firma el documento y la mano de Scotty sigue el recorrido del lápiz, que, como de costumbre, va a parar va a parar al bolsillo de la chaqueta de Jane, tras lo cual él procede a comprobar cuántos le quedan todavía en el bolsillo de su chaleco. A estas alturas de la narración Jane tiene en su haber tres lápices de Scotty que, supuestamente, se ha guardado sin querer.



97. Plano 82.

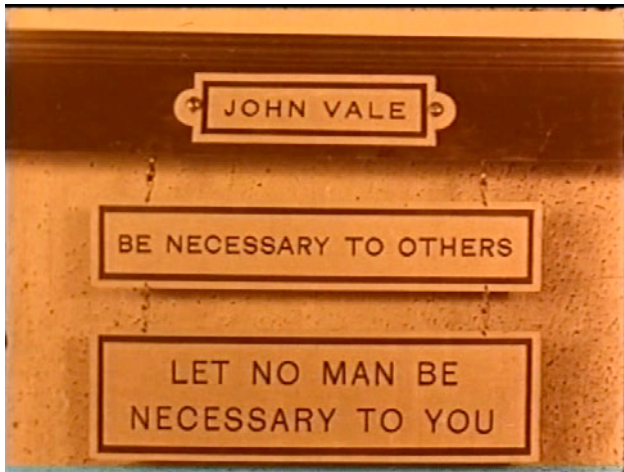


98. Plano 83.

Scotty abandona la composición y todavía en el mismo plano, ahora un plano individual de Jane, ella se gira y alza la vista hacia la derecha con notable temor e inseguridad (*ver il. n. 97*). Llegado a este punto se descubre al fin de dónde deviene gran parte de su personalidad, su obsesión por el trabajo, el modo en que dirige la empresa e incluso su identidad de género masculina conscientemente asumida. P.D. subjetivo de Jane de un retrato de un hombre sobre la pared (*ver il. n. 98*). Y a continuación un fundido encadenado sobre la imagen focaliza la trayectoria de su mirada hacia la parte inferior del retrato, a la placa de debajo de la fotografía y a dos carteles que

cuelgan del marco, otra vez en P.D. subjetivo suyo: “John Vale” / “Be Necessary to Others” / “Let No Man Be Necessary to You” (John Vale / Se necesario para otros / No permitas que ningún hombre sea necesario para ti) (*ver il. n. 99 en p. sig.*).

Y de nuevo, de forma estrictamente visual, sin la ayuda de ningún intertítulo, la narración vuelve a comunicarnos numerosos acontecimientos anteriores al inicio del discurso fílmico.



99. Plano 84.

Según informa la placa de debajo de la fotografía, este personaje de semblante severo y con bigote decimonónico es John Vale, el padre de Jane, al cual se había nombrado (*ella* había nombrado), pero del que no conocíamos su nombre y menos aún su rostro. Jane heredó de él el negocio familiar, pero también sus lemas. La figura patriarcal de John

Vale se ha proyectado por completo sobre su hija. Para Jane su padre es su modelo a seguir en la vida y por esta causa tiene su retrato como fuente de inspiración en una de las paredes de su oficina –muy cerca de su mesa, de hecho– y se sirve de él cada vez que flaquean sus fuerzas o su convencimiento en tales consignas, como acaba de ocurrir. De manera que, aunque John Vale lleva muerto dieciocho años –falleció en 1906–, Jane sigue apoyándose en su omnipotente figura.

Sin embargo, la información que se transmite a través de los planos de detalle es mucho más rica y compleja. Jane es una completa prolongación de su padre, un facsímil exacto. John Vale, que no tuvo hijos varones, educó a su primogénita como si fuera un muchacho, vistiéndola como tal y reprimiendo todo tipo de impulsos femeninos que en ella pudieran haber. Es más, le puso hasta su mismo nombre, pues “Jane” es el femenino de “John”. Jane, por lo tanto, es la suplantación del fallecido John Vale en la factoría, la cual dirige del mismo modo en que lo hizo él, repitiendo sus mismos roles masculinos, comportamientos y valores, es decir, como si fuera el mismo John Vale en persona.

De él ha adquirido su férrea disciplina, y sin duda el trato despótico hacia sus subordinados. Una muestra de lo primero nos ha sido proporcionada de forma casi imperceptible en los planos iniciales de la secuencia, en la reunión de directivos. En la sala hacía mucho calor y la mayoría de los hombres, Scotty incluido, iban en mangas de camisa; las ventanas estaban abiertas, un ventilador estaba ininterrumpidamente en funcionamiento y uno de ellos no dejaba de abanicarse con un folio. Pero Jane en ningún momento modificaba su vestimenta y era prácticamente el único miembro de los presentes que, pese a las altas temperaturas, no se desprendía de su chaqueta, como probablemente tampoco lo hiciera nunca John Vale mientras dirigió la manufactura (En

este sentido, el personaje que dibujaba se revelaba también como el más indisciplinado, pues era el único que además iba arremangado).

Mientras que, tras observar el retrato del antiguo patrón no cabe duda que éste aplicaba a sus trabajadores un trato similar al ejercido por Jane en los planos iniciales: alzaba la voz, reprendía, apuntaba con el dedo y les despedía sin contemplaciones. Excepto por el notable progreso experimentado, nada ha cambiado en realidad en la dinámica y métodos de trabajo de la manufactura. Ésta sigue llamándose igual que en los tiempos de su fundador, Vale Manufacturing Co., pero además, y en relación a esta asunción de la personalidad del padre y a la equivalencia de sus nombres, Jane firma sus documentos con idénticas siglas a las de éste, puesto que son las mismas: “J. V.”, con toda probabilidad la rúbrica de él.

Al margen de la similitud en sus nombres de pila, menciona Sumiko Higashi en *Virgins, Vamps, and Flappers* que “*Smouldering Fires* es una película funesta”, ya que “De acuerdo con el argumento, una mujer no puede perseguir con éxito una carrera de negocios sin perder su femineidad... y volverse bastante masculina. (...) El nombre de Vale está lleno de significado en más de un sentido”.¹³³ Pero sobre esto último nada más aporta el autor. Ciertamente, la palabra “Vale” tiene varias acepciones en inglés; de un lado significa “valle” (¿de lágrimas?, *vale of tears*) y de otro “despedida” o “adiós”. El discurso filmico incidirá de lleno en ambos significados, pero de momento advertimos que este último conecta ya con su rechazo a la vida. Por decisión propia, e influencia de su progenitor, Jane se ha despedido del mundo que la rodea y vive encerrada, de modo simbólico y literal, en Vale Manufacturing Co., *su* mundo. Ha dicho adiós a todo tipo de placeres; ni amor ni distracciones, el trabajo es lo único que importa. No obstante, no debe pasarse por alto que “Vale” fonéticamente suena como “Male” (masculino) y esa condición de Jane, por imposición e imitación de su progenitor, es innegable. John Vale no sólo educó a su hija como un varón, sino que le “aconsejó” (impuso) se mantuviera alejada de sentir dependencia (de todo tipo, incluyendo la afectiva) por hombre alguno, como reza el segundo de los carteles del P.D. anterior 84, “Let No Man Be Necessary to You”, cuyo tamaño mayor es indicativo de su preponderancia frente al lema del otro cartel. Dicho de otro modo, John Vale le inspiró que prescindiera de tener relaciones sexuales con

¹³³ “*Smouldering Fires* is a deadly film. According to the plot, a woman cannot successfully pursue a business career without losing her femininity... and becoming rather masculine. (...) Vale’s name is meaningful in more ways than one.” (Sumiko Higashi, *op. cit.*, 108-109).

hombres, consejo que ella ha seguido al pie de la letra. Pero, como hemos apuntado, a Jane tampoco le gustan las mujeres, puesto que, además de que nada lo ha indicado, desprecia todo aquello que implique femineidad. Debe entenderse, por lo tanto, que la vida de Jane está totalmente ausente de práctica sexual.

Tras mirar la fotografía de su padre y haber repasado sus lemas, en el plano 85 se vuelve a una imagen de Jane sentada a la mesa. Emite entonces un gesto de hastío, como cansada de tener que basar su vida en esas consignas, después mira fuera de campo, a la factoría, el lugar del que devienen las burlas y las afrentas. Intenta recobrar el ánimo y está a punto de levantarse cuando mete la mano en uno de sus bolsillos y tropieza con algo que había olvidado estaba allí: el esbozo burlesco que el directivo ha realizado de ella. Mira el papel arrugado y en su rostro se dibuja una profunda expresión de dolor. Aun sabiendo que si lo abre se sentirá herida, procede a ello. P.D. subjetivo de Jane de la caricatura anterior, ahora arrugada. Jane lanza otro suspiro atormentado, pero inmediatamente cambia de actitud. Busca el apoyo de su progenitor y mira hacia su fotografía mientras rompe con fuerza el papel y lo arroja al suelo. Después, intentando desechar todas esas ideas que le rondan por la cabeza, sumerge su pluma en el tintero y comienza a escribir con la intención de refugiarse en el trabajo. Finaliza aquí la subsecuencia 1.1., casi en exclusiva destinada a informar sobre la personalidad y vida pasada de Jane y el modo en que dirige la factoría Vale.



100. Plano 88.

En el plano 88 comienza la subsecuencia **1.2. El ambicioso Robert Elliott**. Plano con escorzo de los talleres de la factoría con numerosos empleados trabajando. En primer término tomados en P.A. aparecen una mujer y hombre, inmersos en sus tareas (*ver il. n. 100*). P.D. subjetivo de este último de la ocupación que está llevando a cabo:

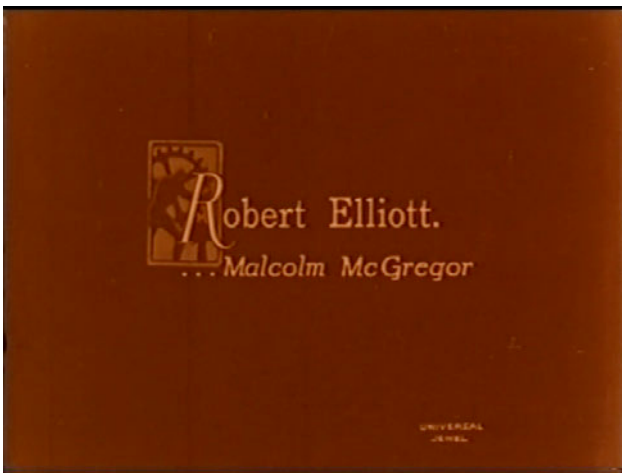
en una etiqueta de la compañía donde pone “Inspected by” (Inspeccionado por) estampa un sello con su rúbrica: “Robert Elliott” (*ver il. n. 101 en p. sig.*).



101. Plano 89.



102. Plano 90.



103. Plano 91.

Sabemos así que éste es el mismo que anteriormente había presentado la sugerencia. Después se procede a un plano individual de él en el 90 (*ver il. n. 102*), y seguidamente a su rótulo expositivo: “Robert Elliott. ...*Malcolm McGregor*” (*ver il. n. 103*). Un intertítulo artístico que le define y sintetiza. Detrás de la inicial de su nombre aparece un dibujo de un hombre haciendo girar un enorme engranaje y con esto la narración nos informa de que Elliott es un trabajador nato. No sólo trabaja, sino que además se esfuerza y lo hace a gusto, como Jane. Pero, en realidad, en la primera imagen individual que se mostraba de él, en el plano 90, esto ya estaba patente, pues se le veía contento y entusiasmado realizando sus tareas en la factoría (*ver il. n. 102*).

Ésta es también una presentación muy similar a la de la dueña de la fábrica. De un lado, por su naturaleza metonímica y planificación en general; de otro, por su vinculación con el ámbito del

trabajo. Al respecto de lo primero, antes de ver al personaje hemos sabido de él –de su ambición y ansias de ascender dentro de la corporación– por su carta espontánea a la dirección, de la que conocíamos, además, parte de su contenido. Veíamos entonces en un P.D. su firma manuscrita en *cache*, ahora su rúbrica automática impresionada mediante un sello de caucho.

Retazos de su personalidad en planos aislados y separados que indican bastantes aspectos de su carácter. Esta vez el P.D. nos da a conocer su jerarquía dentro de la empresa: él es uno de los inspectores de las prendas de ropa. Y todo ello, al igual que en la presentación de Jane, antes de que se le conceda un plano individual o más cercano. Paralelamente, mediante la inserción de estos planos de detalle –textos diegéticos– asistimos a una repetición gráfica visual de su nombre, que en breve superará la regla de las tres repeticiones que solía emplearse en los guiones clásicos de Hollywood con objeto de afianzar las cuestiones importantes del argumento.¹³⁴ Y específicamente en este caso se utiliza para que el espectador repare debidamente en él, puesto que Robert Elliott será uno de los personajes esenciales del relato. En relación a lo segundo, y como sucedía con Jane, la primera imagen física que se introduce de Elliott le presenta en acción, en su sección y puesto habitual, y rodeado de gente, en ambos casos de sus compañeros de trabajo. Y cuando finalmente se le otorga un plano propio esto se hace, de nuevo de forma análoga, en un P.M.L., evitando el P.P., incluso después del rótulo expositivo.



104. Plano 92.

En este P.M.L. individual de Elliott, que se repite después de su rótulo expositivo, se queda ensimismado durante unos instantes contemplando la estampación de su nombre en la etiqueta (*ver il. n. 104*), algo que vendría a confirmar que es nuevo, si no en la manufactura, sí desde luego en su cargo como inspector. Aunque el idealismo con el

que ha hecho llegar su propuesta, sumado al entusiasmo que pone en su trabajo y a determinados hechos que en seguida sucederán demostrarán que en realidad acaba de ingresar en la compañía.

¹³⁴ Aunque hemos de decir que, como tales, estos planos de detalle –cuatro en total– no existen en el guión técnico de continuidad de la película, donde tampoco se sigue, por tanto, la mencionada consigna clásica; la primera mención de su nombre (inmersa en su sugerencia en *cache*) sencillamente no consta, la segunda (la estampación de su firma con el sello) se halla precedida en el guión por un primer plano de Robert; la tercera (en el rótulo expositivo) tampoco figura. Pero ésta es sólo una de las cuantiosísimas diferencias entre el guión y la película definitiva.



105. Plano 93.

En la mesa de reconocimiento Elliott coge una prenda de ropa, la examina y le encuentra un fallo. P.D. subjetivo de Elliott de la etiqueta de la prenda donde se lee: “Baby Romper / Manufactured by Vale Mfg. Co. / Lot: 200 Size: 1” (Pelele de bebé / Manufacturado por Vale Mfg. Co. / Lote: 200 Talla 1) (*ver il. n. 105*). Obviamente, la prenda posee

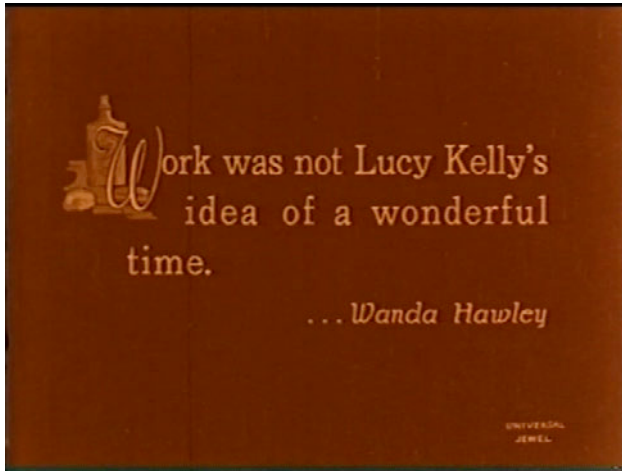
una fuerte connotación simbólica de acuerdo con la otra acepción del término “Romper”. Aparte de un mameluco o un traje de una sola pieza para bebé, la palabra también significa pelele, muñeco de paja o persona inútil, sin voluntad propia, que se deja manipular por otros. Y como ha quedado demostrado a través de sus jefes de departamento, Jane también fabrica peleles en su manufactura; hombres de trapo que le dan instintiva y mecánicamente la razón, asienten y mueven sus cabezas como marionetas.

Marie Dutton	199	42	1760	172
Elsie Curtis	199	44	1758	171
Gertrude Short	199	6	1755	171
Lottie Wood	199	4	1758	171
Lucy Kelly	200	1	1763	171
Katharine McGuire			1760	171
Ruth James		2	1767	173

106. Plano 95.

Elliott se dirige a los libros de manufacturación de la empresa para hallar al responsable del mameluco defectuoso y mediante el lote y la talla descubre que ha sido confeccionado por Lucy Kelly, lo cual vemos a través de un P.D. suyo (*ver il. n. 106*). Tras esto, mira al frente, hacia el espacio en *off* donde se encuentra ésta y un rótulo

expositivo la presenta: “El trabajo no era la idea de pasárselo bien de Lucy Kelly. ...Wanda Hawley” (*ver il. n. 107 en p. sig.*). El dibujo artístico que acompaña al texto es un frasco de colonia, jabón y productos cosméticos, y así la narración nos comunica que Lucy es una muchacha presumida, muy pendiente de su belleza y a la que no le gusta trabajar.



107. Plano 97.



108. Plano 98.



109. Plano 99.

Información que se confirma con la primera visión se ofrece de ella, en el plano 98 (*ver il. n. 108*). Es una rubia vaporosa, como la secretaria anterior, ataviada con pulseras y unos vistosos pendientes que cuelgan y se mueven, adornos que no son lo más apropiado para una operaria de fábrica. Aparece cosiendo, terriblemente aburrida y ausente. De pronto detiene su labor y se queda paralizada, pensando en otra cosa. Elliott, quien percibe su actitud, habitual en ella a juzgar por los resultados, inmediatamente sale de cuadro por la izquierda con el mameluco en la mano. P.E. de ambos en el 100. Él empieza a hablarle del pespunte mal cosido y Lucy se muestra encantada con la interrupción. “¿De qué refunfuñas? ¡Tú no tienes que llevarlos!”, es su respuesta ante la amonestación de él. Se pasa a un P.M. en el que Elliott sigue hablándole del pelele, mostrándole las costuras mal cosidas, y mientras ella toma la iniciativa y comienza a coquetear abiertamente con él. Le sonrío, le toca el pelo y le

acaricia la cara en repetidas ocasiones sin escuchar una sola palabra de lo que dice (*ver il. n. 109*). Él, por su parte, no le hace ningún caso, la ignora por completo y hace como que no percibe sus atenciones. Sólo cuando las caricias se hacen más insistentes y le resultan ya del todo molestas, muy serio le indica con un gesto que pare de una vez.

Advertimos, así, que también en esto Elliott es como Jane, un eficiente trabajador que no está interesado en asuntos sexuales.



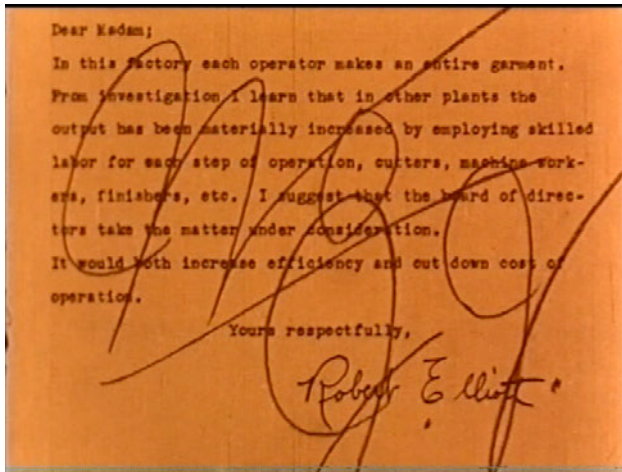
110. Plano 105.

Lucy, sin embargo, no se da por vencida y decide ponerle a prueba con sus encantos. P.D. de sus piernas mientras con uno de sus pies desliza a propósito su liga hasta el tobillo. Se vuelve a un P.E., igual a 100, en el que Elliott empieza a marcharse, cuando Lucy le llama y con la excusa de que tiene las manos manchadas le pide que le suba la liga.

P.D. subjetivo de Elliott de la acción (*ver il. n. 110*). Ella le mira desafiante, convencida de que no va a poder negarse y él disimula con el mameluco mientras piensa como saldrá del embrollo. Entretanto Lucy le mira confusa, casi sin poder creer que no vaya a aprovechar la oportunidad que le brinda de subirle la liga. Finalmente él da con la clave, se dirige hacia un espacio en *off* situado fuera de campo y, para consternación de Lucy, llama a otra de las trabajadoras, que se introduce en la imagen situándose entre ambos. Elliott le explica el problema y tranquilamente abandona la composición. P.D. de las piernas de Lucy cuando su compañera empieza a subirle la liga. Y *gag* visual cuando con su pierna Lucy aparta de un trompazo la mano de la chica y se sube la liga ella sola con gran habilidad.

En el plano 108 la acción se traslada a otra zona de los talleres, donde está el jefe de departamento al que Elliott había encargado presentar su sugerencia y al que más tarde se nombrará como Sr. Littlefield. Elliott entra en campo por la izquierda y se dirige hacia él, precisamente para preguntarle qué se ha decidido sobre su propuesta. El Sr. Littlefield se la entrega y Elliott coge el folio con mucha ilusión. P.D. subjetivo de Elliott de su escrito tal y como lo habíamos visto la última vez –sobre el texto escrito Jane ha estampado un enorme “NO” y ocupando la esquina derecha del encuadre están las iniciales “J. V.” (*ver il. n. 111 en p. sig.*). Ahora puede leerse en su totalidad, dice así: “Estimada Señora: / En esta factoría cada operario hace una prenda completa. A través de una investigación he sabido que en otras fábricas se ha incrementado considerablemente el rendimiento al emplear mano de obra cualificada para cada paso de la operación, cortadores, trabajadores de máquinas, técnicos de acabado, etc. Sugiero

que la junta directiva tenga el asunto en consideración. Esto incrementaría la eficiencia y rebajaría los costes de la operación. / Respetuosamente, / Robert Elliott”.



111. Plano 109.



112. Plano 110.

Regreso a un plano como el anterior, donde Elliott, después de ver toda la superficie rayada con la gigantesca negativa, se queda de piedra, mientras el Sr. Littlefield, comienza a reírse abiertamente (*ver il. n. 112*). Cómo había podido pensar este muchacho que la jefa fuese a mirar siquiera su sugerencia. Ante sus risas, Elliott se vuelve hacia él y muy disgustado le increpa. El directivo, le pasa el brazo por encima del hombro e intenta tranquilizarle, haciéndole ver que lo sucedido era de esperar. Antes de irse le golpea cariñosamente para darle ánimos y sale de campo. Elliott permanece en la imagen, pensativo, con su sugerencia en la mano.

Dada la relativa complejidad y sucesión de dependencias similares y conectadas entre sí que desde este momento se muestran en el film de las oficinas y talleres de Vale Manufacturing Co., recomendamos al lector se dirija al plano que hemos incluido en la ilustración n. 154 de la página 1195. En adelante, cuando pensemos que pueden existir dudas al respecto de determinadas zonas del complejo, nos referiremos a ellas utilizando entre paréntesis las abreviaturas que se hallan contenidas en dicha planta.

En el plano 111, P.G. del ingreso a la zona de oficinas, Elliott entra muy decidido desde los talleres y avanza hasta la antesala del despacho de Jane, donde se encuentran, a la derecha, en el tercer nivel, la todavía secretaria Kate Carter y Scotty; el segundo nivel de representación lo ocupa la pared baja de madera de la antesala, en completa oscuridad; y el primer nivel aparece constituido por una columna en penumbra, también a la derecha.



113. Plano 111.

En *Smouldering Fires* apenas hay planos prescindibles, y de hecho en este plano tan fugaz Scotty lo que está haciendo es entregar a la secretaria su parte de despido (*ver il. n. 113*). Como la vez anterior, la entrega de la cartulina de destitución tiene lugar en un P.G., una acción que en modo alguno se presenta enfatizada para captar la atención del

espectador, sino que sucede una esquina del encuadre. Aunque, hemos de decir, las dos acciones del plano –esta última y Elliott desplazándose desde el fondo– están perfectamente reencuadradas a partir de la arquitectura construida: columna de la derecha, zócalo de la antesala y una columna iluminada a la izquierda.

No cabe duda que Elliott ha tomado una decisión, él mismo hablará con la jefa y le hará saber las ventajas de su propuesta, y así se lo dice a la secretaria (él ignora que acaba de ser despedida) en un intertítulo de diálogo, cuyos signos de exclamación ponen de relieve su exaltación y que está gritando: “¡Quiero ver a la Srta. Vale!”.



114. Plano 113.

P.M.L. de la escena (*ver il. n. 114*). De nuevo, como en el plano anterior, varias acciones se desarrollan simultáneamente en el encuadre, todas a foco nítido. Una imagen dispuesta, realmente, en cinco niveles espaciales: en primer término está Kate Carter, de espaldas a la cámara; en el segundo nivel Elliott hablando con Scotty, quien ha

procedido a contestarle; a continuación el reflejo de ambos en el cristal transparente que hace las veces de pared con el despacho de Jane; por detrás la fotografía de enfoque en profundidad permite ver a Jane a punto de salir de su despacho; en el último término, a la izquierda, grupos de empleados que han estado atravesando el pasillo se desplazan hasta el fondo y salen por la misma puerta por la que ha entrado Elliott (p6), la que conecta con los talleres.

Clarence Brown utiliza la profundidad de campo de modo constante durante todo el film y la emplea para diversos propósitos. Cuando anteriormente Robert hablaba con Lucy y más tarde con el Sr. Littlefield en los talleres la utilizaba para dotar de realismo a las escenas de fábrica. Y así, mientras éstos estaban en primer término, al fondo continuamente se percibía de forma absolutamente clara la gran sala de máquinas, llena de personal, con los empleados circulando, trabajando o realizando acciones, transmitiéndose de este modo que ésta es una fábrica que funciona a pleno rendimiento. En el último plano comentado, además, el director se sirve de ella para crear tensión, pues pone en escena a la vez varias acciones diferentes en el mismo encuadre y, entre ellas, la más importante, que Jane está a punto de salir de su despacho y descubrir la insubordinación de Robert, quien ha quebrantado las normas de la empresa, se ha saltado las jerarquías y accedido a la zona de oficinas, donde no le corresponde estar y mucho menos protestar.

De otro lado, hemos observado cómo Clarence Brown crea un juego de doble exposición en el encuadre mediante los cristales transparentes que forman la pared del despacho de Jane, dotando de mayor profundidad espacial todavía a la imagen cinematográfica y acrecentando la sensación de realismo de la escena. La ampliación de las dimensiones espaciales mediante estos cristales donde se proyectan los personajes y sus movimientos se mantendrá e irá en aumento, combinándose después con numerosos espejos, una práctica habitual en Brown que, como vimos, adquirió de Maurice Tourneur.



115. Plano 114.

Seguidamente Jane sale de su despacho por la puerta que habíamos visto al inicio de la secuencia (p1) y al oír las voces que provienen de la antesala se detiene en seco (*ver il. n. 115*). Su apariencia externa está ahora consumada. Lleva un sombrero oscuro que refuerza más aún su efigie de varón, pues aunque éste posee una especie de plumaje en la parte trasera, el detalle casi no se aprecia y cuando la veamos en un plano más próximo prácticamente habrá desaparecido (*ver il. n. 117 en p. sig.*).



116. Plano 123.



117. Plano 124.

Contraplano de la acción en el 115. Scotty comienza a explicarle a Robert porque se ha desestimado su propuesta: “Los jefes de departamento están de acuerdo con la Srta. Vale en que tu sugerencia no es práctica”. “¿Qué oportunidad tiene *ella* de probar algo nuevo – con tantos pelotas a su alrededor?”, le responde él. El diálogo entre los dos hombres va subiendo de tono y finalmente Elliott abandona bruscamente la antesala. Justo en la puerta se topa con Jane, quien ha estado escuchando toda la conversación y se ha colocado justo ahí para impedirle el paso. En el 123 P.M.C. de Elliott notablemente sorprendido ante su presencia (*ver il. n. 116*), e inmediatamente

contraplano de Jane a la misma escala en el 124 mirándole desafiante (*ver il. n. 117*).

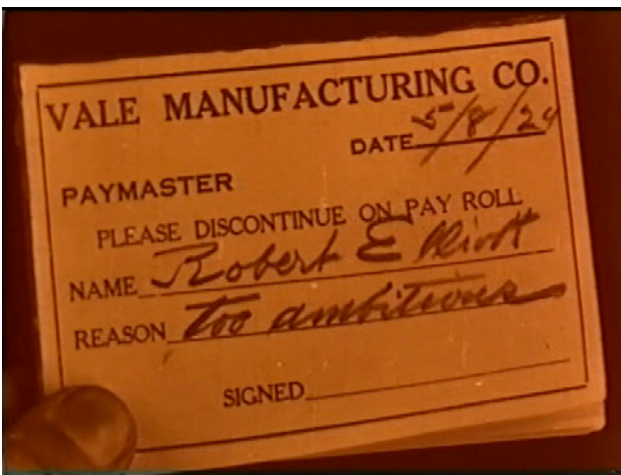
El semblante de Robert Elliott es de auténtico pasmo, y no se debe tanto a que Jane haya oído sus comentarios indiscretos como a que, con toda probabilidad, es la primera vez que la ve. Esto, sumado a todo lo anterior, viene a confirmar que es nuevo en la corporación. Sin duda él sabría que estaba trabajando en una fábrica donde la propietaria ejercía también de presidente general y director, pero no podía imaginarse que la Srta. Vale fuera a tener ese aspecto, pues no parece una mujer. El cruce de miradas entre ellos se repite, hasta que Jane, amenazante, le hace una pregunta irónica y retórica, como tiene por costumbre: “¿De modo que no apruebas el modo en que Jane Vale lleva la factoría Vale?” Y habla de sí misma en tercera persona, remarcando que quién si no ella, Jane Vale, va a decidir cómo se hacen las cosas en la fábrica Vale. Lo que no se espera es que el joven le responda firme y decidido, sin amedrentarse, con un contundente “¡No!”. Un P.M.C. de Jane, igual a los anteriores, pone de relieve su increíble fragilidad. En contra de las apariencias, el discurso fílmico ya ha dado

numerosas muestras de que Jane es todo fachada –su vulnerabilidad se había puesto de relieve por el dibujo del directivo y el comentario de la secretaria, momentos en los que se había sentido verdaderamente dolida. Ahora, en cambio, está asombrada, ya que hasta la fecha su personal asentía de forma mecánica y abiertamente nadie se había atrevido a llevarle la contraria en asuntos de la empresa, como acaba de suceder.

Corte a un P.M. de Scotty observando la escena, y tercera repetición del *gag* visual de las tarjetas de destitución, pues el anciano, que sabe cómo va a acabar esto, sin que nadie se lo diga comienza a sacar el bloc de su chaleco. Antes de ponerse a escribir echa una última mirada a Elliott, en *off*, un analítico examen que evidencia que ya ha sacado sus conclusiones sobre él y las razones del cese. Contraplano de la acción en el 132, con Jane y Elliott frente a frente en la puerta de la antesala sin mediar una palabra más. Airado, él abandona la zona de oficinas y se desplaza hacia el fondo, por donde había accedido. Más tarde, entra en los talleres por esa misma puerta (p6), donde se lee: “For Factory Employees Only” (Sólo para empleados de la factoría).



118. Plano 134.



119. Plano 135.

P.M. de Jane desde el otro lado del eje de la acción, mirando fijamente, muy intrigada, al lugar por el que se ha marchado Elliott. Scotty, escribiendo en su bloc, entra en campo sonriendo, contento de que éste vaya a ser destituido (*ver il. n. 118*). P.D. subjetivo de Scotty de la cartulina con las razones eufemísticas que ha dado del cese en esta ocasión y que explican su sonrisa maliciosa anterior, al tiempo que manifiestan la opinión que le merece el joven: “too ambitious” (demasiado ambicioso) (*ver il. n. 119*). En el siguiente plano se la entrega a Jane para que la firme y vemos como sonríe con más satisfacción todavía (*ver il. n. 120 en p. sig.*).



120. Plano 136.

Scotty, que no ha demostrado ningún tipo de júbilo por los despidos anteriores, más bien al contrario, se había mostrado ofendido por las afrentas a Jane, está ahora eufórico, deleitándose con este caso en particular. Él, que a lo largo de cuarenta años nunca ha osado a interferir ni mucho menos a proponer ningún método de producción

alternativo a sus patrones, John Vale, y posteriormente su hija y sucesora Jane, sin duda piensa que este joven entrometido merece el despido. Como no podía ser de otro modo, es su sumisión la que explica por qué ha permanecido tantos años en la manufactura, pues los lemas y *modus operandi* de Jane, son los mismos que los de su padre. Pero el anciano está de acuerdo con todo eso, aboga por la tradición y porque las cosas permanezcan como hasta entonces. A todos aquellos que intentan alterar el orden establecido hay que eliminarlos. Pero sobre todo, Scotty piensa que Elliott es un ambicioso, porque así lo ha escrito en su tarjeta.



121. Plano 137.

A continuación, cuarta repetición del *gag* visual de los lápices y tercera vez que esto sucede en el film después de la aparición de las tarjetas de destitución. Al igual que en el despido anterior, Scotty, inadvertidamente y sin que Jane lo solicite, le ofrece su lápiz para que firme la cartulina (*ver il. n. 120*). Ella no se lo pide porque se ha quedado

petrificada, llena de admiración, y no ha apartado la vista ni una sola vez del espacio en *off* por donde salió el trabajador. Justo a tiempo, antes de que Jane coja el lápiz, Scotty repara en que éste es el último en condiciones que le queda y se apresura a buscar un sustituto, pues sabe que con total seguridad acabará en la chaqueta de ella. Corte a un P.D. del bolsillo del chaleco del anciano, cuando guarda el lápiz, escarba dentro y finalmente saca otro diminuto (*ver il. n. 121*), tan pequeño que casi no se ve y debe ser

colocado estratégicamente y con sumo cuidado en la mano de Jane para que no se caiga, acción que efectúa en el siguiente plano, igual a 136.



122. Plano 138.

Casi como una autómatas, y sin reparar verdaderamente en lo que está haciendo, ella firma el documento, mientras Scotty mira de nuevo con satisfacción fuera de campo, a Elliott en un sentido figurado, imaginando su merecido despido. Para su sorpresa, sin embargo, Jane levanta la vista lentamente, mira hacia el mismo

lugar y hace pedazos el papel (*ver il. n. 122*). Scotty, que tan bien conoce a Jane, no da crédito a lo que ven sus ojos – Robert Elliott no va a ser despedido– y menos aún a lo que ella le dice después en un rótulo de diálogo: “Auméntale veinticinco”. Ésa es la (injusta) recompensa de la insubordinación.

Vuelta a una imagen como la anterior, en la que Jane permanece como antes, inmóvil hacia ese espacio en *off* que simbólicamente representa a Elliott. Se lo ha pensado mejor y no sólo no va a despedirle, sino que, como evidencia su semblante reflexivo y ha quedado demostrado por su comentario, tiene planes para este muchacho joven que se ha atrevido a llevarle la contraria, ha definido a su personal adjunto como “pelotas” y además está lleno de ideas frescas para el negocio.



123. Plano 140.

Jane atisba entonces al fin el ridículo lápiz que Scotty le ha entregado. Observa su exiguo tamaño y se lo devuelve, de acuerdo con su modo de proceder habitual con el anciano, sin dedicarle ni una sola mirada y colocándose en la mano *a él* con menosprecio, gesto que contrasta con la delicadeza que había empleado Scotty al hacer lo propio

con la mano de ella (*ver il. n. 123*). Tras lo cual, indiferente a su presencia sale de campo por la derecha. El *gag*, repetido hasta en cuatro ocasiones a lo largo de la

secuencia, debe entenderse también como uno unitario que concluye aquí, pues corrobora que Jane siempre se ha quedado con los lápices de Scotty a sabiendas y no por despiste, como pretende simular. Por ello, cuando ve el insignificante lápiz que Scotty le ofrece esta vez, lo rechaza y se lo devuelve; éste no lo quiere. Asimismo, el gesto del anciano, de colocarle el lápiz con sumo cuidado a ella en la mano, responde a que éste es tan pequeño que si no lo ajusta adecuadamente puede caerse, pero el desdén con el que Jane reproduce después la misma acción, además de atender al mismo propósito, viene a remarcar que *éste* se lo va a quedar *él*.

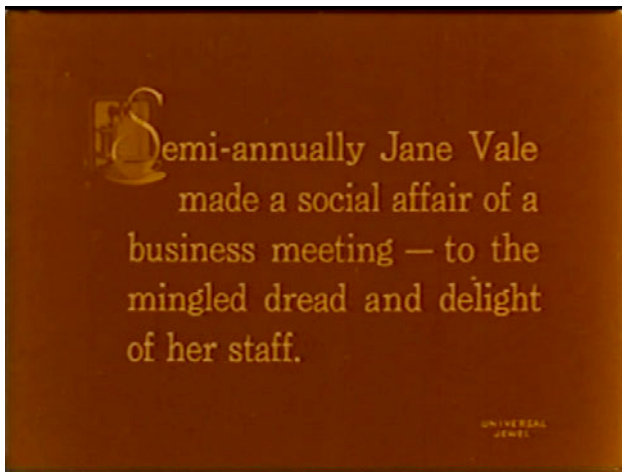
Ésta es una interpretación directa del *gag* de los lápices, y la que se pretende que el espectador capte en primera instancia. No obstante, el *gag* se presta también a otra lectura psicoanalítica de contenido inequívocamente sexual por parte del director, que no así de los guionistas, puesto que este último fragmento en particular no consta en el libreto (en el guión Scotty no le entrega un lápiz diminuto a Jane, ni ningún otro en esta escena, ni por tanto ella se lo devuelve). Jane posee una obsesión desmesurada por reunir lápices que no necesita, algo que sabemos porque, para empezar, no los utiliza y escribe con pluma, y más tarde, en la secuencia 4, aparecerán todos almacenados en un cajón. Un empeño por atesorar algo de tan poco valor y fácil adquisición como es un lápiz que no puede estar encaminado más que a suplir la ausencia de algo. El lápiz entendido como un símbolo sexual del miembro viril, dado que no puede obviarse su parecido en más de un sentido, por la semejanza morfológica de ambos términos en inglés y por la similitud en su aspecto y forma externa, actuaría de este modo como un traslado metonímico de esta necesidad no consumada de Jane, y al mismo tiempo explicaría esta acumulación absurda por su parte. Acumulación, decíamos, de algo que no precisa, pero que desde luego sí necesita, puesto que la protagonista echa en falta las relaciones sexuales en su vida. Y así, cuando Jane desdeña el último de los lápices que le brinda Scotty, está rechazando ya definitivamente al propio anciano, como su ayudante personal y desde el punto de vista sexual, lugares que a partir de ahora ocupará Elliott. Desecha ese lápiz pequeño y marchito que él le entrega y que se constituye como una metáfora visual del secretario, ya que no sólo le pertenece sino que también se le asemeja. Ella lleva un rato mirando fuera de cámara, pues acaba de fijar su atención en otro (lápiz) mucho más interesante, nuevo y mejor conservado. En adelante, además, no volveremos a ver a Jane acaparando lápices ni quitándoselos a nadie. Su carencia estará subsanada. Éstos, como apuntábamos, todavía surgirán amontonados en uno de los cajones de su escritorio en la secuencia 4, pero esto es una expresión de su

vida pasada y con posterioridad a su compromiso y matrimonio con Elliott desaparecerán por completo del discurso filmico.

La secuencia, después de la salida de Jane, finaliza con Scotty solo en la composición, volviendo a mirar fuera de campo, a Elliott, sorprendido y contrariado por lo ocurrido. Después, arroja el lápiz al suelo, es tan pequeño que ni siquiera él lo quiere, pero ello también debe interpretarse como que se desentiende por completo de lo que vaya a suceder desde este momento. Fundido en negro.

2.) JANE VALE, MUJER ENAMORADA.

2. Cena semestral de directivos. (0H.13'36'')



124. Plano 141.

“Semestralmente Jane Vale hacía de una reunión de negocios un evento social – una mezcla de terror y deleite para su personal” (*ver il. n. 124*), dice un intertítulo expositivo. La viñeta que acompaña al texto escrito es un molinillo de café, porque ése es el *gag* que desarrolla la secuencia, aunque no el tema principal. Desde este rótulo inaugural

el segmento aparece tintado enteramente en oro luminoso para sugerir la iluminación nocturna a la luz de las velas en la residencia de Jane.

El plano inicial 142 (*ver il. n. 125 en p. sig.*) nos muestra el *establishing shot* y el lugar donde sucede toda la acción, un P.G. en ligero escorzo del comedor de la residencia de Jane, con el consejo directivo de Vale Manufacturing Co. cenando en una larga mesa y Jane presidiéndola en uno de los extremos, en el opuesto al emplazamiento de la cámara, es decir, exactamente igual a la secuencia 1. La casa de Jane, por su colocación en la mesa y por el tipo de acto que allí acontece, se constituye por tanto como una prolongación de su oficina, en la que, sin embargo, ya se han producido cambios. En contraposición con la secuencia anterior, no es ella la que está de pie ni se dirige al resto, sino otro personaje: Robert Elliott.



125. Plano 142.

Desde el punto de vista compositivo, adviértase cómo la mesa y sus comensales, aparecen doblemente en la composición, reproducidos en el espejo que hay al fondo. Toda la escena está delimitada en la parte trasera por la solemne arquitectura con columnas, y en el primer nivel por dos fragmentos visibles de pared a izquierda y

derecha en ligera penumbra. Asimismo, siguiendo las pautas estilísticas de iluminación aprendidas de Tourneur, Clarence Brown sitúa al personaje que preside la mesa frente a Jane en completa oscuridad, percibiéndose en silueta.

Ha transcurrido un tiempo considerable desde la secuencia 1, pues este único plano inaugural patentiza ya el ascenso de Elliott en la corporación. Habla al resto, da las gracias a los presentes y se sienta mientras todos rompen en aplausos. La elipsis temporal desde la secuencia anterior es, pues, sustancial, de una o varias semanas (más tarde en la secuencia 4 se sabrá que es de tres semanas), periodo durante el cual, desde su aumento de 25\$, ha tenido lugar en *off* su promoción a un puesto directivo, razón por la que está presente en la reunión social ejecutiva de la empresa que Jane celebra cada medio año.

Ahora bien, Elliott no se limita a asistir a las juntas, sino que ocupa una posición preferente en la mesa, al lado de Jane. Está sentado, además, en el mismo lugar que ocupará cuando asista a la primera reunión directiva en la factoría, en la secuencia 4. Mientras tanto Scotty, como auguraba el plano final del segmento previo, ha sido desplazado a un asiento mucho más lejano. En realidad, está sentado junto a Elliott, pero la escasa importancia que le concede Jane queda también reflejada por la planificación de la secuencia, que no le otorga ni un solo plano individual. Se incluirán numerosos planos de otros jefes de departamento, pero a él sólo le veremos en planos generales o de conjunto.

La ambición de Elliott, sus ansias de destacar y ascender en la manufactura se ponen de relieve por la primera de sus acciones en la apertura del plano. Aunque acaba de iniciarse en el cargo, está de pie y se permite la licencia de dar poderosos discursos al resto, al más puro estilo de Jane, algo que no osaría ni se le consentiría realizar a ningún

otro. A pesar de su lejanía, la imagen de Jane en este P.G. es también sintomática, ya que está completamente echada hacia atrás en su silla para poder ver a Elliott durante su alocución y no le quita los ojos de encima. Otra prolongación del plano con el que finalizaba la secuencia 1 y que no dejará de repetirse.

Por su parte, los miembros de la junta, como *'yes' men* que son, están encantados con el discurso de Elliott. Si la jefa ha aceptado al joven, ellos también. De ahí sus aplausos entusiastas.



126. Plano 143.



127. Plano 144.

Corte a un P.M. de dos de los comensales, el que está sentado al otro lado de Jane y el que le sigue (*ver il. n. 126*). El primero mira con atención fuera de campo, y contraplano de la acción: Jane y Elliott conversando, disfrutando plenamente de su compañía (*ver il. n. 127*). Imagen que revela que ambos han congeniado estupendamente y al mismo tiempo, dado que nos encontramos en los postres y la noche está a punto de concluir, condensa en un solo plano el transcurrir de la cena: Jane sólo ha prestado atención a Elliott durante la velada.

De otro lado, Jane ha operado en sí misma un cambio de imagen espectacular. Luce vestido de noche, sobrio, pero femenino. Su peinado

está elaborado. Lleva incluso pendientes, vistosos y oscilantes, como los de Lucy Kelly. Y más tarde se verán también una llamativa pulsera, un anillo y sus zapatos; frente a los varoniles de cordones de la secuencia 1, éstos son ahora de mujer, acordes con el vestido y apropiados para la ocasión.¹³⁵ No obstante, es imposible dilucidar si ésta es una transformación promovida por la presencia e interés que siente por el joven, o si, de

¹³⁵ Ver estos zapatos en p. 1180, ilustración n. 130.

lo contrario, Jane suele ataviarse así cuando celebra estas asambleas en su residencia. Ellos siguen hablando y Jane, en lugar de la ferocidad anterior, se muestra dulce y relajada, sonriendo a Elliott invariablemente. Esto no es habitual en ella y llama la atención del personaje que tiene a su lado, quien en el siguiente plano, igual a 143, le dice a su compañero: “No hay duda de que ese muchacho es un rápido trabajador”. Una clara alusión a que si Robert ha conseguido ascender tan vertiginosamente en la empresa es porque se ha *trabajado* a la jefa. Como en el caso de Jane, a Elliott, aunque le han aplaudido de forma entusiasta, sólo se le respetará aparentemente, por detrás las burlas se sucederán y ésta es sólo la primera. Jane atisba el comentario y las risitas socarronas del que lo ha proferido. Y en una obvia reminiscencia, otra vez, a la secuencia 1, es su compañero quien le avisa de que pare, porque ella les está mirando.



128. Plano 150.



129. Plano 154.

Se inserta entonces un P.M.C. de Jane mirando severamente al responsable de la insinuación, una imagen suya de rostro duro y amenazante equivalente a los planos, a igual escala, de la secuencia anterior 46, 72 y 124, y al P.M. 56, cuando ella descubría a sus empleados cometiendo infracciones (*ver il. n. 128*). A diferencia del personaje que dibujaba, el directivo sí capta la señal de su compañero e inmediatamente comienza a disimular torpemente: “Simplemente estaba contándole el chiste de...” P.M.C. de Elliott observándole con desaprobación y haciéndole una señal negativa con la cabeza para que no lo cuente, pues no puede notarse más que no era eso lo que estaba diciendo

(*ver il. n. 129*). Los planos idénticos de Jane y Elliott en P.M.C. con sus rostros lanzando una inquisidora mirada al personaje refuerzan todavía más la teoría de que ambos son muy parecidos. No sólo en su obsesión por el trabajo e indiferencia por el

sexo, sino que los dos son incapaces de aguantar estupideces, y en este caso en particular ese chiste inapropiado que el directivo cuenta como excusa y alarga hasta casi hacerlo interminable. En breve la secuencia lo confirmará aún más, ya que, mientras este personaje sigue con su parloteo, en el plano 161 los pies de Elliott por debajo de la mesa aparecerán golpeando el suelo con impaciencia, tal y como habíamos visto los de Jane al inicio del film. Y en lo que respecta a Robert se intercalarán sucesivas imágenes suyas como la anterior, donde su rostro de desespero irá en aumento porque este personaje no para y no capta las señales que él le hace para que se calle. Como Jane, Elliott carece de la paciencia necesaria para aguantar lo que considera que son necedades.



130. Plano 157.



131. Plano 158.

El directivo sigue con su chiste, cuyo contenido no se revela, porque carece de importancia. Y a continuación se produce un gag visual que comienza con un contraplano de Elliott, como el anterior, cuando empieza a darle un golpe a éste por debajo de la mesa. En el 157, P.D. de la parte de abajo de la mesa, Elliott intenta dar un toque a este personaje y golpea a Jane por error (*ver il. n. 130*). Plano de reacción de ella ante el golpe recibido en el 158 (*ver il. n. 131*). Sorprendentemente, Jane se lo toma como un gesto de complicidad por parte de Robert y se siente complacida. Ciertamente está encantada de que él no le tenga miedo y se tome la libertad de

gastarle una broma, llamándole la atención sobre el pelmazo que tienen delante, como probablemente haría Elliott con cualquier otro compañero que tuviera sentado a su lado. Nada podía estar más lejos de las intenciones de él. El gag se repite hasta dos veces más incorporando la misma acción hasta que finalmente Elliott acierta, dándole un fuerte

puntapié al personaje que habla, y finaliza en el 166, un P.C. de esa zona de la mesa con el directivo exteriorizando su dolor por el golpe recibido, mientras Jane se sonríe abiertamente y los gestos de compenetración con Robert se incrementan.

Vuelta a una imagen de los dos comensales, el que ha contado el chiste y el que está sentado a su lado, como 143. Y se produce un *gag*: el primero se mancha la corbata con el helado, el otro se ríe de él y después se mancha también y se suceden una serie de acciones y diálogos relacionados con las corbatas y su conveniencia, grandes o pequeñas, siendo éste uno de los pocos momentos del film en los que la narración se ralentiza, deteniéndose en un suceso irrelevante. Aunque, en realidad, el accidente enlaza con el *gag* del café indicado en el dibujo del rótulo expositivo, que se desarrolla a continuación: el consejo directivo de la compañía no sabe comportarse en la mesa.

Corte a un P.G. del comedor como el inaugural de la secuencia, pero algo más cercano, sin los elementos arquitectónicos del primer y último término, e inicio del *gag* relacionado con el café. Uno de los criados entra en campo por la derecha y deposita frente a Jane una bandeja con una cafetera exprés y las tazas del café. En el 172 Jane hace salir el café y comienza a servir las tazas, que entrega a un criado para que las vaya sirviendo. Y advertimos que mientras hace todo esto, Jane no deja ni por un instante de sonreír y hablar hacia el espacio en *off* que ocupa Robert Elliott.

En el 173 P.M. individual de uno de los invitados, un anciano que está sentado justo en el extremo opuesto a Jane. El criado le entrega el café, él observa taza con cierta perplejidad y se lo bebe todo de un solo sorbo. Obviamente le ha sabido a nada, quiere repetir y busca con la mirada la cafetera. Sin duda, no sabe que éste es un café expreso, que conviene saborear, y piensa que la culpa de que sea tan pequeño es de la taza, a la que mira con recelo. En conexión con los comensales que se manchaban las corbatas, se transmite así la idea de Vale Manufacturing Co. como una industria rancia, no sólo por la edad avanzada de gran parte de su consejo directivo, que también, sino por el hecho de que ninguno está acostumbrado al ámbito social. Nunca han salido de la fábrica, no saben qué es una cafetera exprés y en seguida continuarán dando muestras de que no conocen ni las mínimas normas de cómo comportarse en la mesa. Tanto el chiste inapropiado del directivo, como el *gag* de las corbatas y ahora el del café, que continúa, señalan que los miembros del comité ejecutivo de la corporación carecen de mundología, son inoportunos, toscos o viejos. ¿Cómo iba Jane a fijarse en alguno de ellos? Éstos, por su parte, sostienen una relación con Jane basada en el más absoluto pavor. Todo, al contrario que Robert Elliott.



132. Plano 175.



133. Plano 175.



134. Plano 175.

“Está bien ese café – Tomaré más”, dice el que quiere repetir al de su lado, y en el siguiente plano, un P.M. de ambos, se inicia la segunda parte del *gag* del café. En lugar de dar la taza al camarero para que le sirva, se la pasa a su compañero, y éste al que tiene junto a él, y así sucesivamente la taza va pasando de unos a otros mientras el sirviente por detrás inútilmente intenta capturarla, todo ello al tiempo que un *travelling* lateral hacia la derecha sigue la acción (*ver il. n. 132, 133 y 134*).

Con 16'' de duración, éste es el primero y uno de los pocos movimientos de cámara prolongados del film. Brown lo emplea con fines cómicos para seguir el recorrido de la taza de café por la mesa, pero al mismo tiempo, como inmediatamente se evidencia, con una finalidad dramática en virtud de realzar el tema principal de la secuencia, pues al llegar al extremo de la mesa el *travelling* termina encuadrando al último de los comensales y a Jane. Éste sostiene la taza y espera a que ella se la recoja, pero Jane aparece

hablando hacia el espacio en *off* que ocupa Elliott, sin advertir que debe atender a su invitado. El encuadre móvil, por tanto, aparte de responder a la primera intencionalidad cómica, se utiliza también para sugerir, que no mostrar (de momento), un espacio en *off* sumamente significativo –Robert Elliott– y se inscribe como un movimiento de cámara absolutamente funcional, al servicio de la más estricta narrativa. Esto es, que Jane ya no

presta atención a nada de lo que sucede a su alrededor, sólo al joven. El espacio se revela finalmente en el 176, P.M. de esa zona de la mesa, con el personaje que sostiene la taza, y Jane y Elliott ajenos a su requerimiento.



135. Plano 177.

Una imagen que seguidamente de desmiembra en dos. En el 177, P.M.C. individual del directivo terriblemente aburrido, donde continúa desarrollándose el *gag*, pues, como nota que la conversación entre ellos va para largo, termina apoyando el codo sobre la mesa y descansando la cabeza en su mano, mientras con su

otra mano sostiene la taza que extiende hacia Jane, esperando a que ella se la recoja (*ver il. n. 135*). El contraplano muestra a Jane y a Elliott enfrascados en su conversación, muy a gusto y por supuesto sin advertir que éste aguarda. Y en el siguiente y último plano, el 179, se vuelve a una imagen del directivo, en la que se indica el paso del tiempo a la vez que prosigue y finaliza el *gag*: de tanto esperar con la taza en alto está cansado, de modo que cambia de brazo. Una taza que Jane nunca llega a recoger, porque está completamente sumergida en Robert Elliott. Fundido en negro.

3. A solas con Robert Elliott. (0H.16'46'')

Fundido de apertura. Plano 180, P.G. del vestíbulo de la residencia de Jane con los invitados marchándose (*ver il. n. 136 en p. sig.*). El tiempo omitido del argumento señalado por el fundido en negro es muy breve, ya que la cena se encontraba en su fase final, en los postres y el café. Dado que el espacio físico todavía es el mismo, el segmento aparece tintado de igual manera al inicio, en oro luminoso.

Presentado el escenario completo de la acción, se ofrece una visión más próxima, aunque fragmentada, de la ubicación de los personajes en el recibidor.



136. Plano 180.



137. Plano 181.



138. Plano 184.

Jane, de espaldas, se despide de su comité ejecutivo, Elliott, a su lado, sostiene por detrás su sombrero, justo en el borde de una cómoda donde se halla un pañuelo, y al fondo Scotty y otro personaje cogen sus abrigos (*ver il. n. 137*). En el 182, en P.D. vemos cómo Scotty, al ponerse el abrigo, empuja inadvertidamente el pañuelo dentro del sombrero de Elliott. Finalmente, el plano 184 muestra a Jane, de perfil y en P.M.L., despidiéndose de sus invitados a medida que éstos atraviesan el vestíbulo. Resulta interesante comprobar cómo Elliott ejerce de anfitrión, permaneciendo todo el tiempo junto a Jane y acompañándola mientras ella estrecha la mano a los que salen (*ver il. n. 138*). Una actitud que no sólo manifiesta las libertades que se toma el joven, sino que vaticina escenas futuras, ya que, en secuencias posteriores, como marido de Jane, Elliott acabará asumiendo estas mismas funciones en la residencia. Su comportamiento se patentiza aquí, pero Elliott ha ocupado esta posición desde el inicio.

De hecho, será el último en abandonar la casa y lo hará cuando todos hayan salido, imagen que se repite dos veces seguidas en P.G.; en el 186 desde el exterior, mediante la fotografía de enfoque en profundidad; y en el 187 desde el interior. Desde el 186 en adelante las imágenes exteriores de la residencia se presentan en color azul para representar la noche exterior.



139. Plano 190.



140. Plano 199.

En el 188, ya fuera de la casa Elliott se pone su sombrero y el pañuelo se desliza sobre su cabeza. Ésta es la primera vez que lo ve. Corte a una imagen de Jane en el vestíbulo buscándolo en la consola donde lo dejó. Elliott mira el pañuelo y después a la residencia, intentando encontrar una explicación de por qué estaba en su sombrero (*ver il. n. 139*). Se intercala entonces en el plano 191 una imagen de varios de los jefes de departamento esperándole, haciéndole señas para que se reúna con ellos. Cuando Elliott ve que éstos le observan, procede a esconder el pañuelo rápidamente para que no lo vean –sin duda cree que ha sido Jane quien lo ha colocado en su sombrero para que vuelva, a modo de señal– y

con un gesto les indica que se vayan. Nueva imagen de los directivos, quienes permanecen cerca de la casa, esperando a ver lo que hace. Él regresa a la residencia y es la propia Jane quien le abre. Se adentra unos pasos, saca el pañuelo y se lo muestra. Ambos desconocen que lo sucedido ha sido un accidente y los dos lo interpretan como un gesto intencionado por parte del otro para propiciar un nuevo encuentro. Por este motivo ella le invita a pasar, poniéndole como excusa su sugerencia inicial: “¿No crees que éste podría ser un buen momento para discutir tu eficiente idea?”. Elliott emite una sonrisa sugerente y vuelve a echar un vistazo al exterior, al espacio en *off* donde están los directivos para comprobar que efectivamente no pueden verle. Después asiente, para gran alegría de Jane, y los dos se introducen en la casa (*ver il. n. 140*).

La narración restringe al máximo el uso de rótulos, tanto expositivos en general, como de diálogo en esta secuencia en particular, donde hasta el momento sólo se ha colocado uno de este tipo. En esta escena, por ejemplo, después de que Elliott ingrese en la casa se intercala otro plano de los jefes de departamento, análogo al anterior 191.



141. Plano 200.

Éstos se giran y miran hacia la mansión. Aquí el empleo de lentes de corta distancia focal (gran angular) permite al espectador distinguir con nitidez, al fondo, lo mismo que están viendo ellos a través de los cristales de la residencia: a Jane y a Elliott adentrándose por el vestíbulo, desarrollándose ambas escenas a la vez en el encuadre (*ver il. n. 141*). En

el 201 les vemos *in situ* en el recibidor, y se intercala ahora en el 202 un plano de los directivos mucho más cercano, de un P.A. largo se ha pasado a un P.M., donde nadie habla. No es necesario, todo se expresa visualmente. Se miran entre sí de forma significativa y la imagen basta para comprender lo que pasa por sus cabezas. Las habladurías están servidas, pues han comprobado cómo Elliott volvía a entrar en la casa. Muy pronto todo esto se sabrá en la factoría.



142. Plano 203.

En el 203, en P.G. se nos muestra un nuevo *establishing shot*: Jane y Robert atraviesan el salón y avanzan hasta un sofá situado delante de una chimenea encendida, escenario que se halla situado justo detrás de la larga mesa de la cena (*ver il. n. 142*). Aunque se trata de una iluminación nocturna interior a la lumbre del fuego, como la secuencia

2, desde aquí hasta el final la escena exhibe una tinción rosa. Corte a un P.M. de ambos tomados desde la parte trasera del sofá, donde comienzan a conversar: “—eres deliciosamente franco. ¿Sabes que eres la primera persona que ha criticado mis métodos?”, le dice Jane. Esta imagen que se repite dos veces, antes y después del intertítulo, 204 y 206, es altamente significativa, desde el punto de vista compositivo y, en consecuencia, simbólicamente (*ver il. n. 143 en p. sig.*).

Tal y como habíamos visto en el plano de apertura del segmento anterior, 142, y en todos aquellos de Jane y Elliott sentados a la mesa, donde unos enormes candelabros

delimitaban la pantalla en los extremos,¹³⁶ aquí la simetría y la verticalidad dominan la concepción plástica del plano.



143. Plano 204.

Todos los componentes de la imagen están equilibradamente dispuestos a cada lado de la pantalla y presentan una absoluta correspondencia entre sí: Jane y Elliott sentados en el sofá mirándose de perfil y a una distancia equidistante con respecto a la chimenea que surge entre ellos; los dos pivotes de hierro del interior de

la chimenea; la propia construcción de la chimenea en sí misma a partir de líneas geométricas; e incluso las dos lamparillas que hay sobre ésta, emplazadas ahora en la parte superior del encuadre. Una composición perfectamente estudiada que, sin embargo, contiene un importante elemento de distorsión que rompe claramente la simetría del plano: el reflejo de Robert en el espejo, una inserción perturbadora que sin duda está encaminada a indicar la doblez del personaje.

El plano entra en inmediata contraposición con el rótulo de diálogo que acaba de pronunciar Jane. ¿Es Robert *deliciosamente franco* en sus intenciones? Él, obviamente, no responde, son las imágenes que flanquean el intertítulo las que lo hacen por él. Desde luego, no lo es. Robert es consciente de que Jane se comporta con él de un modo en que no lo hace con nadie, intuye sus sentimientos. Es más, cree que ella introdujo su pañuelo a propósito en su sombrero para provocar un encuentro a solas. No está enamorado de Jane y, aparentemente, por cómo se desarrolla la secuencia, no quiere ningún asunto con ella que exceda de lo profesional. Y, con todo, ha vuelto. Como indicó gráficamente Scotty en su tarjeta, Robert es demasiado ambicioso para dejar pasar la insinuación de su jefa (él cree que se trata de eso). Pero con su regreso alimenta conscientemente las esperanzas románticas de ella, aunque su determinación sea otra: ascender en la compañía. De ahí su doble exposición en el encuadre mediante su proyección en el espejo. A diferencia de Jane, él no está siendo sincero con ella.

¹³⁶ Plano 144 y sus análogos 148, 162, 164, 170 y 178; Ver plano 144 en p. 1178, ilustración n. 127; plano 148 en p. 1513, ilustración n. 565; y plano 178 en p. 1412, ilustración n. 409.

Clarence Brown se mostrará bastante imparcial con los personajes, a una respetuosa distancia, no convirtiendo nunca a ninguno de ellos en el culpable de la situación; todos tienen sus razones por las cuales actúan como lo hacen. Sus indicaciones al respecto de las oscuras intenciones de Robert son mínimas, pero existen. Ello conlleva, sin embargo, que la información que posteriormente se ofrece sobre él en algunos de los rótulos expositivos, donde se le exime de toda culpa y se le atribuye una gran inocencia, quede completamente en entredicho. Y, por otro lado, pone de manifiesto cómo Brown reformula o matiza con la imagen –con este tipo de planos– un guión ajeno, proporcionándole otro significado, más allá del inicialmente otorgado.



144. Plano 209.



145. Plano 210.

Intertítulo de diálogo de Robert: “...no tiene sentido comprometerse con el progreso – tenemos que avanzar” y en el 208 P.M. de él donde comienza a extenderse en temas relacionados con la industria textil. Contraplano de Jane en el 209, ensimismada, mirando en otra dirección (*ver il. n. 144*). Por primera vez en su vida no le apetece hablar de negocios, sus pensamientos están en otra parte. Fundido encadenado y vemos exactamente dónde están, a través de una introversión del personaje.

En el 210 comienza la plasmación de sus deseos en pantalla, donde Jane se imagina con el joven de crucero: P.G. de Jane y Elliott reclinados en las hamacas de la

cubierta de un barco (*ver il. n. 145*). Una banda de músicos interpreta una melodía (*ver il. n. 146 en p. sig.*). Visión más próxima de la pareja cuando Jane señala al frente (*ver il. n. 147 en p. sig.*), e inserción de un plano que revela el punto de vista de ambos desde el barco, con el océano y las montañas al fondo. La ensoñación finaliza en el 214, igual a 212, con los dos acurrucados y conversando en las hamacas. Fundido en negro.



146. Plano 211.



147. Plano 212.

Fundido de apertura y P.M. de Jane con la mirada perdida, igual al anterior 210, que nos devuelve al tiempo real del argumento.

La aproximación de Brown hacia las reflexiones de Jane y los restantes personajes principales de *Smouldering Fires* a través de la puesta en escena y evitando los intertítulos es una constante estilística de la película que ha tenido lugar en varias ocasiones y se reiterará constantemente. Sin embargo, aquí se realiza justo la operación contraria al visualizar en pantalla los pensamientos de Jane –única vez que esto sucede en toda la película. Y es que la colocación de la introversión responde a varios propósitos específicos. De un lado, revela al

espectador que Jane está perdidamente enamorada de Robert, algo que ya se intuía y ahora la introspección confirma. De otro, se sugiere así que la de Jane no es una historia de amor mutua y compartida, sino una fantasía de ensueño que ella ha imaginado por su cuenta desde el primer momento. Finalmente, sirve para enlazar con los hechos dramáticos que inmediatamente se desarrollan.

En el 216, P.M. de Robert como el anterior en el que percibe que Jane no le ha estado escuchando. Saca una moneda del bolsillo y le dice: “Un penique por tus pensamientos” (A penny for your thoughts), una frase hecha bastante común en los países de habla inglesa, muy de moda en los años 20 y caracterizada por una acusada cursilería. La acuñación, que todavía hoy se emplea para preguntar a alguien que mira al vacío en qué está pensando, suele ser respondida, siguiendo la artificiosidad de la pregunta, con un “No valen tanto” (It isn’t worth much). Pero la respuesta de Jane es justo la contraria. Sorprendida en su intimidad, es muy explícita cuando contesta: “No los vendería ni por un millón de dólares”. Dándole a entender que no pueden contarse

porque se relacionan con su persona. Se pasa a un P.A de ambos tomados de frente en el sofá, donde Robert, ante la insinuación de Jane, se muestra visiblemente incómodo. Para aliviar la tensión y tener algo que hacer se enciende un puro, mientras Jane observa con detenimiento su pañuelo haciéndose un sinfín de preguntas. Es obvio que él se lo llevó para poder volver y estar a solas. ¿Por qué entonces se muestra tan tímido ahora?



148. Plano 225.

En el 223, P.M. de Jane jugueteando con el pañuelo y cavilando, mira fuera de campo, hacia Robert, sonrío y comienza a aproximarse hacia él, saliendo de cuadro por la derecha. Corte en movimiento. En el 224 un P.M. de él, igual a todos los anteriores desde el 208, la cabeza de Jane entra por la parte izquierda del encuadre y apaga

su cerilla, después sale de campo. En la década de 1920 cuando una mujer apagaba el fuego de la cerilla de un hombre esto era consigna muy conocida que implicaba una clara invitación a ser besada. Pero Robert no se da (o no quiere darse) por aludido, y la secuencia concluye en el siguiente plano (*ver il. n. 148*), como 221, con ambos en el sofá, sonriendo y disimulando ante lo sucedido. Paralelamente, obsérvese cómo frente a la indiferencia sexual de Robert ésta es la segunda vez en que una mujer, antes Lucy y ahora Jane, toma la iniciativa –una actitud que conecta con la libertad sexual del decenio y, coincidentemente, en el terreno de lo cinematográfico con una mucho mayor permisividad debido a la ausencia del Motion Picture Production Code (Código de Producción Cinematográfica), más conocido como “Código Hays”. Fundido en negro.

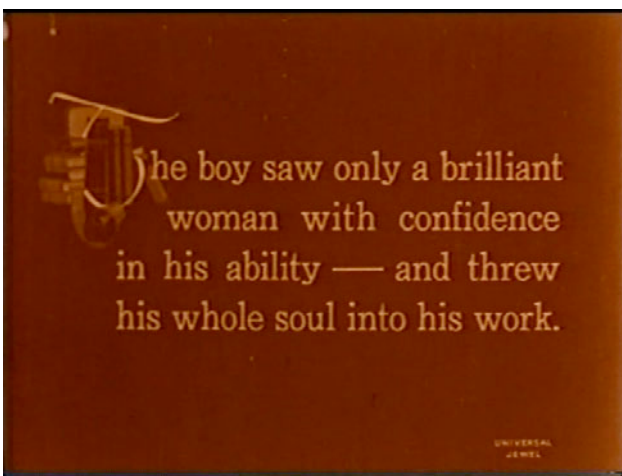
4. Permite que un hombre sea necesario para ti. (0H.20'45'')

Rótulo expositivo: “El negligente y cínico mundo sólo veía a una mujer de mediana edad enamorada de un muchacho – y murmuraban y reían”.

Texto que comunica que el enamoramiento de Jane por Robert ya es conocido por todos. La viñeta del intertítulo es un sol naciente, indicando que ésta es una nueva jornada; lapso temporal con toda probabilidad de sólo un día que ya aparecía señalado por el fundido en negro precedente.



149. Plano 227.



150. Plano 228.



151. Plano 229.

En el plano 227 P.M. con escorzo de un personaje agachado terminando de escribir en el cristal de una puerta las últimas letras de: “Assistant General Manager / Robert Elliott” (Ayudante del director general / Robert Elliott) (*ver il. n. 149*). La acción se sitúa, por tanto, en la fábrica Vale y la secuencia comienza, como la 2, señalando el ascenso de Elliott en la compañía. Sólo que ahora la inscripción de la puerta nos informa de cuál es el cargo específico que le ha otorgado Jane: él es el ayudante del director general, es decir, su ayudante personal. Como la secuencia 1, emplazada en la manufactura, la presente está tintada con una coloración uniforme en ámbar.

Intertítulo expositivo: “El muchacho sólo veía a una mujer inteligente con confianza en su habilidad – y puso toda su alma en su trabajo” (*ver il. n. 150*). El dibujo que acompaña al texto escrito, aludiendo a Elliott, es en cierto modo irreconocible, aunque en la parte más alejada de las letras se asimila a un

conjunto de libros, de los cuales se despliega un pergamino, y en el otro extremo a una máquina cortadora. En tal caso se vincularía con su nuevo y antiguo trabajo en la manufactura, como el contenido del rótulo.

Seguidamente vemos la misma acción del plano 227 desde el otro lado: Robert Elliott, lleno de orgullo, observa desde el interior de su despacho cómo el personaje

anterior termina de perfilar el letrero de su puerta (*ver il. n. 151 en p. ant.*). Se confirma así que Jane, además del cargo, le ha asignado también un despacho propio.

“Pero la mujer sólo veía – felicidad”, vuelve a decir otro rótulo expositivo. El diseño artístico del intertítulo –una mariposa– se constituye como un elemento narrativo de especial relevancia, pues las connotaciones simbólicas de la mariposa son múltiples y diversas y todas hacen referencia a Jane –la asociación de Jane con la mariposa surgirá además en el discurso en otro intertítulo artístico posterior. En íntima relación con el texto escrito, la mariposa alude al estado de ánimo de la protagonista, a sus deseos pasionales y a los momentos de máxima felicidad que está conociendo por primera vez en su hasta entonces rutinaria existencia. Jane, que nunca antes ha conocido el amor, siente ahora una amalgama de sensaciones nuevas y, como las mariposas, caracterizadas por su ligereza y volatilidad, está en las nubes –está enamorada. Pero este lepidóptero es también un símbolo muy conocido de la metamorfosis, por su evolución desde larva u oruga, cuando son semejantes a gusanos, pasando por su transformación en crisálida o capullo, hasta que emergen como mariposas hermosas, resplandecientes y con bellos colores. Y éste es un cambio similar al que está experimentando Jane –desde la secuencia 1, cuando la hemos visto de oscuro y vestida completamente de hombre (larva u oruga), pasando por la 3, donde resultaba imposible esclarecer si se justificaba por la ocasión pero estaba presente, hasta la secuencia actual, donde se confirma. Sin embargo esta transformación de la protagonista, física y emocional, no ha hecho más que empezar y llegará a convertirse en radical. En la secuencia vigente comprobaremos cómo Jane se desprende de su traje de chaqueta masculino y aparece ataviada con uno de mujer, serio y formal, pero con colores claros, sombrero femenino a juego y con falda –algo que esta vez sí se distingue claramente en pantalla. Jane, como las mariposas, está en la fase de crisálida, todavía no ha emergido con radiantes y vistosos colores, algo que igualmente sucederá, pero en secuencias posteriores. Finalmente, debido a sus constantes cambios por la metamorfosis, las mariposas –y en concreto las de varios colores, como la del dibujo, que es moteada– fueron consideradas por muchas culturas antiguas como un símbolo de la inestabilidad mental, la frivolidad o la inconstancia, y en este sentido el dibujo representa a Jane desde el punto de vista emocional. En esta secuencia, debido a esta nueva situación en su vida desconocida para ella –es la primera vez que se enamora–, la veremos más frágil e insegura que nunca. Y aunque su vanidad y preocupación por temas superficiales se manifestarán de forma acusada más hacia delante, también aquí el amor y sus pensamientos en el joven la

dispersaran y despistarán de sus obligaciones: del trabajo. El dibujo artístico del intertítulo, en suma, representa de varias maneras a Jane, diversos aspectos y estados físicos y mentales de su persona, constituyéndose como una una metáfora visual abstracta extradiegetica de la protagonista y avanzando al mismo tiempo cuestiones narrativas de la acción, que después sucederán en la película.

Por su acumulación de títulos expositivos esta secuencia se inscribe como una auténtica *rara avis* dentro del largometraje. El film posee únicamente 12 carteles de este tipo, de los cuales sólo 7 funcionan en realidad como tales (ya que los otros 5 sirven para presentar a los personajes junto a los actores que los interpretan) y, de éstos, 3 se localizan en este segmento. De esta forma la narración se ha vuelto aquí en la apertura de la secuencia 4 muy evidente, revelándose como tal ante el público. Pero esta colocación descompensada de rótulos expositivos responde inequívocamente a un objetivo: orientar el punto de vista del espectador hacia la nueva situación que va a desarrollarse y hacia las razones de cada uno de los personajes. Y en relación con esto último, en concreto sirve para disculpar el comportamiento de Robert Elliott, que de otro modo bien podría ser considerado un arribista. Su intertítulo, de hecho, transmite que Elliott desconoce los sentimientos de Jane hacia él y cree que ella sólo está interesada en sus habilidades profesionales. Una información que se contradice con la secuencia previa, tanto por el asunto del pañuelo como por el acto de Jane al apagar su cerilla encendida. A estas alturas no cabe duda que Elliott debe saber que Jane siente un interés romántico por él, pero aun así, el rótulo lo desmiente, intentando justificarle.

La secuencia presenta dos líneas de acción distintas aunque relacionadas entre sí y que como suele ocurrir acaban confluyendo hacia el final. Desde el principio hemos asistido a la primera, **4.1. Robert Elliott: “Assistant General Manager”**, relacionada con el nuevo cargo de Elliott en la manufactura.

En el plano 231 la acción se traslada a la oficina de Jane, donde ella, de espaldas a la cámara, acaricia la puerta del despacho de Robert que conecta con el suyo propio, mientras a la derecha de la imagen se incluyen deliberadamente el retrato y los lemas de su padre (*ver il. n. 152 en p. sig.*). En una clara contraposición a lo que ella está haciendo, el rostro inexorable de John Vale, en la fotografía, observa muy de cerca el comportamiento de Jane, el presidente general y director de Vale Manufacturing Co., su debilidad no disimulada y ya totalmente manifiesta por el joven inspector, precisamente lo que él le recomendó que nunca consintiera llegará a suceder: “Let No Man Be Necessary to You” (No permitas que ningún hombre sea necesario para ti).



152. Plano 231.

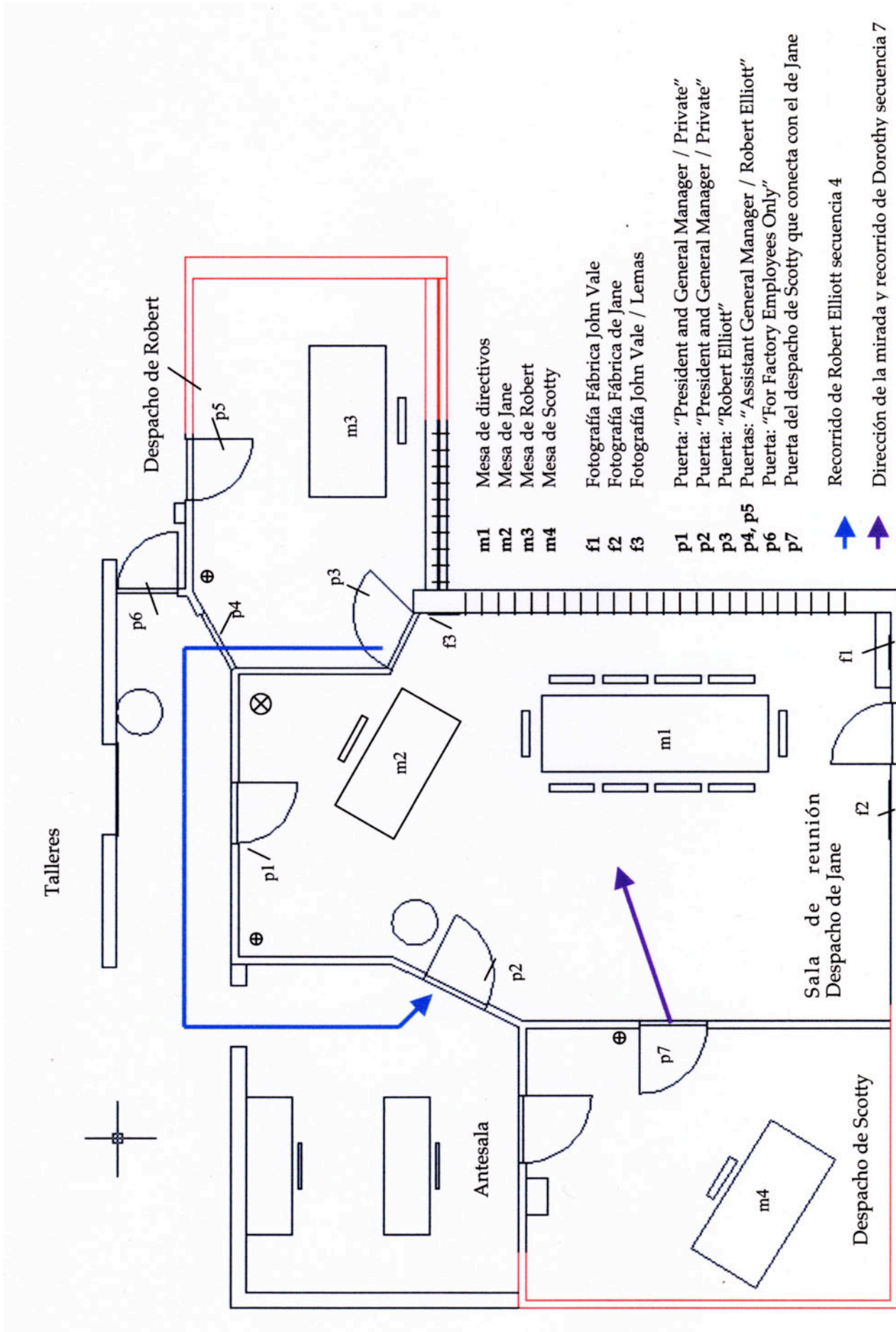


153. Plano 233.

Entretanto los jefes de departamento esperan en la antesala a que ella dé la orden para entrar y comenzar la acostumbrada reunión semanal. Una imagen donde aparecen hablando y riendo y que remite a la última que se incorporó de ellos frente a la residencia de Jane en la secuencia 3, plano 202, cuando veían a Elliott volver a entrar en la casa y se miraban de forma sugerente entre sí. Obviamente, eso es lo que están comentando. La lealtad de Scotty hacia Jane también está presente en este plano 232 y sus análogos posteriores 240 y 242, pues mientras los directivos cotillean, él permanece a un lado, sin intervenir en la conversación. Jane, sin embargo, no efectúa ninguna señal para que

comience la junta porque está totalmente ensimismada pensando en Elliott. Es más, en la siguiente imagen que se incorpora de ella, plano 233 (*ver il. n. 153*), figura inmóvil y totalmente abrumada ante la puerta del despacho de él.

Especialmente significativos son los carteles que Jane ha mandado colocar en las puertas del despacho de Robert, y para lo cual recomendamos al lector se dirija al plano de las oficinas de Vale Manufacturing Co., ilustración n. 154, que incluimos en la página siguiente. Los rótulos distintos de las puertas revelan lo que realmente representa él para ella y al mismo tiempo el significado de la nueva posición de Robert Elliott en la corporación. “Assistant General Manager” es la categoría que Jane le ha dado y el modo en que deben dirigirse a él el resto de empleados de la empresa. Por ello, el rótulo “Assistant General Manager / Robert Elliott” figura en las dos puertas que están en contacto con otras áreas de la factoría –(p4), la que al inicio un personaje estaba terminando de sellar, y (p5), donde también figura, como se comprobará en momentos posteriores de la secuencia.



154. Planta Oficinas de Vale Manufacturing Co.

Sin embargo, para Jane él no es un cargo, ni siquiera su asistente y menos aún el ayudante del director general, sólo un hombre del que está profundamente enamorada. Y de ahí que en la puerta del despacho de Robert que conecta con el suyo (p3) haya mandado rotular sólo: “Robert Elliott”, sin ningún tipo de jerarquía. Su nombramiento es una auténtica falacia y a Jane sólo le interesa el hombre, como demuestra el rótulo.

Se confirma así que tanto el cargo como las dos inscripciones de “Assistant General Manager” son en su sentido más literal pura fachada, simples carteles de cara a la galería, para que los vean los demás y obtengan una explicación de por qué a este joven recién llegado le ha sido otorgado un despacho propio junto al de Jane. Su rápido ascenso motivado por razones inequívoca y estrictamente sexuales es algo que todo el mundo conoce en la manufactura y que en breve tendrá consecuencias inmediatas. Pero Elliott, que no ha llegado hasta ahí por sus habilidades, nunca demostradas en realidad, sino porque la dueña de la fábrica se ha enamorado de él, es el único que parece no advertir ni el hecho en sí mismo ni el clima de burlas y chismorreos que se respira en la factoría desde el comienzo de la jornada.

Pero aún hay más. Jane no sólo ha habilitado esa oficina para Robert y ha mandado rotular sus puertas, sino que, en *off*, ha hecho reformas y ha cambiado todos los cristales de su despacho de transparentes a opacos –ahora la mampara de techo bajo que rodea a la sala de reunión figura con este tipo de cristales velados mate que imposibilitan la visión desde el otro lado. Antes los cristales eran transparentes con toda probabilidad para poder ella controlar desde dentro a sus empleados, pero ahora eso le da igual. A partir de la irrupción de Elliott en su vida todo ha cambiado. No quiere que nadie sepa lo que pasa dentro de su despacho, desea intimidad.

En aspectos como éste advertimos la excelencia del largometraje y el enorme cuidado conferido por Clarence Brown a los detalles de la puesta en escena en virtud de la narrativa. La dirección de Brown es extremadamente sutil y al igual que muchos otros elementos significativos de la trama argumental aparecen inmersos en planos medios o generales o suceden en el segundo nivel de profundidad espacial, el cambio de los cristales tampoco se enfatiza nunca en pantalla mediante la colocación de intertítulos que lo señalen o a través de gestos o acciones de los personajes indicándolo. Es algo que sencillamente figura en el encuadre cinematográfico de forma bastante clara. Dicho de otro modo, Brown confía plenamente en la capacidad del espectador para advertirlo, dado que a estas alturas de la narración estos cristales son de sobra conocidos –sin ir más lejos, recordemos que la primera imagen que obteníamos en el film de las oficinas

de Vale Manufacturing Co. era precisamente de uno de estos cristales, antes transparentes, a través del cual veíamos la reunión de la junta directiva al inicio, en el plano 3.¹³⁷ Por su parte, la secuencia actual no sólo los mostrará transformados de manera continuada, sino que en el plano 254 estos cristales velados serán protagonistas de un acontecimiento particular y se enfocarán en su totalidad mediante una panorámica. Como viene siendo habitual, nada de todo esto figura en el libreto.



155. Plano 235.

Desde su posición en el plano 233, frente a la puerta de Elliott, Jane atisba la placa que consta debajo de la fotografía de su padre y los emblemas que cuelgan del marco. P.D. subjetivo de Jane de todos ellos, tal y como los habíamos visto en la secuencia 1: “John Vale” / “Be Necessary to Others” / “Let No Man Be Necessary to You”.

Leve panorámica hacia la derecha mientras Jane se aproxima a los carteles y comienza a descolgar el último: “Let No Man Be Necessary to You” (No permitas que ningún hombre sea necesario para ti) (*ver il. n. 155*). El cartel no puede permanecer por más tiempo en su oficina, dado que supone una enorme contradicción con sus sentimientos actuales hacia Robert. O, como expresa Marshall Deutelbaum en su estudio del film en *Image*, el cartel significa lo opuesto a lo que sucede, ya que “Robert se ha convertido en necesario para ella”.¹³⁸ Las emociones de Jane, al haberse enamorado del joven, y sus actos, incluso en su alcance real más inmediato (hace tan solo un instante ella acariciaba su puerta), han entrado en pleno conflicto con el dogma. Por este motivo, consciente de que al quitar el cartel está transgrediendo la autoridad y la memoria de su padre, Jane lo retira con temor, sin apartar la vista de la fotografía, tras lo cual en el siguiente plano, igual a 231, retrocede unos pasos. No cabe duda que John Vale reprobaría su comportamiento, pero ahora Jane está convencida de que, en *eso* (“Let No Man Be Necessary to You”), su padre estaba muy equivocado.

¹³⁷ Ver plano 3 en p. 1141, ilustración n. 68.

¹³⁸ “Robert has become necessary to her” (Marshall Deutelbaum, 1975, 26).



156. Plano 236.

Llegados aquí el contenido visual del plano 236 es altamente revelador, pues en el espacio que dista entre Jane y su progenitor se interpone en su sentido físico y figurado Robert Elliott, mediante su nombre estampado en la puerta del despacho (*ver il. n. 156*). Y aunque el retrato de John Vale y el otro lema permanecerán en la sala, la irrupción

del nombre de Robert en esa oficina supone la separación definitiva entre Jane, su progenitor y todo lo que éste implica –su vida rutinaria anterior consagrada al trabajo. Al quitar el lema y renegar de ese credo heredado que ha regido su existencia hasta el momento, Jane simbólicamente está dando carpetazo a su pasado –en breve veremos cómo además lo encierra en un cajón. Desde esta misma posición del plano 236, el dilema moral de elección entre uno y otro, Robert Elliott (futuro / un porvenir esperanzador / amor) y John Vale (pasado / una vida sin esperanzas / sólo trabajo), también se plantea visualmente cuando Jane lanza una mirada a la puerta de Robert, luego otra a la fotografía de su padre y después, con el cartel descartado en sus manos, sonrío al tiempo que mira fijamente el retrato. Ya ha hecho su elección y se siente satisfecha con ella. Ha elegido el Amor. Y llevándose consigo el cartel sonrío más todavía cuando comienza a abandonar el plano.



157. Plano 237.

Completamente ensimismada, pensando en la importante decisión que acaba de tomar, Jane avanza hacia su escritorio y por primera vez vemos su nueva vestimenta al completo; el comienzo de su gradual transformación hacia su radical feminización (*ver il. n. 157*). Lleva traje de chaqueta, pero de color claro, de corte femenino, con bordes

ribeteados y falda. Asimismo, la corbata masculina oscura precedente ha sido sustituida por un lazo a juego con el traje.



158. Plano 238.

P.D. con punto de vista de Jane mientras ella guarda el cartel en el primer cajón de su escritorio. Advertimos entonces como el lema es emplazado junto a un montón de lápices –los que de manera ilógica y compulsiva ella le ha ido sustrayendo a Scotty (*ver il. n. 158*). La relación entre el lema y los lápices, esto es, entre la negación de su sexualidad

(“Let No Man Be Necessary to You”) y su permanente recuerdo y suplantación de ella en un objeto inerte e inútil pero semejante (los lápices), se refuerza más aún al haber sido emplazados ambos ahora en un mismo lugar físico. Y al confinar el cartel en el cajón, junto a los lápices, Jane está sepultando buena parte de su vida anterior. Ninguno de estos vestigios de su pasado le serán necesarios en adelante. El *gag* de los lápices en un sentido global concluye aquí, con el fin de su frustración sexual y la aceptación de su feminidad.

De pronto Jane cae en la cuenta de que lleva un buen rato abstraída en sus pensamientos. Debe de haber pasado bastante tiempo, se ha olvidado de la reunión y de que sus directivos aguardan en la antesala. Por primera vez en su vida sus emociones la han distraído del trabajo. Aturdida, hace sonar el timbre para llamar a su secretaria y dar comienzo a la junta y en el 243, P.G. de la sala de reunión, los jefes de departamento entran y comienzan a ocupar sus asientos.

Corte a la puerta del despacho de Jane con su nueva secretaria manteniéndola abierta (*ver il. n. 159 en p. sig.*). Ésta, la sustituta de la glamourosa y cesada Kate Carter, es una mujer mayor sin ningún tipo de atractivo físico que viste de manera recatada y seria. Lleva blusa blanca, recta y sin gracia, abrochada hasta el último botón, falda oscura y corbata varonil: el aspecto que a los ojos de Jane debe tener la secretaria del presidente de una industria textil, en lugar de los volantes, pelo oxigenado y escotes de la primera. Tanto esta imagen en particular como la planificación de la escena en su totalidad se constituyen como una repetición visual exacta del *gag* equivalente del directivo y la secretaria junto a la puerta en la secuencia 1, ya que a continuación el mismo jefe de departamento comienza a avanzar eufórico desde el fondo al ver a la mujer, a la que está confundiendo con la anterior.



159. Plano 244.



160. Plano 245.

El directivo avanza hasta ella y esta vez no le pellizca la mejilla, sino que va directo a quitarle lunar (ver *il. n. 159*), porque en la secuencia 1 alguien debió avisarle al fin de que estaba desplazándose por la factoría con una peca falsa de mujer adherida en la cara. Gratamente sorprendida por el flirteo, ella se vuelve lentamente y le sonríe, mientras él, consternado al descubrir que no es la misma, la mira atónito una y otra vez. Frente al rostro severo de Jane que se intercaló en este mismo lugar en el segmento inaugural cuando el directivo pellizcaba la mejilla de la muchacha, el plano 245 (ver *il. n. 160*) la muestra ahora divertida y relajada por la confusión en la que ha

incurrido el directivo al insinuarse a esta mujer que no destaca precisamente por su belleza. Se comprueba así que la mayor suavidad de Jane en su aspecto físico también se extiende a sus maneras, más distendidas. La dureza inexorable de su carácter ha comenzado a desaparecer. En el siguiente plano, igual a 244, el jefe de departamento se apresura a abandonar la escena lo antes posible, mientras la pobre mujer, que ignora que ha sido tomada por otra, suspira y mira hacia él, en *off*, increíblemente halagada.

En el 247, P.G. de la sala de reunión con todos los directivos ocupando ya puestos en la mesa. Todos menos el nuevo “Assistant General Manager”: Robert Elliott.

Robert abre levemente la puerta de su despacho que conecta con el de Jane (p3) y echa un vistazo a la sala de reunión, con todos los directivos sentados en sus puestos, esperándole. Su gesto es advertido por uno de los miembros de la junta, que, sorprendido, mira fuera de campo, hacia el espacio en *off* donde está Elliott, da un codazo a su compañero para que lo vea y lanza una maliciosa indirecta sexual cuando dice: “¡Habitaciones conectadas!”.



161. Plano 252.



162. Plano 253.



163. Plano 254.

Más hacia delante veremos que el despacho de Scotty también tiene una puerta que se abre al de Jane (p7) y nadie dice nada, por ejemplo. Vuelta a una imagen de Elliott como la anterior en la que sigilosamente comienza a cerrar la puerta de su despacho (*ver il. n. 161*). Le da vergüenza entrar a la sala de reunión desde su propia oficina, recién adquirida. Los dos directivos anteriores no apartan la vista de su puerta, pues se preguntan por qué la ha cerrado y qué se propone hacer. Y se produce un *gag* cuando de pronto vemos cómo los dos hombres comienzan a seguir una dirección con los ojos (*ver il. n. 162*) y acto seguido se nos revela ese espacio en *off* hacia el que miran: la silueta de Robert, visible a través de los cristales opacos de la oficina, comienza a avanzar por el exterior de la sala de reunión mientras una panorámica hacia la izquierda la sigue (*ver il. n. 163, y n. 164, 165 y 166 en p. sig.*), percibiéndose así que Elliott está dando toda la vuelta, rodeando la sala de reunión desde fuera, para

introducirse en ella desde otro acceso. (Confróntese el recorrido completo de Elliott en la planta de la ilustración n. 154, página 1195).



164. Plano 254.



165. Plano 254.



166. Plano 254.

En el plano 256 Elliott entra al fin en la sala de juntas por la puerta de la antesala (p2), la misma por la que habían entrado los directivos. Y a continuación se inserta otra imagen de los dos hombres que han estado siguiendo la trayectoria de su sombra, riendo a carcajadas. Se trata de *gag* con fuertes connotaciones irónicas, pues su recorrido por el exterior no sólo ha sido completamente inútil –se le ha visto perfectamente–, sino que su acción pone de manifiesto la incomodidad que siente porque su oficina y la de Jane estén conectadas y que además lo pretendía ocultar. Un gesto que con total seguridad será divulgado por los dos jefes de departamento y alimentará las ansias de habladurías que sienten los empleados de la fábrica sobre el interés romántico de Jane por el joven, al que en muy poco tiempo ha ascendido desde los talleres al importante cargo de su ayudante personal.

La pormenorizada atención al detalle de Clarence Brown al respecto de los elementos de contenido narrativo que figuran en el encuadre cinematográfico se pone de manifiesto de nuevo en el recorrido de la silueta de Elliott por detrás de la mampara. Distinguimos aquí, en la última de las imágenes que se incluyen mediante la panorámica, el sombrero de Jane colgado en el perchero de su despacho (*ver il. n. 166*).

Un sombrero que nada tiene que ver con el oscuro de la pluma de la secuencia 1 y que, en contraposición, es femenino, con adornos y está en consonancia con su nuevo atuendo. Una visión fugaz, pero que demuestra la incipiente coquetería de Jane tras haber conocido a Elliott.

De otro lado, cuando Robert Elliott entra en la oficina por la puerta de la antesala (p2) al fondo un gran calendario de pared, igual al de la secuencia 1, señala el día exacto en que nos encontramos: 29, indudablemente del mismo mes.¹³⁹ Sabemos así que han transcurrido tres semanas exactas desde que Jane y Elliott se conocieron por primer vez en la secuencia 1, el día 8 de mayo de 1924. Es más, si atendemos al calendario real del año 1924 es jueves, al igual que lo fue también el día 8. Ése es el día en que se celebran las reuniones de la junta directiva en Vale Manufacturing Co.



167. Plano 258.



168. Plano 259.

Ya dentro de la sala de reunión, en el plano 258 Jane le señala a Elliott su sitio en la larga mesa de directivos, y advertimos que éste es el mismo lugar exacto que ella le otorgó en la cena: como su ayudante personal, Elliott ocupa una posición privilegiada a su lado, justo a su izquierda. Y aunque Scotty continúa sentado como en la secuencia 1, a su derecha, no cabe duda que Elliott ha usurpado el lugar de éste último como su hombre de confianza. Ahora él es la persona en la que ella se apoyará en las reuniones y quien refrendará sus decisiones. Jane avanza hacia su sitio y Elliott le retira la silla para que se siente (*ver il. n. 167*). Un trato de

¹³⁹ Que el tiempo presente del argumento continúa situándose en el mes de mayo es algo que no se indica en el calendario, pero que se confirmará más hacia delante por el compromiso entre Jane y Elliott y la fecha que se fija para la boda: el 5 de junio.

cortesía que, aunque algo incomoda y sorprendida, ella acepta. Corte inmediato a uno de los laterales de la mesa, con varios de los jefes de departamento prorrumpiendo en risitas y haciéndose guiños entre sí (*ver il. n. 168 en p. ant.*), pues el gesto de Elliott se revela como totalmente inadecuado en el contexto y, de otro lado, el hecho de que Jane lo admita y lo tolere, visiblemente desorientada, pone de manifiesto su encaprichamiento por este joven al que dobla en edad. Al respecto de la inapropiada actitud de Elliott, no cabe duda que está confundiendo una reunión de negocios con un acto social y al retirar la silla de Jane la considera en razón de su sexo y no como un colega profesional, que además es su superior en este caso, cuando lo correcto en el ámbito del trabajo es que las mujeres no sean tratadas atendiendo a su condición femenina, sino a su cargo, y si es necesario, de acuerdo con su jerarquía, son ellas las que traen los cafés o abren las puertas a los hombres, como en el caso de la secretaria anterior. En suma, con su galantería Elliott subraya a los allí reunidos que el presidente general y director de Vale Manufacturing Co. es por encima de todo una mujer y, sin darse cuenta, por los comentarios malintencionados que su acción genera, coloca a Jane aún más en el punto de mira de las habladurías, restándole autoridad ante su consejo directivo. Ahora, la relación que ambos sostienen se ha convertido en motivo de diversión para todos los presentes. Paralelamente, los cambios que se han producido en sólo tres semanas en esa oficina son enormes; Jane ha pasado de ser uno más de los directivos, tanto en su aspecto físico como en su forma de comportarse y relación con los demás, a ser considerada esencialmente una mujer, sobre todo por el trato preferente que le dispensa Elliott.

Seguidamente, Elliott ocupa su lugar en la mesa mientras Jane le lanza una significativa mirada que denota que le resulta difícil concentrarse en la junta e ignorar su presencia. Él, en cambio, tiene su atención fija en Scotty, quien saca varios documentos y comienza a tratar los asuntos del día.

Corte a un plano individual de Lucy Kelly frente a su máquina de coser en el 261, y a través del montaje alternado en éste y los dos planos siguientes la acción se traslada a la zona de talleres mostrándonos el ambiente de chismorreos general que se respira entre los empleados de la fábrica. Lucy echa un vistazo a su alrededor para cerciorarse de que nadie la observa, hace una seña y comienza a hablar en susurros hacia el espacio en *off* de la derecha (*ver il. n. 169 en p. sig.*).



169. Plano 261.



170. Plano 263.



171. Plano 263.

Simultáneamente se inicia un *travelling* lateral a la derecha, que es interrumpido por un rótulo de diálogo que contiene sus palabras: “¡Sabes que se quedó en su casa horas después de que los muchachos se marcharan!”. Observación que alude directamente a Elliott y que corrobora que los jefes de departamento que le vieron volver a entrar en la residencia, como era de esperar, han divulgado la noticia y lo han hecho más allá del ámbito de la directiva. Después del intertítulo, el *travelling* prosigue, revelando a toda una hilera de operarias en sus puestos de trabajo y cómo cada una de ellas va pasando el jugoso chisme a la que tiene a su lado (*ver il. n. 170 y n. 171, y n. 172 y n. 173 en p. sig*).

Al igual que el anterior de la secuencia 2, éste es un movimiento de cámara prolongado –el más largo del film con 30’’ de duración, contabilizando sólo después del intertítulo– plenamente funcional, que Brown utiliza para diversos propósitos. En primer lugar, mediante el mismo se expresa de forma clara

que Jane, la tiránica jefa que no toleraba amoríos ni flirteos en su fábrica, es ahora la protagonista del mayor de todos ellos, el cual suscita gran interés no sólo entre los directivos, sino también entre los trabajadores, centrando los comentarios del día. Pero con el encuadre móvil se sugiere además que las murmuraciones se extienden como un reguero de pólvora dentro de la factoría, a la velocidad del propio movimiento de



172. Plano 263.



173. Plano 263.

cámara. Y finalmente el *travelling* —que concluye con una de las costureras transmitiendo el cotilleo hacia un espacio que no se revela (*ver il. n. 173*), tras lo cual se regresa al despacho de Jane— actúa a modo de síntesis de lo que sin duda continúa sucediendo en *off* mientras la directiva está reunida: la noticia continúa extendiéndose por todos los rincones, trasladándose de unas secciones a otras.

De vuelta a la reunión las imágenes acusan una notable diferencia con respecto a las equivalentes de la secuencia 1. Mientras que el segmento inaugural estaba modulado por planos individuales de Jane, que se intercalaban presentándola y al

mismo tiempo remarcando su autoridad, aquí la puesta en escena muestra, por contraste y por primera vez en el film, a un grupo de personas trabajando en equipo (*ver il. n. 174 en p. sig.*). Los planos incluyen a mayor número de miembros de la junta y, frente a la frontalidad de la secuencia 1, abundan las posiciones de la cámara en escorzo y con los personajes fragmentados por el encuadre. Se trata de un tipo de planificación más abierta y menos centrada en la figura de Jane. Y en relación a la transformación que ella ha experimentado hacia una mayor feminización, advertimos, por ejemplo, que desde que Elliott asiste a las juntas Jane ya no almuerza ante los presentes. Sin embargo, aunque ella ha suavizado sus formas y maneras feroces, su fuerte temperamento en breve saldrá a relucir. De otro lado, en el plano 264 advertimos cómo Elliott no posee una posición estable en la mesa y está algo retraído y echado hacia atrás, sin duda debido a su timidez por su ingreso repentino en esas sesiones de altos cargos de la compañía, pero también porque no es un jefe de departamento con un puesto fijo asignado en la mesa, sino el ayudante personal de Jane, y de ahí que esté como anexo.



174. Plano 264.

Junto a Elliott está el directivo al que él solicitó presentase su sugerencia en la secuencia 1, el Sr. Littlefield. Jane repasa con Scotty unos documentos y este último interviene haciéndole un comentario. De pronto la pantalla aparece invadida con un brusco “¡No!”, tras lo cual, para gran asombro de Elliott, que aunque no dice nada se muestra

sorprendido y no aparta la vista de Jane, ella, contundente, llega a levantar el puño al Sr. Littlefield, quien se queda totalmente encogido ante la ruda negativa. Convencida de que tiene razón y de que Elliott la refrendará, Jane le pregunta de forma retórica: “Está de acuerdo conmigo, ¿no, Sr. Elliott?”. En el 268 se pasa a un P.M. de ambos, donde Robert se lo piensa unos instantes antes de responder: “No, creo que el Sr. Littlefield tiene razón”. Contestación que corrobora que él en verdad cree que su presencia en las juntas se debe a sus ideas y a que es capaz de decir lo que piensa, aun llevándole la contraria a Jane si es necesario, a diferencia del resto. Un tanto desconcertada, porque no era ésa la respuesta que esperaba, de forma anómala ella pregunta a los demás qué opinan y en el P.G. 271 todos se manifiestan gestualmente dándole la razón a Elliott y, por tanto, al Sr. Littlefield.

Vuelta a un P.M. de Jane y Elliott como el anterior, donde ella aparece sonriente y diplomática. Con gran amabilidad se dirige al Sr. Littlefield y le dice: “Lo tendremos en consideración, Sr. Littlefield”. Se intercala entonces el semblante de Scotty, anonadado, en un plano individual. Con toda probabilidad es la primera vez que la escucha decir algo así. Tan poco propio de ella le parece el comentario que lo transcribe en un folio, no vaya a ser que luego su memoria le traicione. P.D. subjetivo de Scotty donde, en cambio, escribe: “Well, I’ll be...” (Bien, lo tendré... [en consideración]), colocando las palabras de Jane en primera persona, una frase que jamás hubiera creído posible ella pronunciarse. Pero al anciano nada se le escapa y, tras su anotación, se percibe en él una fuerte mirada de reproche hacia Jane, pues de no ser por la presencia de Elliott ella nunca habría sacado a relucir ese talante dialogante y democrático del que es perfectamente capaz, como acaba de demostrar.

Jane da por concluida la reunión en el P.G. 278, igual al anterior 271. Los jefes de departamento comienzan a levantarse y felicitan al Sr. Littlefield, mientras que Elliott vuelve a incurrir en el mismo error de confusión anterior entre el mundo del trabajo y el ámbito social y de nuevo retira la silla de Jane para ayudarla a levantarse.

En el 279 –P.M. de Lucy Kelly– la acción se traslada definitivamente a los talleres, al tiempo que comienza la subsecuencia **4.2. *Her Baby's Rompers***, vinculada con el mote y las burlas de sus antiguos compañeros hacia Robert, por el hecho de que la dueña de la fábrica, una mujer de porte masculino, soltera y de cuarenta años, esté prendada de él y Elliott, por su parte, haya sido capaz de alentarla en sus ilusiones románticas para conseguir un ascenso y un aumento de sueldo.



175. Plano 279.



176. Plano 280.

Lucy sonríe de forma maliciosa mientras comienza a escribir algo en una prenda de ropa (ver *il. n. 175*). Leve movimiento de reencuadre a la derecha cuando se inclina para escribir. Después vemos lo que anota a través de un P.D. subjetivo suyo. En una de las etiquetas de un mameluco de bebé, donde se lee “Baby Romper”, la misma que habíamos visto en la secuencia 1 y por la que Elliott, como inspector, le había llamado la atención, ella escribe *Her* delante de “Baby Romper”, añade ‘s a “Baby” y una s a “Romper”, lo que da como resultado: “*Her Baby's Rompers*” (ver *il. n. 176*), cuya traducción es *Sus peles de bebé*. Lucy contempla la etiqueta muerta de la risa, se

asegura de que nadie la observa, esconde el mameluco en el interior de su bata y sale de campo por la izquierda. Acto seguido el plano 282 muestra el despacho de Robert Elliott por fuera, desde la zona de talleres, hasta donde llega Lucy.



177. Plano 282.

A través del cristal *transparente* de su puerta (p5) se asegura de que está vacío (*ver il. n. 177*). Seguidamente, vemos la acción desde el interior. Ella abre la puerta, lanza el mameluco sobre el escritorio y sigilosamente se marcha. Se trata, así pues, de una broma pesada; una frase, la que ha creado con su lápiz: “*Her Baby’s Rompers*”, con la que se

mofa abiertamente de Elliott y de su nueva posición en la compañía. Él ha pasado a formar parte del personal adjunto de Jane, que, como él mismo señaló, está integrado por pelotas y ahora él es uno más de *Sus peleles de bebé*.

Como hemos observado, esta puerta del despacho de Elliott (p5), al igual que la otra de su oficina que se abre a la factoría (p4), posee la inscripción “Assistant General Manager / Robert Elliott”, pero, a diferencia de esta última, cuyo cristal es opaco, éste es transparente (*ver il. n. 177*). Jane quiere privacidad y por ese motivo ha mandado cambiar todos los cristales de su oficina; lo que pretende impedir es que se la vea *a ella* desde fuera, pero no le importa que los demás vean a Elliott en su despacho, por eso una de sus puertas tiene el cristal transparente (p5). Al mismo tiempo, ello le sirve a Brown para poner en escena la acción, de manera que Lucy pueda lanzar la prenda comprobando primero a través del cristal que no hay nadie dentro. Ahora bien, si desde ninguna de estas dos puertas del despacho de Elliott (p4 y p5) puede verse el de Jane, la pregunta no sería por qué el cristal de esta puerta es transparente (p5), sino por qué el de la otra es opaco (p4). Y la respuesta es en parte la misma: prima la funcionalidad de la puesta en escena y la expresividad estética, ya que la puerta con cristal velado (p4) es la que un personaje rotulaba al inicio y, desde punto de vista visual, resulta mucho más eficaz que su cristal sea opaco para que la acción y la estampación resalten y se vean mejor. Como en tantos otros momentos del film, y éste es un rasgo inherente a toda su filmografía, el cineasta da prioridad a los efectos plásticos de la *mise-en-scène* por encima de la verosimilitud narrativa, pues lo lógico en este caso es que ambas puertas tuviesen los cristales iguales, ya fuesen éstos opacos o transparentes.

En el plano 285 el montaje alternado nos traslada de nuevo a la sala de juntas, con Jane y Elliott a solas, después de que todos se hayan marchado. Ella, con las manos

en la bolsillos, sintomático de su timidez, se muestra ahora más apocada y retraída que nunca. Pese a cómo grita y se dirige a los hombres de su personal, esto es muy distinto; es la primera vez que se enamora y no sabe cómo comportarse. Intercambian varias frases amables, pero después su inexperiencia le juega a Jane una mala pasada. Se aproxima hacia Elliott de forma física y le coge de la mano. Él, sin intentar disimular, baja la mirada y observa la mano de ella encima de la suya en una clara indicación para que la mueva de ahí, puesto que no procede. Jane inmediatamente advierte que se ha precipitado y la retira. Incómoda y vergonzosa, porque sin duda se da cuenta de que sus sentimientos la han traicionado y es incapaz de controlarse, permanece unos instantes cabizbaja, sujetándose la mano y sin mirarle de frente. Elliott, que después de lo sucedido también está violento, se apresura a abandonar el despacho lo más rápido posible. Pero, algo más hábil, disimula, y antes de introducirse en su propia oficina le dedica una última sonrisa, como si nada hubiera pasado.

P.C. del despacho de Elliott en el 290 mientras se adentra, pensativo y tocándose la mano, al igual que hiciera Jane. Cuando llega a su escritorio ve el mameluco. Intrigado, lo observa, preguntándose por qué está ahí. P.D. subjetivo de Elliott de la etiqueta, donde ahora se lee: “*Her Baby’s Rompers*” (Sus peleles de bebé). Mediante el lote y la talla, que recuerda de la secuencia 1, cuando tuvo que verificarlos en los libros de facturación, conoce perfectamente al responsable, por lo que hecho una furia sale por una de las puertas de su despacho con una determinación fija. Su rabia es tal que a su paso da un empujón a uno de los directivos que pasa por allí discutiendo acaloradamente con otro y se produce un *gag* cuando el que ha recibido el golpe, convencido de que ha sido su compañero como respuesta a su diálogo, la emprende con éste propinándole una bofetada.

En el 295 P.M. de Lucy en su puesto de trabajo, silbando y disimulando, porque le ve acercarse lleno de cólera. Finge no tener nada que ver con la etiqueta, se muestra sorprendida y divertida, y continúa con su trabajo. Pero él, que tiene la certeza de que ha sido ella, continúa increpándola. Lucy comprende al fin que no tiene escapatoria y se encara con él: “¡Pobre infeliz! ¿No eres capaz de ver que está loca por ti?”, le dice. La discusión entre ambos va en aumento y los gritos alcanzan tal envergadura que alrededor de ellos comienzan a agruparse otros trabajadores. A lo largo de todo el altercado se ignora lo que dice Elliott, pero se sobreentiende que defiende a Jane por las contestaciones de Lucy –las únicas que se incluyen–, pues más tarde ésta replica: “¡Por supuesto que darías la cara por ella! ¡Caray, buen trabajo has conseguido!”.



178. Plano 300.



179. Plano 301.



180. Plano 304.

Tras esta última frase se inserta una imagen de dos trabajadores apoyados sobre una columna riendo a carcajadas (*ver il. n. 178*). Plano de reacción de Elliott, lleno de rabia, mirando fuera de campo a los dos hombres (*ver il. n. 179*). Se repiten las acciones anteriores y finalmente Elliott sale de cuadro, dirigiéndose hacia ellos. P.A. de los trabajadores riendo a carcajada limpia, en la parte izquierda de la composición mientras Elliott entra en cuadro por la derecha (*ver il. n. 180*). Tanto en este plano, 304, como en el análogo posterior 306 y en los que se incluyen después a mayor escala –309, 314 y 316– Clarence Brown utiliza de manera increíblemente efectiva la fotografía de enfoque en profundidad con todos los niveles de la sala de máquinas a foco nítido, de manera que se percibe claramente cómo los acontecimientos despiertan una gradual y cada vez mayor expectación en los numerosísimos empleados de la factoría –alrededor de un centenar de ellos quedarán incluidos en las imágenes y algunos

terminarán viéndose al fondo, en el último término representado, diminutos, subidos a sillas y a engranajes para no perderse detalle.

Elliott coge bruscamente por el brazo al que tiene más cerca y gestualmente le pregunta de qué se ríe. Éste le contesta: “Decía – 'que la gente que tiene el tejado de vidrio, ¡no debe tirar piedras a su vecino!'”. Es decir, que precisamente él, cuya

situación es tan cuestionable y tanto tiene que perder, no debería emprenderla con los demás. Respuesta que motiva que Elliott le propine un puñetazo derribándolo al suelo. Al momento éste se levanta, contraataca, y ambos se enzarzan en una pelea a puñetazos; por detrás se percibe como muchos de los empleados corren hacia allí. P.M. de varios trabajadores mirando la pelea mientras Scotty se abre paso entre ellos y avanza hasta el primer término. Acto seguido llega Jane, alertada por el jaleo, desde otra zona de la fábrica y se detiene a observar desde un rincón.



181. Plano 309.

P.C. de la reyerta (*ver il. n. 181*). Una imagen que se deriva directamente importada del estilo visual de Maurice Tourneur, por la disposición de un primer término en silueta y el empleo fotográfico de lentes de corta distancia focal para acrecentar la sensación de realismo del lugar, encuadrando la gran sala de máquinas al completo con todos los

trabajadores congregados formando un enorme círculo alrededor de los implicados. La fotografía con profundidad de campo y la posición de la cámara elevada permiten distinguir hasta seis niveles de representación en el espacio, todos nítidamente enfocados: en el primer nivel constan las siluetas de varias mujeres animando la pelea; en el centro Elliott y el otro individuo dándose de puñetazos; tras ellos Lucy y otros empleados; a continuación una multitud de trabajadores de los cuales sólo se distinguen sus cabezas, más al fondo todavía personas minúsculas subidas encima de la maquinaria; y tras ellas las paredes con cristales de la factoría.

Elliott vence a su adversario y lo deja tendido en el suelo. Mira a su alrededor y dice: “Si tenéis algo más que decir sobre la Srta. Vale, decidlo – pero recordad, ¡estáis hablando de mi futura esposa!”. P.M. de Elliott en el 311, mientras por detrás se advierte el alboroto que su declaración causa entre los presentes, incluida Lucy, quien, con horror, se lleva la mano a la boca (*ver il. n. 182 en p. sig.*). Desde luego, no era ésa su intención cuando reescribió el mameluco y se lo dejó sobre la mesa, pero su burla cruel en particular y los chismorreos de la factoría en general han sido los que han terminado por impulsar a Elliott a pronunciar esas palabras irreflexivas, que ahora, de forma irremediable, le obligarán a tener que proponerle matrimonio a Jane.



182. Plano 311.



183. Plano 312.

Corte inmediato a Jane, quien ha estado observando todo el tiempo sin ser vista por nadie. Tras un primer momento de confusión, en su rostro se refleja una inmensa felicidad y sobre todo alivio (*ver il. n. 183*). Su respiración se agita y se ve obligada apoyarse sobre la pared para contener la emoción por lo que acaba de escuchar. Corte a un P.M. de Scotty, muy disgustado ante los acontecimientos. Después se hace cargo de la situación y ordena al personal que se reincorpore al trabajo. Jane, por su parte, dándose cuenta de que lo lógico ahora es que Elliott acuda a su despacho para hacerle la proposición de matrimonio *a ella*, se marcha a toda prisa. P.A. de Jane a solas en su despacho

esperando la llegada de Elliott en el 318. Inmediatamente él entra desde su propia oficina y se le aproxima. Ella está tan nerviosa que ni siquiera se vuelve. Él, firme y decidido, en seguida comienza a hablar: “Srta. Vale – acabo de decir algo – por lo que usted tendría toda la razón de molestarse – lo mejor sería que dimitiese”. P.M. de ambos en el 320. Jane se sorprende, porque de sus palabras deduce que se arrepiente. Ella le oculta que estaba presente y oyó lo que dijo, y adopta una actitud ingenua y cariñosa, llamándole por primera vez Bobby y preguntándole por qué quiere dimitir. Ve entonces que tiene la cara magullada y no puede evitar acariciársela. Elliott, sin embargo, le retira la mano y sigue hablando, intentando explicarle lo que acaba de suceder. Mira fuera de campo, a la zona de talleres, y dice: “La gente de la factoría ha estado diciendo cosas – terriblemente injustas de ti”. La vena colérica de Jane brota, pues aunque ha visto la pelea, o parte de ella, desconoce qué la originó. “¿Quieres decir que están chismorreando – sobre nosotros?”, le pregunta furiosa. Elliot asiente y Jane hace ademán para salir del despacho con la intención de enfrentarse con los responsables de

la afrenta, pero él la detiene: “Pero si lo dejo ahora – ellos olvidarán”. Se cambia en el 328 a un P.A. cuando Robert confiesa al fin lo que dijo: “No dejaba de pensar – que espero que me perdones – pero – pero les dije – que ibas a ser mi mujer”. Éste es el modo en que introduce su propuesta; tímida y dubitativamente, esperando a ver cómo reacciona ella, puesto que él proclamó que iba a ser su esposa sin habérselo consultado ni pedido tan siquiera. Y, sorprendentemente, puesto que durante todo el diálogo ha dado la impresión contraria, por su expresión sabemos que ahora desea que Jane acepte.



184. Plano 332.



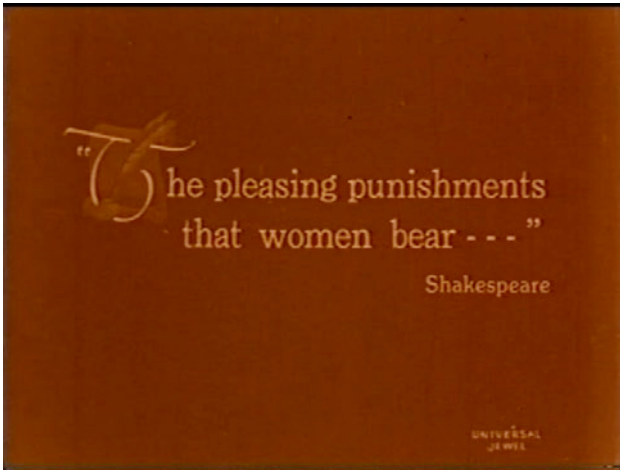
185. Plano 334.

El 332 muestra a Elliott en P.M.C., a la derecha de la composición, cabizbajo, mientras Jane, por la izquierda, avanza desde el fondo y comienza a hablarle tiernamente. Robert, entonces, alza la cabeza, mira directamente a cámara y en su rostro se percibe un pensamiento siniestro (*ver il. n. 184*). ¿Ha sido el suyo, de veras, un acto irreflexivo fruto de la pelea y de sus ansias por defender la reputación de Jane o una maniobra calculada de antemano para la cual se ha servido de la situación? Aunque en momentos posteriores la narración incidirá en lo primero, como en la secuencia 3 las imágenes lo ponen en duda. Asumiendo sus palabras como la propuesta formal que ella esperaba,

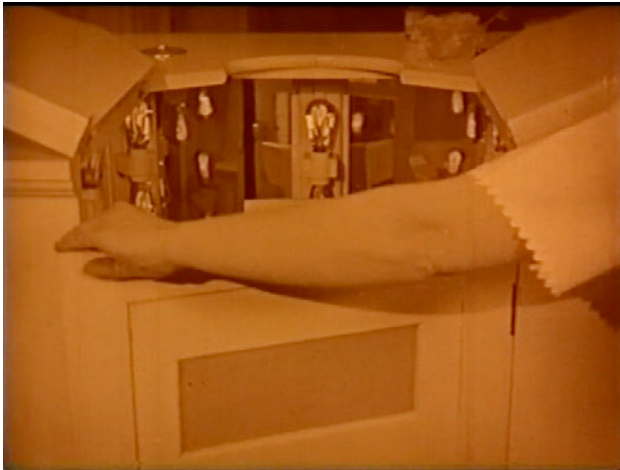
Jane se arriesga y le expone: “Eso me hace – muy feliz – Bobby”. P.M.C. de ambos mirándose de perfil en el 334, con Jane sonriendo (*ver il. n. 185*). Después, aterrorizada, por si Robert decide no seguir adelante, se deja caer sobre él y evita mirarle a los ojos mientras espera una respuesta más clara por su parte. Sabiendo que ella está conforme, él le propone matrimonio con mayor firmeza: “Jane – si tú – te casaras conmigo – yo – yo realmente quise decir lo que dije”. La alegría de ella es inmensa, casi no lo puede creer. No hay beso, sino que los dos se abrazan y la pantalla se funde en negro.

5. Primeras sesiones de belleza. (0H.33'20'')

“Los agradables castigos que las mujeres soportan...’ Shakespeare” (*ver il. n. 186*), anuncia un intertítulo expositivo. Su dibujo artístico es un tintero y una pluma superpuestos sobre un folio, aludiendo al texto clásico del cual proviene la cita: *The Comedy of Errors* (*La comedia de los errores*, c. 1590), de William Shakespeare. Como la anterior, la secuencia se presenta tintada uniformemente en ámbar.



186. Plano 340.



187. Plano 341.

Fundido de apertura y P.D. de la parte frontal de un artefacto similar a un horno, cuya utilidad por el momento se desconoce. Un brazo femenino se introduce en el campo visual y destapa gradualmente sus puertas hasta que su interior queda completamente al descubierto (*ver il. n. 187*). En efecto, de acuerdo con el contenido del rótulo expositivo, parece un instrumento de tortura moderno. Fundido encadenado y P.C. de la habitación con una esteticista ataviada con bata blanca colocando unas toallas junto al artefacto, el cual vemos íntegro por primera vez, confirmándose que se trata de un aparato de belleza de algún tipo. Y P.D. de la parte inferior del frontal de la máquina cuando un caniche

esponjoso y lanudo penetra dentro y olfatea (*ver il. n. 188 en p. sig.*), y allí se queda, aparentemente sin que nadie lo advierta, como se comprobará después.

En el 344, P.C. de la estancia igual al anterior, Jane, en albornoz, entra en campo desde el fondo y avanza hasta la máquina (*ver il. n. 189 en p. sig.*).



188. Plano 343.



189. Plano 344.

Como sucediera en la secuencia 1, la actual acusa la marcada tendencia de Clarence Brown a presentar las escenas mediante planos de detalle ensamblados mediante fundidos encadenados, demorando en la medida de lo posible el *establishing shot*. Sólo que ahora este tipo de presentación metonímica se ha extremado con la inserción de esos planos tan fragmentarios y abstractos de la maquinaria y sus mecanismos internos que en modo alguno aportan información sobre los hechos que se incluyen en pantalla. Y es que, aunque con anterioridad el P.C. 342 ha mostrado la estancia en su totalidad, no es hasta el presente 344, con la introducción de Jane, cuando

por fin se comunica al espectador el emplazamiento y el porqué de la acción. Sólo ahora sabemos que los acontecimientos suceden en la residencia de la protagonista, en su dormitorio para ser exactos. Ésta es la primera vez que la vemos desde que se prometió en matrimonio con Elliott y las imágenes evidencian que Jane ya ha comenzado a realizar arduos esfuerzos por rejuvenecer su imagen y estar atractiva, algo de lo que nunca se había preocupado en su vida. Su transformación hacia una mayor feminización se patentiza como radical, pues ha pasado de ser completamente indiferente a su aspecto físico hasta casi obsesionarse, siendo capaz de adquirir esta sofisticada y aparatosa maquinaria de belleza, tan compleja que debe ser manejada por un especialista cualificado.

Se ignora el lapso temporal que se ha omitido del argumento desde la secuencia anterior, aunque las luces eléctricas de la habitación y la oscuridad visible a través de las ventanas indican que es por la tarde o de noche; motivo por el cual, en realidad, los hechos podrían estar ocurriendo en el mismo día que el segmento previo transcurridas

las horas. Pero, en cualquier caso, y dado que es imposible de averiguar, la secuencia ilustra cómo es la vida de Jane tras su compromiso con Robert Elliott; una existencia nueva, complementa distinta, donde la principal preocupación de Jane ya no es el trabajo, sino su imagen. Ahora está dispuesta a someterse a todo tipo de incómodos tratamientos estéticos con tal de resultar atractiva para Robert.



190. Plano 345.

Todavía en el mismo plano Jane se introduce en el artilugio y la esteticista empieza a cerrar sus puertas, dejando visible de su cuerpo únicamente su cabeza y, seguidamente, P.P. de Jane dentro de la máquina. Las manos de la esteticista se introducen y le colocan una toalla alrededor del cuello y una bolsa de agua caliente sobre la cabeza

(*ver il. n. 190*). Se confirma así que se trata de una sauna y Jane se dispone a darse un baño de vapor. La imagen comienza a desvanecerse en negro mientras se origina el primer *gag* visual relacionado con la entrada del caniche en la instalación. Ahora que el dispositivo está en funcionamiento y ya no hay marcha atrás, Jane abre los ojos como platos al darse cuenta de que su perro está dentro, sometiéndose, como ella, a un baño de vapor. Fundido en negro.



191. Plano 347.

Se produce un fundido de apertura y volvemos a ver a Jane en un P.P.P. mucho más cercano, agotada y sudada después de haber pasado horas dentro la sauna. Ya no aguanta más y repetidamente pide auxilio a la esteticista para que la saque de allí. La bolsa de agua caliente termina cayéndosele de la cabeza y, ante sus ruegos, las manos

de la mujer vuelven a entrar en campo, le retiran las toallas y abren los compartimentos de la maquinaria. P.C. en el que la asistente la ayuda a incorporarse y vemos que Jane prácticamente no puede ni caminar (*ver il. n. 191*).



192. Plano 348.

Y la secuencia finaliza con un P.D. de la parte inferior de la sauna, igual al anterior donde habíamos visto al perro introducirse y ahora le vemos salir completamente empapado y arrugado por el vapor (*ver il. n. 192*). Su apariencia esponjosa y su actividad anterior han desaparecido y se genera así el segundo *gag* enteramente visual del

segmento, en el que el caniche, por la imagen desastrosa que presenta después del baño, actúa, por asimilación, como una metáfora visual de la protagonista, exponiéndose de esta forma que Jane se encuentra en el mismo estado lamentable que el animal. Fundido en negro.

6. Llegada de Dorothy. (0H.35'13'')

Fundido de apertura. Plano 349, P.M. de Jane en el salón de su residencia arreglando un centro de flores (*ver il. n. 193 en p. sig.*), muy pendiente de lo que sucede a su alrededor porque está esperando a alguien, sin duda alguna a Elliott.

El tiempo transcurrido en *off* desde el segmento anterior es, por lo tanto, mínimo; una secuencia sigue inmediatamente a la otra. Y ahora el incómodo baño de vapor adquiere todo su sentido: ella estaba arreglándose para Robert, quien está a punto de llegar. El espacio físico representado es el mismo, la elipsis temporal muy pequeña y la secuencia aparece tintada, como la anterior, en ámbar.

Pero Jane no sólo está esperando a Robert ansiosa como una adolescente, sino que también viste como tal. El texto fílmico revela la evolución psíquica de Jane a través de su ropa y si la secuencia anterior nos ha mostrado el proceso, la presente expone por primera vez los resultados de su notable cambio mediante su nuevo atuendo. Un proceso de transformación físico y emocional en el que ha pasado de llevar un traje oscuro de varón como norma –secuencia 1, fase de larva u oruga–, a uno de chaqueta mucho más femenino y de color claro –secuencia 4, estado de crisálida–, hasta emerger finalmente como una mariposa, pues ahora lleva un vestido de *flapper*, propio de una jovencita de los años 20: vaporoso y holgado, muy claro, escotado, dejando al

descubierto los brazos y con un enorme lazo de raso colgando del lateral a la altura de la cadera. Se trata, así pues, de un cambio muy brusco desde que la viéramos vestida de hombre en el segmento inaugural. Ahora, por contraste, luce más femenina que nunca y va vestida a la moda.



193. Plano 349.



194. Plano 353.

Radiante y vistosa, como las mariposas, con las que anteriormente ha sido asimilada, los aspectos más intrascendentes y frívolos que éstas suelen representar también constan en esta primera presentación de Jane en la secuencia, donde como resultado de su recién adquirida vanidad aparece frente a un espejo. Inmediatamente suena el timbre, ella comprueba una vez más su imagen en el espejo y después sale de cuadro visiblemente nerviosa. En el 352, P.G. del interior del salón, Jane lo atraviesa rápidamente, se sienta en una butaca, coge una revista y empieza a disimular haciendo como que lee, para que Robert no piense que ha estado esperándole impaciente. Se pasa a un P.M. de

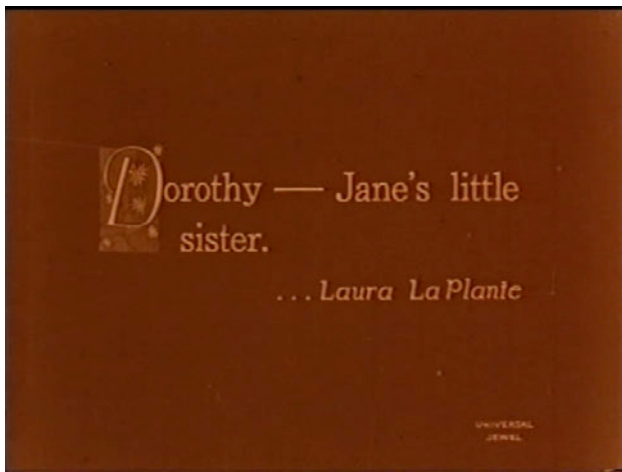
Jane en el que ojea la revista; pasa sus páginas, pero simplemente eso, puesto que la tiene colocada del revés (*ver il. n. 194*). En verdad, espera que Elliott aparezca junto a ella de un momento a otro y sus ojos, en dirección constante hacia la puerta de la casa, la delatan. En un P.G. como el anterior el mayordomo abre la puerta y a través de la fotografía de enfoque en profundidad vemos que, contra todo pronóstico, quien se introduce es una muchacha.

P.A. de la joven con el mayordomo en la puerta principal mientras comienza a descargar su equipaje (*ver il. n. 195 en p. sig.*). “He venido para sorprender a mi hermana”, dice. El sirviente le comunica que Jane está en el salón y seguidamente un rótulo expositivo la presenta: “Dorothy – la hermana pequeña de Jane ...*Laura La*

Plante” (ver il. n. 196). Tras lo cual se inserta una imagen individual de ella mucho más cercana (ver il. n. 197).



195. Plano 355.



196. Plano 360.



197. Plano 361.

Frente a las anteriores presentaciones progresivas y fragmentarias de los otros personajes principales –Jane y Elliott–, la de Dorothy es una exposición mucho más tradicional, donde el personaje aparece caracterizado por los numerosos objetos que lleva, algo que queda justificado porque acaba de llegar de viaje para quedarse una temporada. La información que se ofrece sobre Dorothy se transmite de forma estrictamente visual y casi por entero en un único plano, el P.A. 355. Su vestuario es también indicativo de su personalidad. Dorothy viste un traje de chaqueta serio pero complementado con multitud de accesorios, todos ellos en blanco creando contraste con el traje: sombrero muy *chic*, bolso y guantes a juego, una flor en la solapa de la chaqueta y una lujosa prenda de piel sobre los hombros. Asimismo, lleva el pelo corto. Y de esta forma la narración nos informa de que Dorothy es una chica a la moda de los años 20. Pero también una muchacha con un elevado poder

adquisitivo, como subrayan otros de los componentes de su equipaje. Sostiene varias maletas, una raqueta de tenis y un banderín de la selecta universidad Bryn Mawr.

Según la revista *Life*, en su crítica contemporánea del film, este emblema de la universidad era la única nota discordante y de verdadero mal gusto en toda la película.¹⁴⁰ Ciertamente, la asociación de Dorothy con esta exclusiva universidad privada para señoritas internas resulta significativa, ya que aporta información sustancial sobre el personaje y sobre la propia Jane. Y es que Bryn Mawr College –en la localidad de mismo nombre, cerca de Filadelfia, en el estado de Pensilvania– era una institución pionera en los Estados Unidos de marcado carácter feminista, que había sido fundada con el expreso propósito de proporcionar una elevada educación intelectual a las mujeres, otorgándoles las oportunidades que desde siempre les habían sido negadas (fue una de las primeras en aportar programas de doctorado para las mujeres, por ejemplo).¹⁴¹ Queda así claro en el film el compromiso feminista de Jane y su postura en pro de la igualdad de sexos y la emancipación de la mujer, ya que sin lugar a dudas ha sido ella quien ha optado por este centro para su hermana pequeña.¹⁴²

Y con respecto a Dorothy, advertimos así que debe rondar los veinte años (más tarde se sabrá que ésta es su edad exacta, ya que en la secuencia final cumplirá veintiuno). Su diferencia generacional con Jane es más que considerable, veinte años las separan, y al mismo tiempo se nos comunica que no vive con su hermana, sino en Bryn Mawr, donde estudia. Y, en esencia, a través del banderín sabemos que Dorothy es una chica adinerada, cuya vida transcurre en un escogido y distinguido círculo social, donde ocio y disfrute –representados por la raqueta– juegan un papel importante.

Es obvio que Jane la ha provisto de todo tipo de comodidades mientras ella se ocupaba de la fábrica. Alejada del rancio negocio familiar y de la influencia de su progenitor, puesto que Dorothy debía tener sólo dos años cuando John Vale falleció y no la pudo aleccionar, ella ha sido educada en colegios internos como una señorita y ahora es una joven de clase media-alta que lleva la vida normal de una muchacha de su edad y condición social. En resumen, su existencia en nada se parece a la de Jane, y

¹⁴⁰ “Smouldering Fires”, *Life*, Vol. LXXXV, 4 de junio de 1925, p. 35. Documento en The Clarence Brown Collection.

¹⁴¹ Aunque a partir de 1931 Bryn Mawr comenzó a aceptar a los hombres como estudiantes, en 1924, época en que se rodó la película y en que se sitúa la acción del argumento, esta universidad era exclusivamente femenina.

¹⁴² Entre las alumnas más famosas de Bryn Mawr se sitúa, por ejemplo, Katharine Hepburn, cuya progenitora, Katharine Houghton, también estudiante de Bryn Mawr y quien la escogió para su hija, fue una importante sufragista norteamericana de comienzos del siglo XX.

básicamente Dorothy es todo lo contrario: convencional, femenina y risueña.

Su jovialidad se transmite por su comportamiento al entrar en la casa, ya que no ha dejado de sonreír, pero también por la viñeta artística que acompaña a su intertítulo: un conjunto de pequeñas flores dispersas. Dibujo que, si bien transmite un mensaje algo más vago e impreciso que los habidos en rótulos preliminares, hace referencia inequívoca a su forma de ser alegre y risueña, porque tales elementos de su carácter son los que se enfatizan a través de sus acciones.

Pero si Dorothy es así –vivaz, femenina y “normal”– ello es gracias a Jane y a los años que ha empleado en la factoría Vale. Ella tomó las riendas del negocio en 1906, con la muerte de su progenitor, a la edad de veintidós, y desde entonces ha trabajado por las dos. Ha dedicado su juventud a Vale Manufacturing Co., hasta transformar la pequeña fábrica de ropa en una importante industria textil que ahora permite a Dorothy una existencia económicamente holgada y al mismo tiempo feliz y despreocupada en Bryn Mawr. Por ello, por la enorme diferencia de edad que se llevan y por el sacrificio que ha supuesto para Jane el cuidado de Dorothy, aunque son hermanas, su relación es la propia de una madre y una hija; una hija que ahora vuelve de la universidad, con toda probabilidad –por el tiempo presente del argumento, a finales del mes de mayo– con motivo del fin del curso académico para pasar los meses de vacaciones en casa.

Desde su posición en el umbral de la residencia, Dorothy mira hacia el salón, a Jane, y sonríe, pero después se sorprende, pues observa un comportamiento extraño en su hermana; alguien acaba de entrar en la casa y ésta ni se inmuta, sigue sentada, leyendo, como si nada. Dorothy hace una señal al mayordomo, en *off*, para que no diga nada, y sigilosamente comienza a desplazarse hacia el salón para sorprender a Jane.

P.M.L. de Jane, sentada en la butaca, mientras Dorothy entra en campo por detrás. Ésta en seguida se da cuenta de que su hermana no está leyendo en realidad, puesto que tiene la revista colocada del revés (*ver il. n. 198 en p. sig.*). De modo que, sin que Jane pueda verla, le da la vuelta a la revista, colocándola del derecho. Sólo entonces Jane comprende que la persona que acaba de entrar no es Robert, y no puede ser otra que su hermana pequeña Dorothy. Levanta la vista, la besa efusivamente y empieza a incorporarse para saludarla. Corte en movimiento. En el 364 se pasa a un P.M.L. de ambas de pie en el que, llenas de alegría por reencontrarse de nuevo, se abrazan, se besan y comienzan a hablar. Mientras tanto el llamativo vestido de Jane, el cual puede ser apreciado ahora con mayor detalle, llama la atención de Dorothy, quien inmediatamente repara en él y lo mira con asombro (*ver il. n. 199 en p. sig.*).



198. Plano 363.



199. Plano 364.

Su hermana, desde luego, parece otra con ese atuendo y así se lo hace saber: “¡Querida, pareces veinte años más joven!”, comentario que a ésta la ruboriza, pero le satisface.

Sin embargo, llegados aquí los roles parecen haberse invertido. Dorothy, de veinte años, viste con un elegante traje de chaqueta muy *chic* a juego con complementos apropiados, mientras que Jane, de cuarenta, lleva un vestido de *flapper* que, al ser expuesto en el mismo encuadre con una veinteañera de verdad, adquiere por completo la categoría de disfraz: no cabe duda que Jane está ridícula con esa indumentaria, intentando aparentar una edad que no es la suya y que está muy lejos de serlo –veinte

años menos para ser exactos, como acaba de decirle Dorothy; los veinte años que la propia Dorothy le robó y que ahora, en vano, Jane intenta recuperar –su Juventud.

Pero además, y en contra de la opinión positiva expresada por esta última, el vestido a Jane no le sienta bien, puesto que está concebido para un cuerpo adolescente, sin curvas, de acuerdo con las tendencias de moda de la década de 1920 que tendían a crear líneas rectas y a resaltar lo menos posible la silueta. Y Jane, en contraposición, una mujer de cuarenta años, en la plenitud de su madurez y con sus formas completamente desarrolladas, encerrada en ese tipo de atavío –cuya holgura y lazo a la altura de la cadera están pensados para sugerir una escueta y delgada silueta en el interior–, aunque está lejos de estar gruesa eso es precisamente lo que el vestido le hace parecer: grande. Éste es sólo el primero de sus muchos intentos infructuosos por disimular su edad, ahora que está comprometida con alguien mucho más joven.



200. Plano 367.



201. Plano 368.

En un P.M.L. de ambas, igual al anterior, Dorothy atisba el anillo de compromiso de Jane y, seguidamente, desde el plano 367 hasta el 371 –con la interrupción de un rótulo de diálogo en el 369–, la conversación mucho más íntima que sostienen se escenifica mediante el esquema plano/contraplano alternando imágenes de cada una de ellas en P.M.C., pero con una importante novedad. Y es que, como ya comentamos en el capítulo anterior, estos planos presentan una solución estilística completamente anómala y minoritaria en la cinematografía “silente” al incorporar en el encuadre perfiles, hombros o partes de la cabeza del personaje contrario en escorzo con objeto de

contribuir a la continuidad espacial y ampliar la profundidad de la imagen (*ver il. n. 200 y n. 201*), una práctica visual sumamente difícil de encontrar en el periodo “mudo” que Hollywood comenzó a utilizar con la irrupción del cambio tecnológico impuesto por el “sonoro”, ya que vino determinada por la palabra hablada.

Ilusionada con la noticia y muy intrigada, Dorothy mira a Jane, intentando averiguar con quién puede haberse comprometido, y entonces ingenuamente le pregunta: “¿No es Scotty?”, comentario que provoca en Jane una sonora carcajada acompañando a su negativa. Ella comienza a hablarle a Dorothy del hombre en cuestión, acercándola hacia sí y abrazándola, y justo en ese instante aparece él.

Corte a un plano individual de Robert en el umbral del salón con una caja bajo el brazo, observándolas, en el 372. Plano de Jane y Dorothy, sorprendidas en su intimidad, volviéndose bruscamente. Él entra y va directo hacia Jane, entregándole el regalo –unas flores.



202. Plano 376.



203. Plano 377.

En el plano 376, P.M. de Jane y Robert, ella le da las gracias y los dos terminan besándose (*ver il. n. 202*). Inmediato plano de reacción de Dorothy en P.M.C., totalmente contrariada, mirando fijamente con reprobación y sorpresa hacia el espacio en *off* que ocupa Elliott y después hacia el que ocupa su hermana (*ver il. n. 203*). Desde este momento la escala distinta de los planos y el modo en que Brown compone sus encuadres y empareja a los personajes –Jane y Elliott compartiendo plano; Dorothy, sola– es sumamente significativo acerca de cuáles son los pensamientos y afectos de cada uno, por separado y en relación a los demás. Un tipo de planificación que Brown variará y

sobre el que propondrá diversas alternativas a lo largo del film conforme cambien y evolucionen los sentimientos de los implicados y que da muestras de su sofisticado e invisible enfoque visual al servicio de la narrativa. Y es que, desde el plano 376 al 386, Brown planifica la conversación entre los tres mediante el montaje plano/contraplano, repitiendo estas mismas imágenes anteriores: Jane y Elliott juntos en P.M., como en 376, y Dorothy aparte, en P.M.C., como en 377.

Las imágenes hablan por sí solas: los sentimientos de Robert están con Jane, y viceversa, y lo seguirán estando aun cuando Dorothy pronuncie a continuación su indiscreto e hiriente, aunque involuntario, comentario. Esta última, por su parte, está sola en su oposición rotunda al noviazgo de su hermana con el joven y no deja de mirarlos al uno y al otro sin dar crédito a que sean pareja. Una elaborada planificación visual de las escenas que en realidad ya ha tenido lugar previamente en la secuencia, aunque de forma menos enfática, con la irrupción de Robert Elliott en la estancia, cuando le veíamos solo en el umbral del salón en el 372, frente a Jane y a Dorothy,

agrupadas en el 373. A lo largo de la secuencia actual Jane nunca estará sola, los afectos de su prometido y de su hermana están con ella y de ahí que desde el momento en que los tres están reunidos dentro de la casa no podamos encontrar ni un solo plano autónomo suyo –Jane siempre aparecerá arropada por alguno de los dos o por ambos.

Tanto Jane como Elliott terminan por darse cuenta de que Dorothy les está mirando fijamente, con asombro y desaprobación, y Jane opta por preguntarle a su hermana qué sucede. Demasiado aturdida para inventar una excusa, Dorothy contesta sencillamente con la verdad: “Supuse – Pensé que sería más mayor”. Un comentario de lo más inapropiado y en modo alguno halagador para Jane, puesto que subraya su considerable edad y la cantidad de años que le lleva a Robert. Dorothy, de hecho, había imaginado a Jane comprometida con Scotty, el anciano secretario de la fábrica, y le parece inaudito y espantoso que su hermana se haya dejado embaucar por un gigoló. Sus pensamientos hacia Elliott, por supuesto, son de absoluto desprecio. Ellos sonríen, como si nada hubiera pasado, y Jane comienza a abandonar la composición para poner en agua las flores que él le ha regalado, dejando a su hermana y a su prometido a solas.

Robert es el primero en hablar: “Espero que seamos amigos”, tras lo cual le tiende la mano. Dorothy aparta la vista y rehúsa estrechársela. Después, le aclara: “Tú y yo nunca seremos amigos”. Ante la mirada de desconcierto de él, ella es más explícita todavía cuando le dice: “No querrás hacerme creer que un muchacho como tú puede realmente estar enamorado de ella – –”. Comentario con el que Dorothy sin darse cuenta, en su afán por defender a Jane y dejarle claro a Elliott que es un arribista sin escrúpulos, está desmereciendo a su hermana. Ciertamente, sus conclusiones al considerar instantánea e indiscutiblemente que Robert es un cazafortunas se basan en su poca consideración hacia el atractivo de Jane como mujer. Es obvio que Dorothy cree del todo imposible que Jane pueda atraer por sí misma, y no por su dinero, a un joven apuesto. Y mientras el desespero y la impotencia de Elliott van en aumento, Dorothy contraataca: “¡– –la has adulado y le has hecho creer que era amor!”. Una conversación que se ve interrumpida por el regreso de Jane a la habitación.



204. Plano 398.



205. Plano 399.

Con la irrupción de Dorothy en el relato se llega a la tríada de personajes, que a la postre desembocará en el inevitable triángulo amoroso. Una relación a tres bandas que comienza a plasmarse visualmente aquí, en el P.C. 398, cuando Jane entra en el salón con las flores y Dorothy y Robert, al fondo a la derecha, avanzan desde su posición y se colocan cada uno a su lado. Jane comienza a abrazarles y a acercarlos hacia sí (*ver il. n. 204*). Un plano preliminar –en sí mismo ya un “plano de tres”– que antecede al verdadero “plano de tres” con el que concluye la secuencia.

En el 399 se pasa al “plano de tres” propiamente dicho (*ver il. n.*

205), desmembrado en dos, 399 y 401, por la aparición de un rótulo de diálogo que contiene las palabras de Jane. Un típico “plano-Brown” con los personajes formando un triángulo que se alza de forma extrema –más que en ninguna otra película del cineasta– como el *leit-motiv* visual del film, por las abundantes variaciones, repeticiones y alternativas que el realizador propondrá del mismo a lo largo de toda la película –la imagen se repetirá en numerosas ocasiones, pero sus implicaciones serán distintas en cada caso.

En éste, el 399, Jane, en el centro, ocupa el vértice del triángulo; una agrupación que ha sido forzada por ella misma al abrazarles, pero en la que todos han contribuido, trasladándose y colocándose en sus posiciones hacia la cámara. Seguidamente, Jane acerca todavía más a Dorothy y a Robert hacia ella y lanza un peligroso vaticinio: “¡Vamos a ser las tres personas más felices del mundo!”.



206. Plano 401.

En el 401 vuelta a un “plano de tres”, como en 399. Jane termina de pronunciar su frase, pregunta con la mirada a Robert si está de acuerdo y después hace lo mismo con Dorothy; los dos asienten. Jane se aproxima entonces hacia las rosas que le ha regalado Elliott, pero se clava una espina y en un acto reflejo propiciado por el dolor se lleva su

dedo índice a la boca. Su semblante de absoluta felicidad ha dado paso a un intenso malestar y durante unos instantes permanece en el encuadre profundamente afectada (*ver il. n. 206*). La imagen comienza a desvanecerse mientras Jane cambia su expresión y comienza a sonreír, dándose cuenta de que lo sucedido no tiene ninguna importancia. Fundido en negro.

Las connotaciones del “plano de tres” son múltiples y diversas. En primer lugar, Clarence Brown se sirve de él para plasmar y anticipar visualmente el triángulo amoroso que posteriormente se desarrollará en el argumento. Una relación triangular destinada, como no podía ser de otro modo, a la desdicha –representada simbólicamente por el pinchazo de Jane–, y que, desde el comienzo, se basa en la mentira (piadosa) y el silencio. Como en la mayoría de sus mejores trabajos, el cineasta utiliza el “plano de tres” como medio de expresión de los conflictos internos, actitudes o sentimientos entrecruzados de los personajes que lo integran, pero en *Smouldering Fires* tanto este primero como los restantes se constituyen en un sentido global como una metáfora visual del mundo fingido en que a partir de este momento transcurrirá la existencia de Jane. Aunque, como hemos dicho, cada uno es portador de un contenido autónomo, éste es un común denominador que todos poseen: excepto en el último caso, donde el significado se invertirá, los “planos de tres” simbolizan el engaño de que es objeto Jane por parte de su hermana y su prometido, y posteriormente marido, Robert Elliott.

En el presente “plano de tres” 399-401 ambos están engañándola, para protegerla y no destruir su felicidad, haciéndole creer que se llevan bien y *van a ser las tres personas más felices del mundo*, cuando en realidad acaban de tener un fuerte

altercado y la opinión que a Dorothy le merece Elliott es del todo peyorativa. Una felicidad que, por consiguiente, ya desde el inicio se revela como ficticia y que en el presente “plano de tres” se patentiza a través de la mirada de disgusto de Dorothy y de su sonrisa fingida, mientras que Elliott, pese a lo que acaba de suceder, sonríe también. Frente a la alegría real de Jane, ambos simulan y guardan silencio acerca de su enfrentamiento.

A este respecto, en su artículo del film en *Image* Marshall Deutelbaum determina que el gesto de Jane al llevarse el dedo índice a la boca, originado de forma bastante espontánea como resultado del dolor causado por el pinchazo, en modo alguno es inocente y surge como anticipo de los subsiguientes “planos de tres” del largometraje, cuando previamente a los mismos o durante su transcurso los personajes realizan este mismo gesto para que alguno de ellos guarde silencio.¹⁴³ Opinión con la que estamos completamente de acuerdo, pues el dedo índice sobre los labios aparecerá de nuevo de forma “accidental” en momentos posteriores, aparte de aquellos en que lo hará de forma explícita y evidente. Ahora bien, la señal de silencio de Jane no sólo no es fortuita, sino que ella la perpetra mirando directamente a cámara (*ver il. n. 206 en p. ant.*), y no a Dorothy o a Robert, de tal forma que sólo puede estar dirigida al espectador. Se convierte así en un comentario sutil, aunque claro, de la propia Jane sobre la acción, mediante el cual alerta a la audiencia de que éste es el comienzo del silencio y del engaño al que se verá sometida en el film. Pero al mismo tiempo la señal de silencio prefigura también el final del romance y de la película, aludiendo al último “plano de tres” 790-792, donde la propia Jane volverá a solicitar silencio de la misma manera, concluyéndose así el largometraje.

Sin embargo, por la forma aparentemente casual en la que se producen ambos gestos –señal y mirada al espectador– y por lo poco acentuado de los mismos, éstos no suponen aún una ruptura del universo de ficción realista en el que transcurre la historia, ni por tanto pueden considerarse como elementos importantes de trasgresión de la normativa clásica hollywoodiense. Y lo mismo cabe decir –todavía en este “plano de tres”– del modo fluido y aparentemente natural en que los personajes se han desplazado, ocupado sus posiciones exactas en el espacio y posado deliberadamente ante la cámara. Al menos por el momento, nada es forzado y todo está justificado diegéticamente.

¹⁴³ Marshall Deutelbaum, *op. cit.*, 32.

Y, por supuesto, el “plano de tres” por la acción simbólica concreta que incorpora –el pinchazo de Jane con una de las espinas de las rosas y su resultante dolor– actúa a modo de terrible presagio de lo que sin duda acabará sucediendo. De un lado, contradice de inmediato la afirmación de Jane de que *van a ser las tres personas más felices del mundo*; no cabe duda que esto no será así precisamente. De otro, anuncia los acontecimientos venideros; Jane ha ido a coger una rosa y ésta se le ha resistido, y en su lugar se ha clavado una espina. Es obvio que el suyo no será un camino de rosas, sino de espinas. Inevitablemente ella es la parte que saldrá dañada de ese triángulo amoroso. Pero además, las flores, origen del sufrimiento físico de Jane en la acción, adquieren un valor metonímico y actúan como una representación simbólica del propio Elliott, puesto que ha sido él quien las ha comprado, llevado a la casa y entregado a Jane personalmente; son su regalo. Elliott, en particular, será quien la lastimará y acabará causándole a Jane un profundo dolor.

El apellido Vale –del que significativamente carece Dorothy, aunque *a priori* debería ostentarlo, pero no se menciona (el mayordomo se ha dirigido a ella como Miss Dorothy [Srta. Dorothy] y su rótulo expositivo lo omitía expresamente)– cobra parte de su sentido en esta escena y en adelante, de acuerdo con su acepción, ya comentada, de “valle” y específicamente de “valle de lágrimas” (*vale of tears*). En suma, el “plano de tres” señala que ése es el destino de Jane.

7. Visita de Dorothy a la factoría. (0H.39'51'')



207. Plano 402.

Fundido de apertura y P.C. del interior de las oficinas de la fábrica Vale. Una imagen tomada con fotografía de enfoque en profundidad donde en primer y segundo término figuran varios empleados sumergidos en sus tareas y al fondo, en la antesala, la secretaria de Jane. Dorothy irrumpe en la composición, en el tercer nivel, avanza por el pasillo de la fábrica y en la puerta de la antesala se encuentra con Elliott (*ver il. n. 207*). Se detiene a hablar con él y los dos se desplazan hacia la zona de oficinas. La acción

principal se desarrolla, por tanto, en el tercer nivel y después en el último representado.

P.A. de Robert y Dorothy en la antesala. “Me has evitado durante semanas. ¿No vamos a ser amigos nunca?”, le dice Elliott. Sabemos así que han transcurrido varias semanas, dos como mínimo, desde que Dorothy regresara de Bryn Mawr y ellos se conocieran en el segmento anterior. Y seguidamente P.M. de ambos en el 405 (*ver il. n. 208*) donde Dorothy, indiferente, le responde: “Bueno, ¡yo no me preocuparía por eso!”.



208. Plano 405.

La secuencia, que presenta una doble coloración, comienza como las preliminares de la factoría tintada en ámbar. Y también como las anteriores desarrolladas en Vale Manufacturing Co., desde el principio queda patente la notable preocupación de Clarence Brown por las cuestiones inherentes a la profundidad de las imágenes que

componen el complejo industrial en pro del realismo, algo que el cineasta logra en los planos generales o de conjunto mediante la utilización constante de lentes de corta distancia focal y en los planos más próximos, como el de Dorothy y Robert hablando en la antesala en P.M., el 405, mediante la doble exposición de los personajes en el encuadre a través de su proyección en los escasos pero todavía existentes cristales transparentes de la antesala (*ver il. n. 208*) –éstos son los que hacen las veces de pared con la oficina de Scotty, pues, como apuntamos, las ansias de privacidad de Jane se ciñen en exclusiva a su persona y a su despacho, únicos cristales que ha cambiado, mientras que le tiene sin cuidado que los demás puedan ver a Elliott o a Scotty desde el exterior, como tampoco le importaba que la vieran a ella misma con anterioridad.

Dorothy finaliza ahí su charla con Elliott y se introduce en el despacho de Scotty MacDougal.

En el 408, P.C. del interior de la oficina de Scotty, Brown se sirve de estos cristales transparentes y de la fotografía de enfoque en profundidad para poner en escena varias acciones simultáneas en el mismo encuadre (*ver il. n. 209 en p. sig.*). Organizada en tres niveles espaciales, la imagen presenta en primer término al anciano sentado en su escritorio trabajando y en posición frontal hacia la cámara, en el segundo nivel a Dorothy avanzando sigilosamente para sorprenderle, y al fondo, a través de la



209. Plano 408.

mampara, vemos cómo Elliott desde fuera no aparta los ojos de ella (*ver il. n. 209*). Hay un momento en el que está a punto de marcharse, pero se lo piensa mejor y se queda un rato observándola.

Entretanto, Dorothy da un susto al anciano y los dos se saludan cariñosa y efusivamente, pues es obvio que Scotty la conoce desde que

era niña. Ella comienza a sentarse en su regazo y se pasa a un P.M. de ambos. Casi inmediatamente Dorothy le hace partícipe de su preocupación por la inminente boda de Jane, comentario que expresa mediante un rótulo de diálogo. Scotty abre uno de los cajones de su escritorio, saca del interior el mameluco de bebé y lo deposita sobre la mesa. P.D. subjetivo de ambos de la etiqueta de la prenda reescrita, como la última vez que apareció, donde se lee, en lugar de “Baby Romper”, “*Her Baby’s Rompers*”. Scotty sigue hablando, contándole a Dorothy lo que sucedió en la factoría mientras ella estaba fuera.



210. Plano 414.

A través del montaje alternado, desde el plano 414 al 416, el argumento se traslada al despacho de Jane donde está Robert a solas. Apoyado sobre el escritorio, sostiene un taco de papeles, que organiza y deja en la mesa. Después coge otro documento y lo contempla. Al fondo, no por casualidad, figura el retrato solemne del padre de Jane colgado

sobre la pared y, tal y como está encuadrada la escena y posicionado Robert sobre el escritorio, la mirada del difunto John Vale se dirige expresamente hacia él y hacia el papel que sujeta (*ver il. n. 210*), porque, como en seguida se descubrirá, se trata de una de las invitaciones de su boda. Tanto en este plano como en los demás de Elliott a solas en el despacho, la presencia de John Vale figurará amenazante por detrás. Una imagen estática, severa e inquebrantable que revela su absoluta disconformidad con los

acontecimientos presentes y los que están a punto de consumarse –la boda de su hija Jane con este joven al menos quince años menor que ella– y que, desde luego, no tendrían lugar de estar él todavía con vida y al frente de la compañía.

P.D. subjetivo de Elliott del contenido de la invitación en *cache*, donde se lee: “La Srta. Jane Frances Vale / y / el Sr. Robert Wilton Elliott / requieren el honor de su presencia / en su matrimonio / el lunes, cinco de junio / de mil novecientos veinticuatro”.¹⁴⁴ Una invitación que de forma harto significativa aparece encabezada por Jane, indicando su supremacía económica y social, y que, por la ostensible inversión de valores tradiciones que supone, indica que ésta es una unión condenada al fracaso. Pero también, por otro lado, que Jane, pese a sus maneras suavizadas y mayor flexibilidad, sigue asumiendo los roles habituales del varón, los cuales ha hecho extensibles a su relación. En absoluto contrariado, y más bien ajeno a la anomalía que se incluye en la invitación de su boda, se vuelve a un P.M. de Robert en el que mira al frente y sonríe, encantado, de hecho, con el elegante diseño de la cartulina.



211. Plano 417.

En el 417 el argumento se traslada de nuevo a la oficina de Scotty, un P.M. de él y Dorothy, igual a los anteriores, pero donde el semblante de ella ha cambiado por completo (*ver il. n. 211*). Dorothy figura mirando al frente, escuchando concentrada las palabras del anciano, que sigue hablando. Es obvio que Scotty, en *off*, mientras la acción del

argumento se desplazaba a la sala de reunión, le ha contado con detalle los hechos que condujeron a Elliott a proponerle matrimonio a Jane. Y justo en este plano, cuando se modifica la opinión de Dorothy sobre Robert, cambia la tinción de la secuencia a oro luminoso, coloración que se mantiene hasta el final. Las palabras de Scotty surgen por primera vez en pantalla en un rótulo de diálogo: “–de modo que ya ves, querida, Bobby hizo lo correcto –actuó como un hombre”. Un comentario que justifica el comportamiento de Elliott; de acuerdo con el secretario, Robert pidió matrimonio a Jane

¹⁴⁴ Ver esta cartulina en p. 1128, ilustración n. 45.

para salvaguardar su reputación y frenar las habladurías de los empleados de la compañía. “... y Jane es feliz” pondera finalmente él.



212. Plano 422.



213. Plano 423.



214. Plano 424.

En el 422, P.M.L. de ambos, Scotty permanece sentado en su mesa, Dorothy avanza hacia la puerta que conecta con el despacho de Jane y la abre (p7) (*ver il. n. 212*). Una imagen dispuesta ahora en cuatro niveles de profundidad espacial –con el retrato de John Vale al fondo, en el último término representado–, donde Clarence Brown vuelve a hacer uso del enfoque nítido para poner en escena varias acciones simultáneas en el mismo encuadre y que permite ver a Elliott, volviéndose, mientras sujeta y mira ensimismado una fotografía enmarcada que ha cogido del escritorio de Jane. P.M.C. de Dorothy sobresaltándose y retrocediendo al ver lo que él está haciendo (*ver il. n. 213*). Contraplano de Robert, ajeno a que está siendo observado, mientras sostiene en una mano la invitación de su boda y en la otra el retrato. Comienza a prestar más atención a la fotografía y poco a poco la acerca hacia sí (*ver il. n. 214*). Volvemos a ver a Dorothy, elevándose y alzando la vista, intentando cerciorarse de qué es lo que contempla Robert con tanto

interés. La sorpresa que se produce simultáneamente en Dorothy y en el espectador es enorme cuando en un P.D. subjetivo de Elliott, el 426, se revela que ésta es una fotografía enmarcada de ella (*ver il. n. 215 en p. sig.*). Por detrás, además, la mano con

la que Elliott sostiene la invitación de su boda gradualmente va descendiendo; una acción que patentiza visualmente las prioridades emocionales del personaje: es Dorothy quien verdaderamente le importa y no Jane, representada simbólicamente por la cartulina.



215. Plano 426.

Pero que a Robert le gusta Dorothy y no sólo quiere amistad, como le ha dicho al encontrarse por primera vez en el pasillo de la fábrica, en realidad es una información que ya nos había sido proporcionada en dos ocasiones anteriores, planos 408 y 422, en ambos casos de forma estrictamente visual, mediante la puesta en escena

y el empleo de la fotografía con profundidad de campo. En el 408 cuando Dorothy se adentraba en la oficina de Scotty, Elliott la miraba desde fuera, fijamente, y permanecía allí durante un rato, atento a sus movimientos, algo que presenciábamos de modo nítido a través de los cristales transparentes del despacho del secretario. Y después en el 422 al abrir Dorothy la puerta de la oficina de Scotty, se distinguía ya en esta imagen que el retrato que sujetaba Elliott era de ella, y no de Jane, razón por la que se sobresaltaba. Sin embargo, no estaba segura, por eso seguía mirando y llegaba a elevarse físicamente para confirmarlo, lo que conseguía, a la vez que la audiencia, con la irrupción del retrato en P.D. Después de la clarificación de que se trata de una fotografía de Dorothy, la narración nos comunica no sólo que Robert se ha encaprichado de la que dentro de muy poco va a convertirse en su cuñada, sino que ella acaba de descubrirlo y él ignora que ella lo sabe.

Dorothy cierra la puerta con sumo cuidado para que Robert no se dé cuenta de que ha estado mirando y en el 428 la vemos de nuevo en la oficina de Scotty con la puerta cerrada ante sí. Como en todos los planos anteriores que se han ofrecido de ella su semblante es de preocupación. Llegados aquí el suspense que se crea es evidente acerca de cuál será su reacción y dada la opinión peyorativa que tiene de Elliott y su oposición rotunda, desde el inicio, al matrimonio de él con su hermana todo indica o al menos se plantea la incógnita razonable de si Dorothy se lo contará a Jane. Pero, de nuevo, se llega a la absoluta desorientación del espectador cuando en el rostro de



216. Plano 428.



217. Plano 429.



218. Plano 430.

Dorothy se dibuja una expresión de gran ilusión al descubrir que a Robert le gusta ella y, por consiguiente, se destapa ahora, de forma sorpresiva, que a ella también le gusta él (*ver il. n. 216*). Puesto que nada anterior lo ha apuntado, más bien al contrario, resulta lógico preguntarse ¿desde cuándo? Y la respuesta es evidente: su consideración negativa sobre Robert se ha desvanecido por completo después de observarle mirando con admiración su propia fotografía, al tiempo que ha comenzado su encaprichamiento de él –las explicaciones previas de Scotty allanan el terreno para que el cambio de actitud de Dorothy no resulte tan radical, pero verdaderamente son una mera excusa narrativa y ha sido la visión de ella de Robert con su retrato el que lo ha generado. El montaje alternado nos transporta otra vez a la sala de reunión, donde Robert acaricia, ahora con pasión, el marco que encierra la fotografía de Dorothy (*ver il. n. 217*). Vuelta a una imagen de Dorothy, en la habitación contigua, donde tiene

lugar la contrapartida de su acción: acaricia la puerta detrás de la que está situado él (*ver il. n. 218*). Sabemos ahora, ya con total seguridad, que no va a decirle nada a Jane, en lugar de eso disimula y llama a la puerta del despacho. Y Robert hace lo propio, deja disimuladamente la fotografía sobre el escritorio (*ver il. n. 219 en p. sig.*).



219. Plano 433.



220. Plano 434.

Después Dorothy se adentra como si fuera la primera vez que irrumpiese en la habitación (*ver il. n. 220*), se dirige hacia Robert y súbitamente le dice: “Bobby, nosotros vamos a ser grandes amigos”.

Y en el plano 437 se pasa a un P.M.C. de ambos situados de perfil y mirándose fijamente a los ojos. Seguidamente, Brown escenifica el diálogo que sostienen mediante la repetición constante de esta misma imagen, con la puerta que hay detrás del escritorio de Jane (p1) al fondo (*ver il. n. 221 en p. sig.*). Un tipo de planificación idéntica a la empleada por el cineasta durante la proposición de matrimonio de Elliott a Jane en la secuencia 4, porque esta propuesta de

Dorothy y la conversación que en adelante se desarrolla posee una trascendencia emocional igual o mayor a la matrimonial anterior –implica de forma encubierta la confesión mutua de la atracción que sienten el uno por el otro. Es más, acto seguido los dos sonrían y comienzan a flirtear abiertamente.

De pronto Robert vuelve la cabeza y ve encima del escritorio las invitaciones y sobres de la boda, colocados en pequeños montones, tal y como él mismo los había organizado antes, algo que vemos a través de un P.D. subjetivo suyo. A él le gusta Dorothy, pero, sin embargo, es un hecho consumado que va a casarse con Jane. Todo está dispuesto y arreglado. Contrariado por el destino que le espera, y que no es el que desea, en el plano 439, P.A. de ambos, él avanza hacia la cámara y se sitúa frontalmente en el primer término. En realidad duda sobre si debería cancelar la boda, pero Dorothy se da cuenta e interviene.



221. Plano 440.

Vuelta a un P.M.C. de los dos, como el anterior 437, en el que Robert coge a Dorothy apasionadamente por los hombros y comienza a hablarle. Y por su expresión percibimos que está empezando a declararle su amor. Ella, sin embargo, le detiene y mueve su dedo anular, donde ella misma lleva una alianza –un detalle casi

imperceptible pero presente en la imagen– recordándole que no debe decir nada, puesto que es un hombre comprometido que dentro de poco va a casarse (*ver il. n. 221*). Después le expone en un título de diálogo: “Ésta es la primera felicidad auténtica que Jane ha conocido...” Él la escucha y mira al frente, pensativo, y Dorothy concluye su frase: “... y tú vas a hacerla feliz, siempre, ¿no?”. Robert sonríe y le promete a Dorothy que así será. Ella le ha convencido para seguir adelante con la boda. Los dos finalizan esta parte de la conversación y se apoyan sobre el escritorio, cambiando drásticamente de tema.



222. Plano 445.

En el 445, P.E. de ambos apoyados sobre escritorio, la puerta del fondo se abre y Jane se introduce en el despacho (*ver il. n. 222*). Y con esto se llega al “plano de tres”, aunque éste es todavía un plano preliminar de los muchos que en esta ocasión se incluyen anticipando al verdadero “plano de tres” o *leit-motiv* con el que concluye la secuencia –el

465, un “plano de tres” de los personajes en P.M.C. posando conscientemente ante la cámara.

En un sentido global éste es uno de los “planos de tres” más elaborados del film, que comienza aquí en el 445 con la irrupción de Jane en el despacho hasta llegar al 465, y que se halla constituido en realidad por una sucesión de “planos de tres” de los personajes en P.A. –448, 454, 456, 458 y 460– que salpican la conversación hasta llegar

a los inmediatos anteriores 462 y 464, donde constan en P.M.L., y finalmente al más culminante de todos ellos, donde dejan de hablar y figuran en P.M.C. –el 465.

Asimismo, el plano 445 muestra por primera vez a Jane en el ámbito de la fábrica desde que se prometió en matrimonio con Robert. Como ya viene siendo habitual su evolución psíquica viene marcada por su ropa y comprobamos cómo Jane ya se ha desprendido por completo de los trajes de chaqueta. Ni oscuros ni claros, éstos han quedado totalmente descartados y ahora lleva un atuendo distinto para acudir al trabajo: un vestido largo, complementado con un fular estampado, a juego con la camisa. Su sombrero, combinado con su nueva vestimenta, puede verse también colgado en el perchero del despacho.

Dorothy se traslada hasta la posición de Jane y las dos se saludan con devoción, besándose y abrazándose. P.M.C. de Jane donde se la ve radiante, llena de alegría al entrar en su despacho y descubrir lo bien que se llevan su hermana y su prometido. Eufórica, de pronto dice: “Pasemos el fin de semana de antes de la boda en mi casa de campo –¡solos nosotros tres!”. Primer “plano de tres” de los personajes en P.A. en el 448, donde Jane mira a Robert, para ver que le ha parecido la idea, y después a Dorothy (*ver il. n. 223*), al igual que en el “plano de tres” de la secuencia anterior cuando, tras



223. Plano 448.

su afirmación de felicidad, tan peligrosa como la sugerencia actual, buscaba la aprobación de ambos con la mirada. Y, como en aquél, tampoco aquí ninguno de los dos la contradice. Por lo que ella se sienta en su mesa y se concentra en organizar unos papeles. P.M.C. individual de Robert preocupado e intranquilo con los planes que Jane

acaba de proponer, puesto que supondrían dos días enteros en compañía de Dorothy. Esta última, tomada también en un P.M.C. individual, percibe el semblante de Robert y nota que él no quiere ir. Ninguno de los dos es ajeno al hecho de que han estado flirteando hace tan solo un instante, justo antes de que Jane entrara en el despacho, ambos lo saben y por eso Bobby señala a Dorothy, en *off*, un “No” con la cabeza. Una indicación que ésta capta de inmediato, a diferencia de Jane, que no la percibe. Segundo “plano de tres” de los personajes en P.A., como el anterior, cuando Robert se desplaza

hacia Jane y esgrime una excusa para cancelar la propuesta del fin de semana: “Pero, Jane –¡tengo cosas que hacer aquí!”. Y de nuevo en otro “plano de tres” en P.A., Jane se ríe por lo que acaba de decir Robert, señala al frente, a la oficina de Scotty, y dice: “¡Deja que Scotty las atienda!”. Repetición de la misma imagen tras el título de diálogo cuando Dorothy intenta excluirse a sí misma de la invitación: “...pero, claro está, ¿no querréis que yo vaya?”. Quinta y última inserción del “plano de tres” en P.A. cuando Jane tampoco admite el pretexto de su hermana. La coge de la mano y muy sonriente le contesta: “Por supuesto que queremos que vengas. Serás una carabina encantadora”.



224. Plano 462.



225. Plano 464.

La suerte está echada, ni por parte de Robert ni de Dorothy ha sido posible evitar el viaje del fin de semana de los tres juntos, a solas, en el campo. De modo que se produce ahora la transición a un encuadre a menor distancia en el 462, otro “plano de tres”, fragmentado en dos, 462 y 464, por la aparición de un rótulo de diálogo en el que Robert da su aprobación final a la propuesta. “Planos de tres” donde los implicados aparecen en P.M.L., comienzan a cogerse de las manos, a ocupar sus posiciones exactas en el espacio y a moverse premeditadamente para formar una composición triangular (*ver il. n. 224 y n. 225*).

Y la secuencia finaliza en el 465, como la precedente, con el *leit-motiv* visual del film, un “plano de tres” de los personajes en P.M.C. posando deliberadamente y frontalmente hacia la cámara, formando una agrupación triangular que patentiza plásticamente el propio triángulo amoroso y el engaño que ya ha comenzado a desarrollarse (*ver il. n. 226, 227, 228 y 229 en p. sig.*).



226. Plano 465.



227. Plano 465.



228. Plano 465.



229. Plano 465.

Una imagen detenida y congelada de los protagonistas formando una pirámide invertida, con Jane en el centro de la composición, constituyendo el vértice de la misma, donde las expresiones faciales ilustran el conflicto de la situación y se modifican conforme va teniendo lugar la evolución de la toma, que se mantiene en pantalla durante casi 10''. De tal forma que el plano comienza con Jane contemplando a Robert con adoración (*ver il. n. 226*), para después cerrar los ojos como producto de su absoluta felicidad (*ver il. n. 227*). Mientras tanto Dorothy mira al frente con preocupación, pues es la única verdaderamente consciente de la peligrosa realidad en que se hallan envueltos; de los tres, ella es la que más información posee, se siente atraída por Robert y sabe que él siente lo mismo por ella, motivo por el cual, a continuación, y mientras Jane sigue con los ojos cerrados –una metáfora visual de su situación presente y futura–, le lanza una significativa mirada a él para ver cuál es su estado de intranquilidad ante los hechos (*ver il. n. 228 y n. 229*). Pero Robert, reestablecido en su papel de prometido e inminente marido de Jane, por insistencia de la propia Dorothy, de acuerdo con su

ambición manifiesta desde la secuencia inaugural parece mirar hacia el futuro y no está preocupado. En realidad, él ignora que Dorothy le ha visto con su fotografía y, por tanto, desconoce que ésta conoce sus sentimientos, ya que, aunque ha estado a punto de declararse, ella se lo ha impedido. Jane, por su parte, antes de que la imagen se funda en negro abre los ojos, pero consta mirando al infinito, a ninguna parte, y desde luego no a su realidad circundante (*ver il. n. 229 en p. ant.*). Fundido en negro.

8. Excursión en la montaña. (0H.46'13'')



230. Plano 466.

Fundido de apertura. P.C. de una zona de montaña en el 466, hasta donde llegan desde abajo Dorothy, Robert y finalmente Jane, dando como resultado un “plano de tres” de los protagonistas en el entorno natural (*ver il. n. 230*). De modo que éste es el fin de semana anterior a la boda y la acción posiblemente tiene lugar al día siguiente con respecto a la

secuencia anterior, cuando Jane propuso el viaje a su casa de campo. Los tres han iniciado una excursión y la hora temprana del amanecer se sugiere por la iluminación y la tinción de la secuencia en amarillo fuego intenso, coloración que asimismo sirve para intensificar los hechos dramáticos que se desarrollan.

La narración fílmica sitúa en un primer nivel la edad de Jane, puesto que ésta es la primera cuestión que se señala en el plano inaugural de la secuencia. Es más, los protagonistas han ascendido hasta la cima y entrado en campo por edades. Dorothy, de veinte años, ha sido la primera en llegar, después Elliott y en último lugar Jane, quien ha tenido que ser ayudada por él para poder terminar de subir. La excursión ha resultado demasiado agotadora para ella. Está exhausta, no puede más, y, de hecho, lo primero que hace al llegar a este terreno llano es sentarse en una roca como producto del cansancio. Después se quita el sombrero y procede a retirarse el sudor de su cuerpo con un pañuelo, todo ello mientras Dorothy y Robert se dedican a admirar el paisaje.

Como decíamos, con el ascenso de Jane la toma ha derivado en un “plano de tres”, propiciado en esta ocasión de forma espontánea y un tanto inevitable, puesto que son tres los participantes de la excursión, pero en modo alguno inocente o accidental como en seguida demostraremos.

A diferencia de los “planos de tres” anteriores que se han dado cita en el film, ahora es Robert quien ocupa la posición central del triángulo, que también aquí, por la colocación de Jane, sentada en la roca, y de Dorothy, inclinándose constantemente para hablarle, llega a formarse geométricamente en pantalla (*ver il. n. 230 en p. ant.*). El cambio de ubicación de los personajes en la pirámide desde luego no es casual y sirve para comunicar visualmente que él se ha convertido indiscutible e irrevocablemente en el objeto de deseo de las dos hermanas, algo sobre lo que incidirá el segmento posterior en su conclusión con un “plano de tres” mucho más evidente, cercano e inmóvil, y que el presente 466, al igual que su homólogo posterior 468, ya anticipa.

Pero Jane y Dorothy además llevan el mismo atavío –chaqueta a rayas y falda larga– aunque en tonos distintos. Y como de costumbre el vestuario es indicativo de multitud de factores, entre ellos de cómo se ha desarrollado esta relación a tres bandas. Un triángulo amoroso que ya ha comenzado a desequilibrarse y a resquebrajarse y donde la balanza se inclina claramente hacia Dorothy. Ella y Robert van al unísono en todo, incluso en la ropa: visten de oscuro, mientras que Jane va de blanco; son jóvenes, tienen ganas de continuar la excursión y están de pie, frente a Jane, de cuarenta años, que está cansada y sentada. No cabe duda que Jane es la parte disonante del triángulo y la que sobra. Tampoco debe entenderse como trivial la elección del color blanco para Jane, y tonos oscuros para Dorothy y Robert, sino que ésta es la forma mediante la cual la narración señala, de nuevo, que ella será la víctima, la parte sacrificada del triángulo y la que se verá profundamente lastimada. Y, por supuesto, el hecho de que Jane lleve el mismo atuendo que su hermana insiste sobre la idea, ya introducida previamente, de que ha pasado a vestirse exactamente igual que una jovencita, pretendiendo disimular su edad y aparentar veinte años menos; un empeño por rejuvenecerse que esta vez se le ha revelado como totalmente imposible debido a su extenuación física. Sus cuarenta años pesan en todos los sentidos: casi le ha sido imposible llegar a la cima, ha necesitado la ayuda de Robert, y ahora está agotada, sin ganas de seguir y como veremos incluso dolorida.

Dorothy y Robert, en cambio, están entusiasmados con la excursión. Es más, todavía en el mismo plano él señala a lo alto y se procede a un P.D. contrapicado de su

punto de vista en el 467: una zona elevada de la montaña, rocosa y de difícil acceso. Y en un P.C. como el inaugural, dice dirigiéndose hacia Jane: “Debe haber una vista maravillosa desde aquel saliente – ¡subamos hasta él!”.



231. Plano 470.



232. Plano 471.

Y, tras el intertítulo, el “plano de tres” 468 se desmiembra en dos: uno de Robert y Dorothy, juntos, compartiendo imagen, esperando a ver cuál es la respuesta de Jane (*ver il. n. 231*); y otro de Jane, sola, sentada en la roca, mirando fatigada hacia lo alto, al lugar donde ellos pretenden subir (*ver il. n. 232*). Un tipo de planificación diametralmente inversa a la empleada por Brown cuando los tres se reunieron por primera vez en la secuencia 6. Entonces Brown situaba a Jane y a Robert en el mismo encuadre, frente a Dorothy, que aparecía aislada. Ahora, en cambio, se nos ofrecen varios planos compartidos de Robert y Dorothy, intercalados con otros individuales de Jane. Y, como ya

sucediera en la secuencia 6, estas agrupaciones de los personajes son a distinta escala –ellos figuran en P.M.L. y Jane en P.E. Encuadres separados mediante los cuales Brown logra transmitir visualmente el transcurrir de la historia y el modo en que finalizará la secuencia. Ciertamente, los sentimientos de Robert están con Dorothy, y viceversa, y Jane está sola, otra vez. Ellos, de hecho, están a punto de marcharse y continuar la excursión por su cuenta, sin contar con ella.

“Continuad vosotros dos. Yo voy a volver a la casa – para prepararte una pequeña sorpresa”, les dice Jane, refiriéndose a Robert, al verse completamente incapaz de seguir. Aunque al principio dudan, acceden y se marchan, saliendo de campo por la derecha. Jane les sigue con la mirada, a la vez que empieza a mover incesantemente su pie en la esquina del encuadre para activar en él la circulación.

P.G. de una zona de la montaña, hasta donde llegan desde abajo Dorothy y Robert en el 476. Y a partir de aquí la secuencia se articula mediante el montaje alternado, combinando imágenes de ese recorrido con otras de Jane en el mismo lugar.



233. Plano 477.



234. Plano 478.



235. Plano 486.

Jane, sentada bajo el mismo árbol, se toca su pie dolorido. Y *gag* visual de tipo caricaturesco, ya que la coquetería de Jane se ha vuelto ahora tan extrema que ni siquiera está dispuesta a permitir que la vean descalzarse, por lo que mira fuera de campo, al lugar por el que se han marchado, se asegura de que no pueden verla y sólo entonces procede a desabrocharse su botín, notando un gran alivio (*ver il. n. 233*). Leve movimiento de reencuadre hacia arriba cuando Dorothy y Robert ascienden por un paraje rocoso (*ver il. n. 234*). Entretanto Jane, descalza, masajea su pie durante un rato y vuelve a calzarse la bota. P.G.L. de la misma zona pedregosa anterior mientras Dorothy y Robert continúan mirando hacia lo alto, al saliente que se han propuesto alcanzar; imagen que revela la elevada altitud a la que se encuentran y lo verdaderamente peligroso del terreno. Dorothy es la primera en intentar subir y Robert la sostiene y la ayuda desde abajo. Ella se sujeta de una rama y a continuación, en un P.D. subjetivo suyo, se nos muestra cómo está

gradualmente empieza a romperse. Planos que se repiten en varias ocasiones para

incrementar la emoción, con Dorothy deslizándose cada vez más, hasta que la rama se rompe y ella se resbala por completo (*ver il. n. 235 en p. ant.*).



236. Plano 489.



237. Plano 493.



238. Plano 494.

P.C. en el 488 y movimiento de reencuadre hacia abajo al tiempo que Dorothy cae en los brazos de Robert. Al tenerla abrazada, él no puede evitar aproximarse y la besa. Corte inmediato a un P.M.L. de ambos besándose (*ver il. n. 236*). Dorothy no ofrece resistencia, pero después, arrepentida, se aleja, y acto seguido le expresa su disgusto a Robert por lo que acaban de hacer. Efectivamente, como señala DeWitt Bodeen en su comentario del film, siendo el tipo de personas que son ambos se sienten mal con la situación.¹⁴⁵ Él es el primero en tomar una determinación, cuando dice: “No puedo continuar con esto – no puedo casarme con Jane – te quiero –”. Y se pasa a un P.M.C. de ambos, justo antes de que Robert le pregunte: “– y tú me quieres, ¿no?”. Aunque sintiéndose culpable, ella finalmente admite que también se ha enamorado de él (*ver il. n. 237*). Le abraza y los dos se besan. Vuelve a intercalarse ahora otro plano de Jane, esta vez a menor escala (*ver il. n. 238*). Una imagen que pone manifiesto su absoluta candidez e

¹⁴⁵ DeWitt Bodeen, “Smouldering Fires”, en: Frank N. Magill (ed.), *op. cit.*, III, 1000.

ignorancia ante los hechos, puesto que mira su anillo de compromiso y, como resultado de su felicidad al haber conocido a Robert y pensando sin duda en su próximo enlace, lo besa. Anillo que significa metafóricamente a Elliott y que representa visualmente que ambas, Jane y Dorothy, están besando simultáneamente al mismo hombre; Jane al objeto que lo sustituye y evoca, y Dorothy al verdadero, *in situ*. Y es que, como auguraba el inicio de la secuencia, Robert ya se ha decantado por completo. Y mientras Jane piensa, suspira por él y le besa, a través del anillo, el Elliott real se ha declarado a Dorothy y acaba de cancelar la boda.

P.M.C. de Dorothy y Robert como el anterior, en el que separan y empiezan a hablar. Aunque la situación es dolorosa y lamentable para ambos, están convencidos de que, dadas las circunstancias, van a hacer lo único correcto y honesto que pueden hacer: confesarle lo ocurrido a Jane. Y en un intertítulo de diálogo él asume la responsabilidad de comunicárselo: “Tendré que decirle la verdad – ella comprenderá”. Algo más tranquilos por la resolución a la que han llegado, cogidos de la mano comienzan a desplazarse hacia el fondo de la imagen. Fundido en negro.

9. El secreto de Dorothy y Robert. (0H.50'28'')



239. Plano 498.

P.D. de unas manos femeninas amasando una pasta con un rodillo (*ver il. n. 239*). Fundido encadenado y presentación postergada del *establishing shot*: la cocina de la casa de campo de Jane en P.G., donde ella, ataviada con indumentaria de cocinera –delantal de cocina y turbante en la cabeza–, amasa con dificultad (*ver il. n. 240 en*

p. sig.). Ésta es, por lo tanto, la sorpresa que Jane había dicho a Robert que iba a prepararle: un guiso. Una unidad de acción sigue inmediatamente a la otra, la elipsis temporal desde el segmento previo es muy pequeña, pues omite únicamente el trayecto de Jane desde la montaña hasta la casa, y la secuencia se presenta en blanco y negro, sin tinción.



240. Plano 499.



241. Plano 501.



242. Plano 505.

P.M. de Jane en el que desesperada porque no consigue alisar la masa comienza a mirarla como si se tratara de un reto imposible y consulta un manual de cocina. Hasta la fecha una mujer de negocios, con total seguridad es la primera vez en su vida que intenta cocinar. Tras consultar el libro y verificar que está haciendo lo correcto, continúa amasando con infructuosos resultados.

En el 501 el montaje alternado nos traslada al exterior de la casa, un P.G. de Dorothy y Robert llegando de la excursión (*ver il. n. 241*). P.M. cuando Robert la coge de la mano e intentando tranquilizarla por lo que se disponen a hacer le dice: “No va a ser fácil para mí decírselo a Jane – pero es lo único justo – para todos nosotros”. Como en el segmento anterior, cuando Robert tras besar a Dorothy decidía cancelar la boda y se insertaba entonces una imagen de Jane besando su anillo de compromiso, aquí el montaje alternado sirve para exponer visualmente la fuerte ironía que suponen los acontecimientos: Jane

con sumo esfuerzo está preparándole una comida a Robert, mientras él está a punto de entrar en la casa y romper su relación con ella. Los dos jóvenes siguen hablando hasta que Dorothy abandona la composición para entrar en la casa.

Entretanto Jane, en un P.M. como el anterior, continúa amasando, sin éxito. Para su frustración la pasta se ha convertido en un bloque pegajoso, imposible de allanar (*ver il. n. 242 en p. ant.*).



243. Plano 507.



244. Plano 512.

Ya dentro de la casa, desde el pasillo Dorothy distingue a Jane en la cocina y pretende salir de allí sin ser vista, por lo que pasa por delante a toda prisa (*ver il. n. 243*). Sin embargo, Jane la ve y la llama para pedirle ayuda, por lo que a Dorothy no le queda otro remedio que comparecer. P.M.L. de ambas en el 512, con Dorothy adentrándose, muy seria, y Jane, ajena a todo, tan solo preocupada por la infructuosa preparación de su comida. Coge el rodillo y lo eleva para mostrarle a su hermana cuál es el problema: rodillo, masa y tabla se han convertido en una aglomeración compacta que se levanta al unísono. Dorothy no puede evitar sonreírse por lo que le ha sucedido y procede a ayudarla,

espolvorea el rodillo con harina y la pasta se alisa por completo (*ver il. n. 244*). Jane rompe en una sonora carcajada al ver la nimiedad por la que no le salía y vuelve a tomar las riendas del guiso, puesto que no quiere ayuda. Amasa con ilusión y le dice: “Cuando me veas cocinar para un hombre, ya *sabes* que es porque que le quiero”.

P.M.C. de ambas en el que Jane termina de pronunciar su frase y justo después Dorothy se lleva su dedo a la boca (*ver il. n. 245 en p. sig.*); una señal que supone una sutil indicación del posterior acto de silencio que los dos jóvenes acabarán por perpetrar y que Dorothy, mediante el mismo gesto, solicitará a Robert que guarde. Efectivamente, ella está empezando a dudar sobre si contarle la verdad a Jane será lo correcto, o, como ha afirmado anteriormente Robert, *lo único justo para todos ellos*, incluyendo a Jane.



245. Plano 514.

Plano individual de Robert en el exterior de la casa, como en 501, pensando en las palabras exactas que pronunciará y en cómo se lo dirá a Jane. Y vuelta a una imagen de ambas en la cocina, con Jane amasando –preparando la comida para Robert– llena de felicidad. De pronto se para, abraza a su hermana y le confiesa: “Oh, querida, soy tan

feliz – no sé como podría vivir sin Bobby – ahora”. Mientras tanto Dorothy, como producto del malestar, permanece con los ojos cerrados. Y en el mismo plano se produce un *gag* visual cuando Jane retoma su tarea abusando en exceso del consejo recibido, arrojando harina copiosamente sobre la masa. Dorothy la mira pensativa; su firmeza acerca de revelar el secreto se desvanece por momentos.



246. Plano 519.

Corte brusco inmediato a un P.P. de Dorothy, otra vez con el dedo en la boca y mirando frontalmente a cámara (*ver il. n. 246*). Una señal que, tal y como hiciera Jane al realizar el mismo gesto en la secuencia 6, tan solo puede estar dirigida al espectador y a través de la cual transmite un claro mensaje a la audiencia: ha decidido guardar

silencio.¹⁴⁶ Mira a Jane una vez más, *en off*, quien continúa cocinando alegremente para Robert, y entonces queda ya absolutamente convencida –saber la verdad destrozaría a su hermana. Ninguno dirá nada.

Entretanto, a través del montaje alternado, vemos cómo Robert ha entrado en la casa y está buscando a Jane para confesarle lo ocurrido. Ella le ve en el umbral de la cocina y se desplaza hasta allí, saludándole efusiva. Él, por su parte, intenta refrenarla y empieza a explicarse.

¹⁴⁶ Ver este mismo gesto de Jane en p. 1228, ilustración n. 206.



247. Plano 526.



248. Plano 527.

Contraplano de la acción: P.M. de Dorothy señalando a Robert, en *off*, un “No” con la cabeza, indicándole que se detenga y no diga nada. Una negación análoga a la que él dirigió a ella, igualmente a espaldas de Jane, en la secuencia 7, cuando intentó impedir la excursión del fin de semana en la que ahora se hallan inmersos, y que, como en el caso anterior, no es percibida por Jane pero sí por su destinatario, en este caso Robert, quien, en la siguiente imagen, P.M.C. de él y Jane, al percibir la petición de Dorothy, comienza a interrumpir su revelación de la verdad (*ver il. n. 247*). Y seguidamente repetición del contraplano de Dorothy en el que se lleva su dedo índice a la boca y ya de

forma absolutamente explícita procede a efectuar la señal de silencio que previamente había apuntado al espectador y ahora dirige a Robert acompañándola de otra negación con la cabeza (*ver il. n. 248*).

Él, obviamente, comprende que por alguna razón Dorothy ha cambiado de opinión y aunque había empezado a revelar lo sucedido está a tiempo de detenerse. Jane nota algo extraño en él, pero Robert la convence de que no pasa besándola de forma apasionada. Y plano de reacción de Dorothy, llorando y volviéndose de espaldas al ver cómo Robert acaba de besar a su hermana.

En el 531 él continúa disimulando y se desplaza hasta la mesa de la cocina para ver qué es lo que está preparando Jane –allí está Dorothy, muy afligida y secándose las lágrimas aún. Y con la irrupción de Jane por la derecha se llega a un “plano de tres” de los protagonistas en P.M.L. (*ver il. n. 249 en p. sig.*), que, como auguraba el segmento previo, sitúa a Robert de forma física en el centro de la imagen, significando su posición como centro y vértice del triángulo amoroso en su sentido simbólico.



249. Plano 531.



250. Plano 532.



251. Plano 532.

“Plano de tres” éste, el 531, preliminar del verdadero *leit-motiv* con el que concluye la secuencia a continuación en el 532. Ambos “planos de tres”, como veremos, se constituyen como completamente inverosímiles y ausentes de realismo por varios motivos, y cuya inviabilidad comienza ya aquí en el 531, pues es del todo imposible que Jane no perciba que su hermana está llorando o muy afectada por algo. La acostumbrada composición triangular se prefigura en pantalla cuando Jane, todavía en la misma toma, se inclina sobre la mesa y coge una espoleta de pechuga, la cual ofrece a Dorothy para que ambas pidan un deseo y tiren de ella (*ver il. n. 249*). Y mediante el montaje analítico se pasa a una visión más próxima de la escena, el “plano de tres” 532, una composición estática, deliberada y ya absolutamente piramidal de los tres implicados en P.M.C., con Robert en el centro flanqueado por Dorothy a la izquierda y Jane a la derecha. Ambas alzan la vista y le miran, indicándose así claramente que las dos están

pidiendo el mismo deseo –Robert (*ver il. n. 250*). Jane es la primera en bajar la vista, mientras que Dorothy sigue mirándole unos instantes y todo ello al tiempo que él mantiene la vista fija en el objeto que le personifica como trofeo: la espoleta. Después las dos comienzan a tirar de ésta, cada una hacia su lado (*ver il. n. 251*) y la imagen se desvanece antes de que pueda determinarse cuál ha sido la ganadora. Fundido en negro.

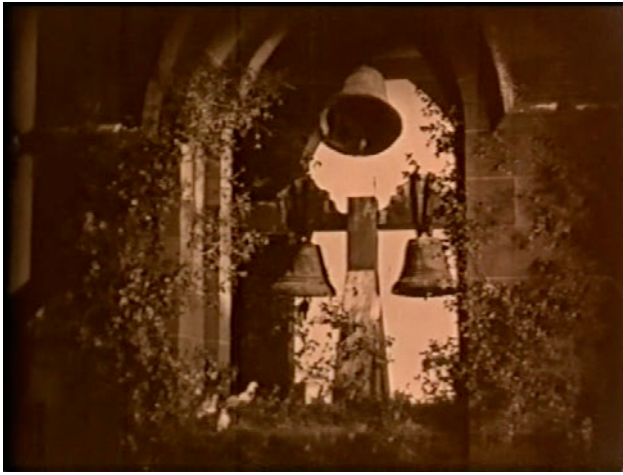
Se trata de uno de los “planos de tres” más transgresores del largometraje, no sólo porque los personajes aparecen ocupando sus posiciones perfectamente dispuestas en el espacio y posan para el espectador de forma premeditada –al fin y al cabo, como en todos los “planos de tres” anteriores–, sino porque implica una ruptura total del marco de ficción realista en el que se supone transcurre la historia, ya que tal y como está dispuesta la escena resulta imposible que Jane no perciba el semblante de Dorothy, quien mira a Robert de forma romántica y con anhelo, ése –él– es el deseo que ha pedido; y viceversa, por fuerza Dorothy debiera percibir también el rostro o al menos la presencia de Jane y contenerse. Pero las dos mujeres actúan, en cambio, como si la otra no estuviera a su lado y no pudiera notar sus sentimientos.

Es, en definitiva, una escena concebida de manera intencionada como inverosímil y que, por el tipo de narración que incorpora –plenamente consciente de sí misma y donde los personajes actúan sólo para el espectador, como si los otros no se hallaran presentes– rompe bruscamente la dimensión realista del film.

10. Ceremonia nupcial. (0H.54'58'')

La acusada tendencia de Clarence Brown a introducir las secuencias del film mediante metonimias fílmicas –planos de detalle del decorado o de partes del cuerpo de los personajes– en la secuencia actual llega a convertirse en radical, pues no se trata de una demora o presentación postergada del *establishing shot*, como hasta el momento, sino que en esta ocasión se procede a su total eliminación y la acción se escenifica a través de dos planos de detalle conectados entre sí por fundido encadenado: el 533 y 534, que son a su vez simétricos y equilibrados “planos de tres”.

Asimismo la secuencia exhibe una gran economía de medios, pues como hemos apuntado la iglesia, espacio global donde transcurre el enlace matrimonial, nunca llega a revelarse y en su lugar se expone una fracción del exterior y otra del interior (*ver il. n. 252 y n. 253 en p. sig.*). Primero se nos ofrece en P.D. un campanario con tres campanas repicando de forma sucesiva (*ver il. n. 252 en p. sig.*). Y tras esto un fundido encadenado nos traslada al interior, en el que es el último plano antes del fundido en negro de clausura: P.D. de dos pares de piernas arrodilladas en los escalones del altar de una iglesia y detrás de ellas las del sacerdote, de pie (*ver il. n. 253 en p. sig.*).



252. Plano 533.



253. Plano 534.

Allen Estrin en la sección de su libro dedicada al cineasta menciona la ceremonia nupcial de *Smouldering Fires* como uno de los momentos más tenebrosos y perturbadores de toda la filmografía de Brown, comenzando por el solo hecho de filmar a los novios de espaldas, de cintura para abajo y sin revelar nunca los rostros.¹⁴⁷

Ciertamente, y además los malos augurios persistirán. Mientras que para Geoff Brown por su atípica y novedosa planificación la secuencia es un ejemplo perfecto del sofisticado enfoque visual de Brown y de cómo momentos que de otro modo podrían resultar rutinarios “... se presentan de manera inusual, estimulante, con la cámara permaneciendo obstinadamente al nivel de la

cintura, sin hacer visibles las cabezas”.¹⁴⁸ Ante todos estos comentarios hemos de hacer constar que ésta es una de las pocas ideas visuales del film que sí figuran en el guión de Sada Cowan y Howard Higgin. Aunque, frente a los cuatro planos descritos en el libreto –uno del campanario, igual a 533; otro de los pies de los contrayentes, similar a 534; otro tomado desde detrás de los pies del pastor; y finalmente otro equivalente a 534 donde se incluyen los hechos dramáticos relevantes–, Brown simplifica la secuencia todavía más y elimina los dos últimos planos del guión.

En realidad, y aparte de para crear un efecto inquietante, lo que sin duda se consigue, esta radical fragmentación y representación parcial de la escena responde en gran medida a generar suspense acerca de quién es la contrayente femenina, conforme a la última imagen que se incorporó en el segmento previo: Dorothy y Jane tirando de la

¹⁴⁷ Allen Estrin, *op. cit.*, 161.

¹⁴⁸ “... are presented in unusual, invigorating ways, with the camera remaining obstinately at waist-level throughout, with no heads visible.” (Geoff Brown, *op. cit.*, 157).

espoleta –que simbólicamente representaba a Robert– y que se desvanecía sin que llegase a saberse cuál de las dos lograría su deseo –*él*. De ahí que la secuencia oculte intencionadamente las fisonomías; juega al engaño con el espectador planteándole la incógnita de si la desposada es Dorothy, algo, desde luego, del todo improbable.

Pese a la posible incertidumbre suscitada, y pretendida, la lógica narrativa nos induce a pensar que ésta es la boda de Jane y Robert, proyectada para el lunes 5 de junio de 1924. Éste es el tiempo presente del argumento, la elipsis desde la casa de campo en las montañas es como mucho de un día (pues se trataba del fin de semana anterior a la boda).¹⁴⁹ Y, como el segmento precedente, el actual no posee coloración.

La acción principal de la secuencia tiene lugar cuando los novios se levantan. Vemos entonces cómo los pies de Robert se agitan constantemente en el suelo evidenciando su embarazo e intranquilidad. Desea que todo termine cuanto antes, pues no sólo está contrayendo matrimonio con una mujer a la que no ama, sino que se ha enamorado de la hermana de ésta. Que tanto Robert como Jane son nerviosos es algo que el discurso filmico ya ha introducido en numerosas ocasiones, pero esta vez los pies de Jane están quietos sobre los escalones del altar, pues, a diferencia de Robert, ella está tranquila. De pronto el anillo de bodas cae entre ambos. La cámara continúa fija como hasta el momento, el brazo de Robert se introduce en el campo visual y lo recoge, pero se le vuelve a caer por segunda vez. El hecho no es sólo una muestra del palpable nerviosismo de Robert (a quien con toda probabilidad se le ha caído el anillo la primera vez, aserción que mantenemos por su estado emocional y porque éste ha ido a parar a los pies de Jane), sino que se trata de una señal muy clara de que algo va mal y ese matrimonio no va a funcionar. Tal y como sucedió en la secuencia 6 cuando Jane pronunció su pronóstico de plena felicidad y se clavó una espina, la doble caída del anillo –el elemento simbólico que les va a unir de modo permanente– actúa a modo de fatal presagio y vaticinio de la infelicidad a la que se verán abocados. Fundido en negro.

¹⁴⁹ Decimos que la elipsis es de un día porque las secuencias 8 y 9, acaecidas en las montañas, ocurrían en el fin de semana previo al enlace y éste, de acuerdo con el tarjetón de la boda que aparecía en la 7, se celebra un lunes (a 5 de junio de 1924). No obstante, como veremos en el punto «II.8. Análisis narrativo», los problemas que presenta la duración temporal del argumento desde la irrupción de esta invitación son numerosos (ver pp. 1324-1328 donde se trata esta cuestión). De momento, simplemente indicar que uno de ellos reside en que con dicha cartulina el film deja de atenerse al calendario real de 1924, ya que el 5 de junio de ese año no fue lunes, sino jueves. En tal caso, y si consideramos que la mención del 5 de junio como un lunes es una errata, no habría transcurrido un solo día, sino entre cuatro y cinco.

11. Luna de miel. (0H.55'28'')



254. Plano 535.



255. Plano 536.

Fundido de apertura y P.C. de un hombre y una mujer acurrucados en unas hamacas en la cubierta de un barco (*ver il. n. 254*). Planificación que, de acuerdo con lo expuesto en la secuencia previa, responde al propósito de continuar demorando en la medida de lo posible los rostros de los desposados, ahora de luna de miel. Ella señala al frente y se procede al punto de vista de ambos, una estampa del océano y las montañas al fondo, perfiladas contra el horizonte (*ver il. n. 255*). Y, finalmente, visión más próxima de la pareja en P.M.C., que confirma, como era de esperar, que son Jane y Elliott en su viaje de novios y la suya, por tanto, es la boda que ha tenido lugar (*ver il. n. 256 en p. sig.*).

El segmento –igualmente sin tinción– desarrolla su luna de miel a bordo de un crucero y es exactamente igual a la introversión de Jane en la secuencia 3, a las fantasías que tuvo cuando volvió a reunirse con Robert a solas –las imágenes son análogas o equivalentes, únicamente falta la banda de músicos. Jane sonríe, coge a Robert de la mano y aludiendo a aquel momento le dice: “¿Recuerdas la noche en que me ofreciste un penique por mis pensamientos?” Y sólo con esa alusión Jane implícitamente desvela a Elliott cuáles fueron sus anhelos de entonces. Brown no ofrece más explicación ni recordatorio al respecto de la escena en cuestión, sino que confía plenamente en la inteligencia del espectador y en su capacidad de recuerdo sobre los hechos.



256. Plano 537.

Y, por supuesto, al verse a sí misma casada con Robert y a bordo de un romántico viaje en barco, tal y como en su día imaginó, cree que sus sueños se han hecho realidad. La secuencia finaliza con una imagen igual a la anterior de los dos tomados en P.M.C., con Robert simplemente cortés y afectuoso, y Jane cogiéndole la mano, besándosela con fervor y,

como de costumbre, mirando al infinito como producto de su inmensa felicidad. Fundido en negro.

12. Tratamientos de antienvjecimiento. (0H.56'10'')



257. Plano 540.

Fundido de apertura y título expositivo: “Habían transcurrido seis meses desde la luna de miel” (*ver il. n. 257*). Rótulo expositivo artístico, como todos los anteriores, que indica la elipsis exacta que se ha producido desde el segmento anterior, así como el tiempo que llevan casados Jane y Robert: seis meses; periodo durante el cual es de suponer Dorothy no ha

estado con ellos, puesto que ha debido reincorporarse a sus estudios en Bryn Mawr. El dibujo artístico del intertítulo es un paisaje al aire libre integrado por un árbol y la luna, aludiendo a la hora temprana en la que transcurre la acción, las 5:35 de la madrugada como en seguida se verá.

Se desconoce la tinción original que tuvo la secuencia en su día, pues, como ya desarrollamos, este fragmento fue eliminado por la productora para la distribución del film en Norteamérica y el aquí comentado consiste en una reintegración duplicada del segundo negativo británico que exhibía una única tinción uniforme en ámbar y a día de

hoy se presenta en sepia por causa de una alteración del color producida durante el proceso transmisión del material, según nos explicó Kevin Brownlow.¹⁵⁰

Después del intertítulo, P.G. del interior del dormitorio del matrimonio en la residencia de Jane –espacio reconocible porque ya apareció en la secuencia 5– irradiado por la luz de la luna que penetra a través de las ventanas. Allí figuran durmiendo en dos camas individuales Jane y Robert, a derecha e izquierda respectivamente,



258. Plano 545.



259. Plano 547.

confirmándose así que es de noche, como apuntaba la viñeta del rótulo. Todavía en el mismo plano Jane se despierta y más tarde dirige su atención hacia la mesita de noche, donde un despertador marca las 5:35. Verificada la hora, se incorpora y mira hacia la izquierda, hacia el espacio en *off* donde está Robert y contraplano de él dormido (*ver il. n. 258*). Entonces Jane procede a levantarse con sumo sigilo. En el 547 P.C. de la habitación donde el enfoque nítido permite ver a Robert al fondo, durmiendo, y cómo Jane se desplaza hasta él y vuelve a comprobar, una vez más, que está profundamente dormido. Después avanza hasta el primer término, sin quitarle los ojos de encima despliega

un biombo para que él no pueda ver lo que se dispone a hacer y se sienta en el tocador (*ver il. n. 259*). Descubrimos así cuál es ese acto tan secreto que se propone perpetrar y que por nada del mundo desea que Robert vea: una sesión de belleza clandestina.

Sentada en el tocador, abre un cajón y en P.D. subjetivo se nos muestra su interior: potingues, lociones faciales y productos de belleza, entre los que se distinguen un erradicador de arrugas y varias cremas rejuvenecedoras (*ver il. n. 260 en p. sig.*).

¹⁵⁰ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/02/2011.



260. Plano 549.



261. Plano 550.



262. Plano 551.

Una imagen que remite inevitablemente, por contraste, al plano 238, última vez en que abrió un cajón y que se mostró también en P.D., pero cuyo contenido en nada se asemeja al actual.¹⁵¹ Frente al lema de su progenitor “Let No Man Be Necessary to You” y los lápices amontonados que constaban dentro del cajón de la secuencia 4, sintomáticos ambos de su frustración sexual, ahora, suplida esa carencia, puesto que se halla casada con Robert, la mayor preocupación de Jane se centra en conservarle y en resultar todo lo joven y atractiva posible para él.

Después, en un P.M. como el anterior, Jane se peina, se aplica distintos tipos de polvos y se pinta los labios (*ver il. n. 261*), y todo ello al tiempo que mira una y otra vez fuera de cuadro, a la derecha, para cerciorarse de que Robert está dormido y no puede verla.

Corte a una imagen individual de Robert soñando con Dorothy, algo que sabemos porque ésta aparece en pantalla mediante sobreimpresión

(*ver il. n. 262*). Significativamente, Dorothy lleva el mismo atavío que cuando escalaron la montaña y confesaron su amor en la secuencia 8. Así es como Robert la recuerda en sus sueños, vestida como aquel día. Ella se inclina para besarle y él la abraza, y después

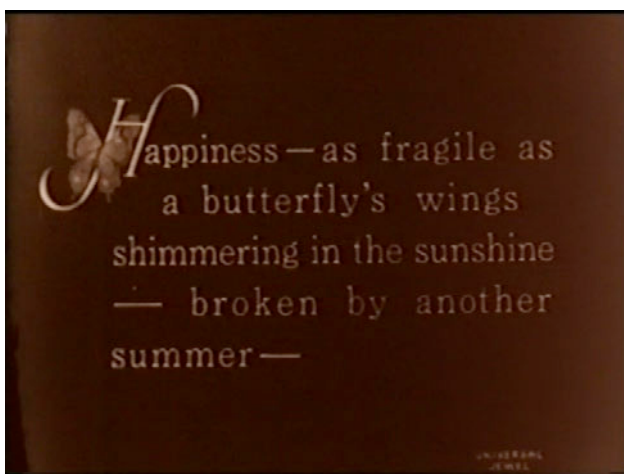
¹⁵¹ Ver plano 238 en p. 1199, ilustración n. 158.

la sobreimpresión desaparece. Y tras esto vuelta a una imagen de Jane en el tocador dando los últimos retoques a su peinado y aplicándose colonia copiosamente, mientras, contenta e ilusionada, sigue mirando constantemente hacia el espacio en *off* de la derecha donde está él. Acción que por su fuerte ironía recuerda a las habidas en las secuencias anteriores 8 y 9, cuando Jane realizaba arduos esfuerzos por y para él –subir hasta la cima de una montaña o preparar un guiso– mientras Robert besaba a Dorothy y sólo pensaba en romper su relación con ella.

Finalmente, en un P.G. como el inaugural Jane pliega el biombo, se traslada hasta la ventana y cierra las cortinas. Y aunque no la vemos volver a meterse en la cama, ya que el segmento se corta abruptamente sin el habitual fundido en negro (defecto de la copia, como ya indicamos), el transcurrir de la secuencia, y en particular la última acción que realiza Jane al oscurecer la habitación, indica que eso es precisamente lo que se propone hacer.

El segmento expone, por lo tanto, cuál es la rutina habitual de Jane durante el matrimonio. Ella se levanta temprano todas las mañanas para rejuvenecerse y maquillarse mientras Robert duerme, y después regresa a la cama como si no hubiera realizado ninguna operación y ése fuera su aspecto natural al despertar. Pero mientras Jane se arregla y se perfuma pensando en su marido, él está soñando con Dorothy. El mensaje es claro: sus trucos de belleza y artificios son y serán inútiles para ella. Nada de lo que pueda hacer alterará el hecho de que Robert se ha enamorado de Dorothy.

13. Juventud, divino tesoro. (0H.58'25'')



263. Plano 555.

Fundido de apertura y título expositivo, el duodécimo y último de esta tipología que ostenta el largometraje: “La felicidad –tan frágil como las alas de una mariposa resplandeciendo al sol –rotas por otro verano–” (*ver il. n. 263*). Una viñeta donde vuelve a aparecer la mariposa asociada a Jane, a su estado de dicha permanente y a su preocupación por

su imagen física, tema desarrollado en el segmento precedente y sobre el que se seguirá

inciendiando. Pero, asimismo, el texto del rótulo apunta ya a que la burbuja de ensueño de Jane está a punto de evaporarse. Mientras que el advenimiento de *otro verano*, del que habla el texto escrito y el cual destruye la mariposa –sus alas–, símbolo de la felicidad, alude a la llegada de Dorothy, quien regresa a la residencia de Jane y Elliott y esta vez lo hace acompañada de un surtido grupo de jóvenes amigos suyos. Y es el contacto de Jane con el mundo real, personas que no son ni su hermana ni su marido, el que provoque finalmente su salida de ese estado de felicidad ficticia al que, por su bien, la han sometido.

Aunque se desconoce el tiempo que se ha omitido del argumento desde la secuencia anterior, es muy probable que la presente se desarrolle en ese mismo día por la noche, en cuyo caso la elipsis sería tan solo de horas.

Tintada en varios colores para evocar la atmósfera y sugerir diferentes estados de ánimo, desde su rótulo inaugural la secuencia presenta una coloración sepia que exterioriza la intimidad de Jane y Elliott en su casa, primera de las tres escenas claramente demarcadas que se desarrollan y se distinguen por sus tonalidades.

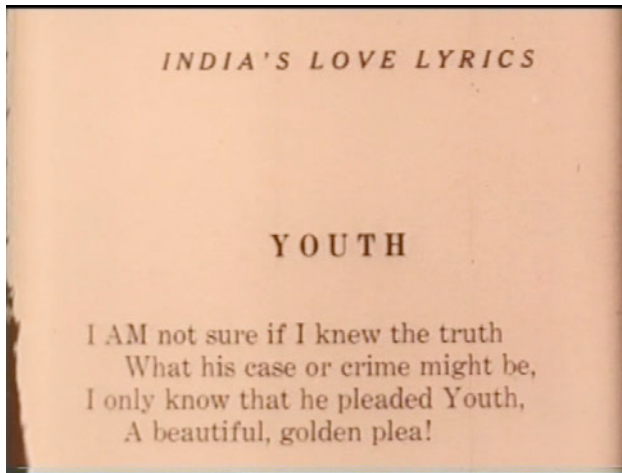


264. Plano 556.



265. Plano 557.

Tras el intertítulo, la secuencia se inicia en el plano 556 con un P.C. de Jane y Elliott en una de las estancias de la casa que se abren en el vestíbulo –la biblioteca (ver *il. n. 264*). Jane lee un libro y Robert, ya desde el inicio, aparece inquieto, golpeando con su mano de forma nerviosa el brazo de la butaca. Él no presta ninguna atención a Jane y mira al frente –en seguida sabremos a dónde en realidad. Una imagen más próxima de Jane nos revela, además, que ella está leyendo en voz alta (ver *il. n. 265*) y, seguidamente, P.D. subjetivo de Jane de la página del libro que recita (ver *il. n. 266 en p. sig.*).



266. Plano 558.

Se trata de un volumen de “India’s Love Lyrics” (Poemas líricos de la India), una colección de Laurence Hope muy popular en la década de 1920, y concretamente el poema que Jane lee se llama “Youth” (Juventud). Jane es tan inconsciente del problema de la edad que les afecta como pareja que declama estos versos sobre la juventud como si no

tuvieran relación alguna con su caso. Las líneas, sin embargo, se ajustan al milímetro a los anhelos de Robert, pues dicen: “No ESTOY segura de si supe la verdad / Cuál podía ser su caso o su crimen, / Sólo sé que él suplicaba Juventud, / ¡Una preciosa y dorada súplica!”. Desde luego, el poema no puede ser menos oportuno e inadecuado, pues eso es precisamente lo que suplica Robert –Juventud– y lo que en breve va a llegar a su casa. ¿Cómo no puede darse cuenta Jane de que lo que está leyendo es precisamente lo que le pasa a Robert? Todas las frases, además, tienen doble sentido y deben entenderse como un comentario abierto desde dentro de la diégesis en relación a los sentimientos de Robert y a su grado de responsabilidad, o no, dentro de la delicada situación en la que se encuentra. Si analizamos con detalle cada uno de los versos da la impresión de que es la propia Jane la que, finalizada la película, habla a la audiencia sobre los acontecimientos globales acaecidos:

Primer verso: “No ESTOY segura de si supe la verdad”. No, sobre esto no hay duda, Jane nunca supo lo que le sucedía a su marido.

Segundo verso: “Cuál podía ser su caso o su crimen,”. ¿Es el de Robert un caso infortunado propiciado por un cúmulo de circunstancias o, en cambio, él fue en gran medida responsable y, por tanto, culpable?, nos pregunta la narración –Jane– de forma encubierta a través del poema.

Tercer verso: “Sólo sé que él suplicaba Juventud,”. Jane lo sabrá, pero sólo *a posteriori*.

Cuarto verso: “¡Una preciosa y dorada súplica!”. Encarnada en la figura de Dorothy, a la que inmediatamente mira Robert –a través de una fotografía– y quien está a punto de aparecer en persona.



267. Plano 560.



268. Plano 561.

En el 270 corte a un plano individual de Robert, nervioso y distraído, golpeando con su mano el brazo de la butaca, haciendo como que escucha a Jane pero volviendo la vista al frente como en el plano inaugural (*ver il. n. 267*). Y acto seguido a través de un P.D. subjetivo suyo se nos muestra qué es lo que ha estado mirando desde el inicio del segmento: una fotografía enmarcada de Dorothy que tiene justo delante de sí sobre un escritorio (*ver il. n. 268*). No puede dejar de pensar en ella porque, entre otras razones, sabe que está al llegar. Ansioso por ese motivo, consulta su reloj y vuelve a mirar la fotografía, hasta que, cansado de no poder dejar de mirarla, se levanta y, aprovechando que Jane

lee y no puede verle, le da la vuelta al marco. Dado que está de pie, y debido a su impaciencia, camina por la habitación y se coloca justo detrás de Jane. Ella ve la mano de él apoyada sobre su butaca y, sin reparar en que ésta no deja de moverse, va a cogérsela cariñosamente, pero para entonces Robert ya la ha retirado y Jane se encuentra con la tela vacía del sillón. Jane intenta restarle importancia a lo sucedido y sigue leyendo.

P.C. de Jane y Elliott en la misma posición en el 568, mientras por detrás a través de la fotografía de enfoque en profundidad vemos el vestíbulo y cómo se introducen por la puerta principal un grupo de jóvenes muy animados. Robert, quien como decía el poema anhela Juventud, sale a toda prisa a recibirles, mientras que Jane lo hace después, de forma más pausada y porque le corresponde como dueña de la casa. Resulta obvio que ella hubiera preferido quedarse tranquilamente a solas con él, en lugar de recibir visita.



269. Plano 569.



270. Plano 576.



271. Plano 577.

Y seguidamente P.G. con escorzo del vestíbulo en el que los recién llegados dejan sus sombreros y chaquetas a la servidumbre y advertimos cómo Jane permanece un tanto esquinada, puesto que no los conoce (*ver il. n. 269*).

Visión más cercana de Jane con los jóvenes cuando Robert le dice a una de las invitadas: “Quiero que conozcas a la Sra. Elliott”. Debido a la enorme diferencia de edad que les separa, la muchacha no puede imaginar que Jane sea la mujer de Robert y comenta en voz alta al que tiene a su lado: “¿No es su encantadora madre?”. A través de un rapidísimo ritmo de montaje vemos primero a Dorothy llevándose su mano a la boca como producto de su horror ante el comentario y luego, en una imagen individual, plano de reacción de Jane increíblemente herida, pues lo ha oído perfectamente y sabe que la acaban de confundir con la madre de Robert. Vuelta a una imagen del grupo de jóvenes cuando un chico le aclara al oído a la muchacha en cuestión quién es

verdaderamente Jane, tras lo cual la chica, consciente de su tremenda metedura de pata, abre los ojos como platos y se lleva también su mano a la boca (*ver il. n. 270*). Y, nuevamente, plano de reacción de Jane profundamente dolida (*ver il. n. 271*). Aparte de la indiferencia anterior de Robert con ella en la biblioteca, éste es sólo uno de los muchos desaires y comentarios indiscretos, en modo alguno intencionados pero

hirientes, que Jane se verá obligada a soportar a lo largo de la velada, tanto por parte de Elliott como de los amigos de su hermana.

Para romper el hielo y olvidar lo antes posible la lamentable confusión, Dorothy dice a los allí reunidos: “¡Bailemos!”, y en un P.G. como el anterior 569 todos comienzan a desplazarse hacia el interior del salón.



272. Plano 582.

Como ya viene siendo habitual en el film, y resulta especialmente reseñable en la presente secuencia, asistimos a continuación en el plano 582 (*ver il. n. 272*) a una imagen del salón construida por Clarence Brown confirme a los esquemas compositivos y técnicas visuales de iluminación inherentes de Maurice

Tourneur: un primer y segundo término oscuro formado por el mobiliario del salón; tras él el arco del proscenio –convertido aquí en una triple arcada convexa– ejerciendo de barrera divisoria y enmarcando la escena principal; y por último, al fondo, el empleo fotográfico de lentes de corta distancia focal permite ver a los invitados entrando desde el vestíbulo, bajando los escalones y después retirando los muebles y plegando las alfombras para convertirlo en pista de baile.

En el 583, dos de los invitados ponen en marcha un fonógrafo y comienzan a bailar, dando lugar así a la siguiente escena –el baile.



273. Plano 584.

Con el inicio del baile en el plano 584 (*ver il. n. 273*) la pantalla se torna de un rojo profundo intenso, coloración que se mantiene durante todo su transcurso y sirve para evocar el ambiente de nocturnidad del salón y al mismo tiempo la tremenda incomodidad y embarazo de Jane ante los acontecimientos que le suceden una y otra vez.

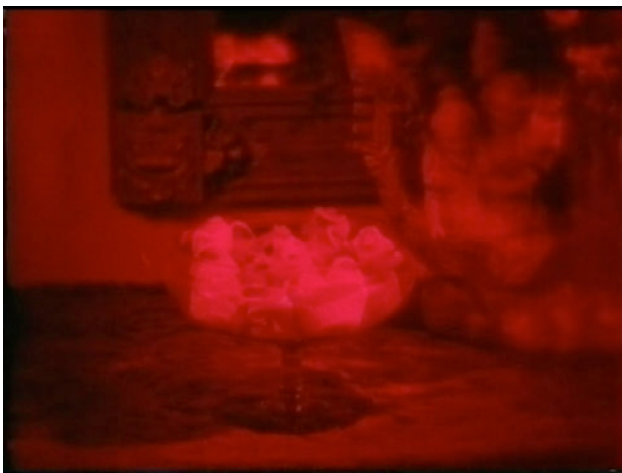
Jane todavía se muestra afectada por el incidente y permanece en lo alto de los escalones que dan paso al salón sin decidirse a entrar, siendo Robert quien la anima a bajar para unirse a la fiesta. Los dos comienzan a bailar, atraviesan la pantalla de derecha a izquierda y salen de cuadro.



274. Plano 585.



275. Plano 586.



276. Plano 591.

Corte a una pareja de jóvenes, los anteriores del fonógrafo, bailando alegremente. La muchacha atisba una fuente de dulces colocada sobre un mueble, alarga el brazo y, sin dejar de bailar, se lleva uno de ellos a la boca (*ver il. n. 274*). P.M.L. de Jane y Elliott bailando muy cerca, en el que advertimos que Jane les observa (*ver il. n. 275*). Y vuelta a una imagen de los mismos jóvenes cuando la chica, después de haber mordido la mitad del dulce, le coloca la otra mitad a su compañero en la boca. Sucesivas imágenes de Jane bailando con Robert junto a ellos nos revelan que no les ha quitado los ojos de encima y ha escuchado claramente cómo el chico le decía a su novia: “¡Golosinas que vienen de dedos de miel! ¡Vaya dulces!”. Jane vuelve a contemplarles una vez más y tras esto dirige su mirada fuera de cuadro, hacia la izquierda, y P.D. subjetivo de Jane de la bandeja de dulces (*ver il. n. 276*), por el que sabemos, sin lugar a dudas, que se dispone a imitarles, poniendo en práctica con Robert las mismas tácticas románticas que ha

visto realizar a la muchacha con su acompañante, motivo por el cual comienza a bailar dirigiendo a Robert con determinación hacia la fuente de dulces.



277. Plano 594.



278. Plano 598.



279. Plano 602.

Tal y como había hecho la chica anterior, Jane coge un dulce, se come la mitad de forma provocativa e intenta ponerle a Elliott la otra mitad en la boca, pero para su desilusión éste se aparta con aprehensión (*ver il. n. 277*) y le dice: “¡Sabes, Jane, que nunca como golosinas!”.

Pese al desengaño sufrido, Jane sigue moviéndose por la pista de baile y al poco repara en otros dos jóvenes, quienes avanzan bailando hasta un cuarto, apagan la luz y penetran en el interior (*ver il. n. 278*). Y en el 599 se pasa a una estampa visual completamente *tourneuriana* de los dos jóvenes en silueta besándose dentro del cuarto, mientras por detrás mediante el empleo del enfoque nítido se percibe claramente el salón con el baile en funcionamiento y asistimos a su doble exposición en el encuadre a través del espejo que consta sobre la chimenea. Después de intercambiar varios besos furtivos, la pareja sale de la habitación con disimulo y continúa bailando. Jane procede a imitarles también y empieza a bailar

dirigiendo a Elliott hacia allí (*ver il. n. 279*). Y en el 603 repetición de la anterior estampa visual *tourneuriana*, ahora con Jane y Elliott a oscuras en el interior. Pero justo cuando Jane está a punto de besarle, Robert rompe toda la magia del momento,

desplazándose hasta el interruptor de la luz, activándolo y diciendo: “¿Me pregunto por qué no estaba encendida esta luz?”.



280. Plano 605.

Y en el 605 vuelta a una imagen como en 603, con la habitación iluminada y Jane completamente desilusionada (*ver il. n. 280*). Todos sus gestos románticos hacia Robert han sido incomprensidos o rechazados. Ahora sabe que él no tiene ningún tipo de complicidad con ella y no le queda otro remedio que pensar que quizá no

esté enamorado, puesto que no se comporta como el resto de las parejas, quienes intercambian besos y gestos de cariño constantemente y aprovechan la menor oportunidad para escabullirse y estar a solas.

Ajeno a sus desaires inconscientes, Robert convence a Jane para regresar al salón y los dos salen del cuarto bailando. La edad de Jane vuelve a situarse ahora, como al inicio del segmento, en un primer nivel narrativo cuando ella al pasar cerca del sofá, muerta de cansancio y sofocada por tanto esfuerzo, argumenta, en parte como excusa y en parte porque es verdad, que tiene demasiado calor y se sentará un rato. Robert, entonces, le pide bailar a la primera muchacha que ve, la anterior del fonógrafo y los



281. Plano 609.

dulces, que está bailando con su acompañante. Éste se queda muy contrariado al quedarse sin su chica (*ver il. n. 281*), hasta que ve a Jane y muy ilusionado le propone bailar con total sinceridad. Ella, sin embargo, rehúsa, alegando con un gesto que le duelen los pies. Corte en el 611 a una pareja que pasa bailando por allí. La muchacha baja la vista, mira hacia el

espacio en *off* donde está sentada Jane y le dice a su pareja: “Espero ser igual de encantadora cuando tenga su edad”. Una tremenda sacudida que también en esta ocasión llega hasta sus oídos. Entretanto, el muchacho anterior sigue insistiendo a Jane

para que bailen y ella, aunque agotada, finalmente accede para complacerle.

No por casualidad, éste es un chico jovencísimo y de aspecto totalmente infantil (*ver il. n. 281 en p. ant.*), sobre el que la película ya ha dado numerosas muestras de su asombrosa vitalidad, el cual embarca a Jane en un baile completamente frenético, cuya rapidez y agitación se muestran en pantalla a través de un *travelling* lateral hacia la izquierda que sigue en P.D. el desplazamiento de las piernas de ambos dando repetidas vueltas a toda velocidad por la pista (*ver il. n. 282, 283, 284 y 285*). Movimiento de cámara que pone de relieve, antes de que veamos cualquier imagen completa de Jane, el tremendo mareo que debe estar sufriendo como consecuencia del baile. Y cuando por fin la vemos en un plano a mayor escala, como era de esperar está aturdida y completamente desorientada, de modo que da las gracias al muchacho y le indica que va a salir afuera a tomar el aire.



282. Plano 618.



283. Plano 618.



284. Plano 618.



285. Plano 618.

Nada más salir a la terraza –imágenes que se presentan en azul para representar la noche exterior– Jane descubre a otra pareja de jóvenes apartada haciéndose arrumacos, que al ser sorprendida en su intimidad se introduce rápidamente en la casa. Desolada camina hacia la balaustrada del primer término y una vez allí rompe a llorar.



286. Plano 624.



287. Plano 625.

En el 623 corte a una imagen del salón –en rojo profundo intenso– a través de la puerta abierta del jardín, con Dorothy y Bobby bailando animadamente hasta que reparan en la presencia de Jane, en *off*, sola y descorazonada en la terraza. Volvemos a ver a Jane una vez más, apoyada sobre la barandilla, llorando, con la cabeza sobre sus manos (*ver il. n. 286*), y de nuevo, en el 625, a Dorothy y a Robert cuando ésta, en un gesto que ya es habitual, accidentalmente se lleva su dedo índice a la boca significando silencio (*ver il. n. 287*) y después sale de campo para acercarse a Jane. Dorothy la abraza e intenta consolarla, pero Jane, no obstante, le contesta: “¡Oh, querida! ¡Sois todos tan jóvenes – –

tan jóvenes!”. Ella, que había comenzado la velada absolutamente ajena a la pérdida de su juventud y a la enorme diferencia de edad con respecto a Robert, es ahora plenamente consciente de ambas cuestiones. Todo le recuerda que es mayor y está fuera de lugar en la fiesta; añora la pérdida de su juventud y no puede menos que pensar que desperdició la suya propia trabajando en la fábrica de ropa. Pero Jane se equivoca, pues ella cree que las desatenciones de Robert vienen exclusivamente provocadas por ese tema, cuando en realidad lo que sucede es que él está enamorado de Dorothy.

Sin que Jane lo perciba –otra constante–, Dorothy llama a Robert para que se aproxime, y con la irrupción de él en el encuadre en el plano 633 (*ver il. n. 288 en p. sig.*) se llega a la antítesis del acostumbrado “plano de tres”, pues Dorothy cede su lugar

a Robert (*ver il. n. 289*) y se coloca en el otro extremo de la composición, a la derecha, pero notablemente separada de ellos.



288. Plano 633.



289. Plano 633.



290. Plano 633.

Además de esta sintomática separación, otras diferencias con respecto a los “planos de tres” anteriores son que los personajes no figuran en triángulo ni formando una composición piramidal y, lo más importante, tampoco hay felicidad en el rostro de Jane. Ella no consta ni feliz, ni con los ojos cerrados, ni mirando al infinito como producto de su estado idílico de ensueño, ya que su jaula de cristal acaba de romperse y ahora es consciente de que algo va mal. Jane tampoco abraza a Dorothy ni a Robert ni les acerca hacia sí, al contrario, son ellos los que la cogen y la acarician intentando consolarla. Y, finalmente, la imagen tampoco se sostiene en pantalla de manera estática durante un tiempo considerable, sino que Dorothy pronto se marcha, dejando a su hermana con su marido para que sea él quien le de los ánimos necesarios. Antes de irse, sin embargo, Dorothy procede a efectuar su acostumbrada señal de silencio, otra vez de forma inocente o accidental (*ver il. n. 290*).

Ya a solas con Robert, Jane le coge por los hombros, le mira directamente a los ojos y le pregunta con franqueza: “Bobby, tú me quieres – ¿no?”, pues, desde luego, todo lo acaecido durante la fiesta no ha hecho más que llevarla a dudar de los

sentimientos de él, cuando no a creer lo contrario. Y, ante la pregunta, Robert tan solo tiene valor para contestar afirmativamente; los dos gestos anteriores de silencio de Dorothy, y en particular el último de ellos, le recuerdan, además, que no debe decir nada. Tras esto, y aunque en absoluto reconfortada por sus palabras, Jane se deja caer sobre él y la imagen se funde en negro.

14. El secreto se desvela. (1H.07'15'')

Fundido de apertura y P.G. con escorzo del vestíbulo de la residencia, con Jane y Robert al fondo, dispuestos a retirarse. Una imagen que, finalizada la fiesta y habiéndose marchado los jóvenes amigos de Dorothy, vuelve a desplegarse en color sepia, como al inicio del segmento 13, representándose así el retorno de la casa a la tranquilidad, después de la agitación acaecida desde la irrupción de los adolescentes, subrayada en rojo profundo intenso. La elipsis desde la secuencia anterior es, pues, muy breve; omite simplemente el fin de la fiesta y la marcha de los invitados.



291. Plano 641.



292. Plano 642.

Antes de subir para acostarse, Robert mediante un gesto le comenta que antes saldrá un momento fuera a fumarse un cigarrillo. Se dirige hacia la puerta principal y Jane, en el mismo lugar, inmóvil al pie de las escaleras, le mira fijamente, pues es consciente de que en su matrimonio las cosas no funcionan como deberían (*ver il. n. 291*). Sin ir más lejos, Robert evita en la medida de lo posible estar a solas con ella.

En el 642, a través del montaje alternado, le vemos en el jardín, se enciende un cigarrillo y camina reflexivo, imagen que se presenta en color azul para evocar la noche exterior (*ver il. n. 292*).



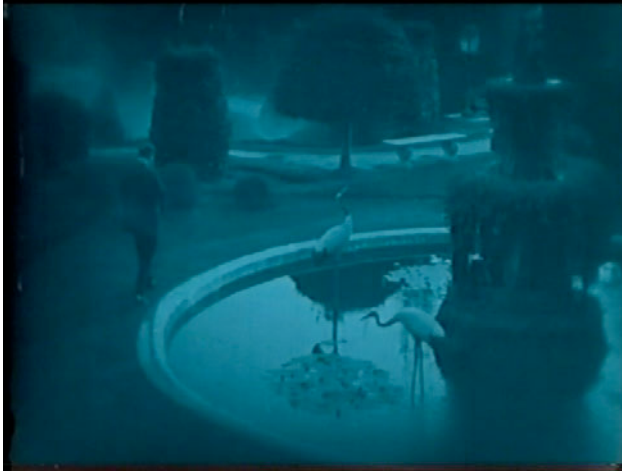
293. Plano 650.



294. Plano 654.

Ya en el piso superior, a punto de entrar en su habitación, Jane oye a Dorothy llorar en el interior de su cuarto, y haciendo acopio de valor, puesto que ella misma se encuentra triste y descorazonada, se traslada hasta allí para ver qué le sucede. Tumbada sobre la cama, Dorothy llora bocabajo desconsoladamente y se niega a decir lo que le pasa. “¿No puedes contárselo a Jane?”. “No”, le responde ella con un gesto. Sentada sobre su cama, Jane le insiste para que se lo cuente, la abraza y la besa, pero ésta se niega a revelárselo (*ver il. n. 293*). Al fin, a Jane se le ocurre que Dorothy quizá esté enamorada de alguno de los muchachos que han acudido a la fiesta y que, como en su propio caso, un desencuentro amoroso pueda ser el motivo de su pesar.

“¿Puede ser que mi preciosidad también esté enamorada?”, le pregunta. Al escuchar esto, Dorothy rompe a llorar todavía con más fuerza, por lo que, aunque después le dice que en realidad no le pasa nada, sólo está cansada, Jane se convence de que debe ser eso y con tal propósito empieza a interrogarla (*ver il. n. 294*). “¿Te ha hecho llorar Billy?”, le pregunta, y después prueba con los nombres de Walter y Freddy, todo ello al tiempo que Dorothy responde negativamente una y otra vez con la cabeza, la cual sigue apoyando bocabajo contra la cama. En el plano 661 Jane se aproxima hacia la ventana y menciona un nombre más: “¿Howard?”. Después la abre y se nos muestra su punto de vista: un P.G. en picado de Robert en la parte de abajo, paseando por el jardín (*ver il. n. 295 en p. sig.*). Ella le llama: “¡Bobby!”, y el plano 667, igual a 661, nos muestra su posición exacta en la habitación junto a la ventana y cómo Dorothy al escuchar el nombre de Bobby se yergue de un salto, sobrecogida, temiendo que Jane le esté preguntado por su marido (*ver il. n. 296 en p. sig.*).



295. Plano 664.



296. Plano 667.



297. Plano 668.

Y seguidamente, en el 668, P.M.C. de Jane de espaldas, vemos cómo ella ha podido ver la reacción de Dorothy proyectada en el cristal de la ventana que tiene frente a sí (*ver il. n. 297*), algo que se confirma en la siguiente imagen, un P.P. de Jane con el rostro desencajado y la respiración entrecortada. Como afirma William K. Everson, “Una complicada porción sustancial de información narrativa se transmite de este modo en un único plano”¹⁵² —el 668. Pues ahora, Jane al fin comprende lo que sucede: su hermana está enamorada de Robert, lo cual, sumado a su tristeza inconfesable y a la total ausencia de romanticismo de Robert con ella, no puede más que significar que los dos se han enamorado.

Con todo, Jane opta por no decirle nada a Dorothy, y procede a llamar a Bobby desde arriba como era su intención: “Subirás pronto, ¿verdad?, querido”. Y tras esto vuelve a comprobar a través del cristal la reacción de Dorothy, quien, increíblemente aliviada al descubrir que Jane no le preguntaba por Bobby

sino que se dirigía a él, se relaja y se deja caer sobre la cama. En el 677, tomada en P.M., Jane cierra la ventana y mira fuera de campo, a Dorothy, al tiempo que intenta

¹⁵² “A complicated chunk of narrative information is thus conveyed in a single shot.” (William K. Everson, 1979, 40 [*il.*]).

asimilar lo que acaba de averiguar. Si la secuencia anterior la había puesto sobre aviso de que algo no funcionaba entre ella y Robert, ahora por fin ha salido completamente de su inconsciencia y posee más información que cualquiera de ellos, quienes ignoran que, accidentalmente, ella ha descubierto la verdad; esa verdad que ellos tanto se habían esforzado por silenciar. Después Jane se introduce en el campo visual, se sienta en la cama de Dorothy, la incorpora, la abraza y la tantea al preguntarle: “¿No le dirás a tu hermana quién es?”. “Quizás – algún día”, le responde ella, dubitativa. Contestación que hace que Jane comprenda que lo que ha surgido entre su hermana y Robert es algo serio y que Dorothy probablemente quisiera decírselo pero no se atreve. Mientras intenta asumir estas últimas palabras y su profundo significado –ambos acabarán revelándose algún día–, Jane besa a Dorothy de nuevo y empieza a salir del cuarto. Estamos de acuerdo con Marshall Deutelbaum cuando menciona esta escena como representativa de la moderación y huída de excesos melodramáticos de todo el largometraje: “El modo en que Jane busca la privacidad de su habitación antes de revelar su reacción tipifica la excelencia de *Smouldering Fires*. Aquí, como en toda la película, las situaciones que son en buena medida la especialidad de los melodramas están tratadas con notable contención”.¹⁵³ Ya fuera de la estancia, sin embargo, Jane se desmorona y rompe a llorar, al pensar en su propia tragedia y en cómo se enfrentará a su triste y complicada realidad. Fundido en negro.

3.) RENUNCIA DE JANE. RESOLUCIÓN.

15. Fiesta de cumpleaños y despedida. (1H.12'07'')

Fundido de apertura y P.D. subjetivo en ligero picado de una tarta de cumpleaños. Después un brazo se introduce en el campo visual y comienza a contar las velas. Fundido encadenado y presentación postergada del *establishing shot*: P.C. del comedor de la residencia de Jane, con ella misma, Scotty, Robert y Dorothy disfrazados y reunidos en torno a una mesa donde se halla depositada la tarta, de la que Dorothy, de pie, sigue contando sus velas (*ver il. n. 298 en p. sig.*).

¹⁵³ “The way in which Jane seeks out the privacy of her bedroom before revealing her reaction typifies the excellence of *Smouldering Fires*. Here, as elsewhere in the film, situations long the stock-in-trade of soap opera are treated with remarkable restraint.” (Marshall Deutelbaum, *op. cit.*, 30).



298. Plano 687.

La secuencia desarrolla, por tanto, el cumpleaños de Dorothy y presenta, desde su plano inaugural y durante todo su transcurso, una tinción en rojo profundo intenso que evoca la nocturnidad del interior comedor y al mismo tiempo el notable embarazo y la tensión acumulada por Jane tras descubrir en el segmento previo que su hermana y

su marido se han enamorado. Se desconoce, por otro lado, el tiempo transcurrido en *off* desde entonces, aunque probablemente hayan pasado simplemente días.

Como decíamos, se trata de una fiesta de cumpleaños con disfraces incluidos, en la que los presentes llevan gorros y otros accesorios acordes con la ocasión –globos, matasuegras, bocinas que se soplan, etc.–, pero, significativamente, Jane es la única que va vestida de payaso, pues lleva un enorme gorro de Pierrot, con forma de cono y grandes círculos. Sin embargo no sólo es su sombrero, sino que su indumentaria al completo se asimila a la iconografía de un payaso: vestido amplio, blanco y vaporoso, y cuello de tul idéntico a la gorguera de un Pierrot (*ver il. n. 300 en p. sig.*). Descubrimos, así, que éste es un auténtico teatro del horror, una fiesta donde pese al ambiente de festividad aparente que se respira, impuesto por los objetos, subyace la angustia y el dolor. Una representación (como se comprobará en la resolución de la secuencia y del film) macabra además, que aparece subrayada por unos inquietantes y siniestros muñecos que figuran atados a cada una de las sillas (*ver il. n. 300 en p. sig.*) y en la que Jane ha decidido castigarse y hacerse daño a sí misma vistiéndose de payaso, recriminándose de este modo su estupidez al haberse enamorado y posteriormente casado con un muchacho al que dobla en edad –no por casualidad ella se llamará “estúpida” en varias ocasiones a lo largo del segmento y en una de ellas lo hará agitando, precisamente, su sombrero de Pierrot. La sintonía que existe entre Dorothy y Robert también se manifiesta por sus sombreros, iguales. En cambio, el gorro de Scotty es diferente al de cualquiera de ellos, pues está al margen del triángulo amoroso. Como ha venido sucediendo a lo largo del film, el vestuario en general y el de Jane en particular vuelve a ser en esta última secuencia enormemente revelador acerca de los sentimientos y emociones internas de los personajes.

Desde el punto de vista compositivo, en el P.C. 687 y en los planos equivalentes que se incluyen del comedor –el 701 y sus homólogos– destaca la acusada verticalidad y la simetría que concede Clarence Brown a la imagen mediante la colocación de distintos cuerpos verticales en el encuadre: los propios personajes, las sillas y los muñecos rígidos que éstas tienen sujetos, los cuatro grandes cirios que apoyan sobre la mesa, las grandes columnas del comedor y las dos lamparillas eléctricas que flanquean la chimenea (*ver il. n. 298 en p. ant.*). Mientras que, como ya ocurriera en las secuencias 2 y 13, el director se sirve del espejo que hay sobre la chimenea para duplicar constantemente la escena, de modo que los personajes y sus movimientos aparecen doblemente representados en el encuadre, *in situ* y en el espejo, mediante este mecanismo de doble exposición permanente que contribuye a dotar de dinamismo a las imágenes y a aumentar las dimensiones espaciales de la estancia.



299. Plano 690.



300. Plano 691.

Tras el P.C. 687 se pasa a un P.M. de Dorothy en el que termina de contar las velas y exclama: “¡Veintiuno! ¡Caramba, pero si me estoy haciendo vieja!” (*ver il. n. 299*). E inmediato plano de reacción de Jane en el que, vestida de payaso, mira fuera de campo, a Dorothy, incrédula y afectada por la observación (*ver il. n. 300*); si su hermana se considera vieja con veintiuno, ¿qué es ella entonces? No obstante, después cambia de actitud y empieza a reírse carcajadas, consciente de que es un comentario absurdo, increíble. Robert, que está hinchando un globo, interviene entonces con una broma: “Sí – ¡y para cuando tengas sesenta estarás así!”, le dice a Dorothy. Y,

seguidamente, una imagen individual de Robert en la que advertimos que el globo que sostiene tiene dibujado un rostro de mujer.



301. Plano 694.



302. Plano 697.

Él comienza a dejar salir el aire del globo y la cara de la mujer va empequeñeciéndose gradualmente (*ver il. n. 301*). Jane, sentada a su lado, lo mira con espanto al darse cuenta de la burla que se plantea y de que ella, en realidad, no está tan lejos de tener esa edad. Imágenes que se repiten sucesivamente con Robert riendo, divertido y completamente ajeno a la repercusión de su broma, mientras la cara de la mujer que hay en el globo sigue disminuyendo hasta quedar absolutamente arrugada y contraída y Jane la mira cada vez con más horror (*ver il. n. 302*). De todos los presentes, Scotty es el único que percibe el fuerte impacto que la broma está teniendo en Jane y, para cambiar radicalmente de tema, dice:

“Los regalos primero, después a comer. ¡Esto es una fiesta!”, al tiempo que saca su regalo para Dorothy y se lo entrega. Ella lo abre y lo enseña a todos, y en el P.C. 703, repetición del 701 y algo más cercano que el *establishing shot* inaugural, se levanta y se lo agradece con un beso.

La sintonía que existe entre Dorothy y Robert, manifiesta como hemos dicho por sus sombreros, queda patente también visualmente por el modo en que Clarence Brown compone sus imágenes y empareja a los personajes durante la entrega de los regalos. Tal y como hiciera el cineasta en la secuencia 8, y al contrario que en la 6, ahora, al volver Dorothy a su posición en la mesa tras haber besado a Scotty, Brown dispone permanentemente la escena mediante el esquema plano/contraplano, alternando cuadros individuales de Jane, tomada en P.M., frente a otros compartidos de Dorothy y Robert, en P.M.L., desde el 704 hasta el 711; una planificación que se interrumpe en el 712 con un rótulo de diálogo, pero se retoma de inmediato, después del intertítulo, combinándose con planos medios cortos de todos ellos y que, salvo por la introducción

de un P.D. en el 717 se mantiene hasta el 720. De hecho, y aunque están sentados juntos, no se procederá a ninguna imagen conjunta de Jane y Robert (ni tampoco de Jane con ningún otro personaje); ella está sola, aislada en la mesa, en todos los sentidos.

En el primero de todos estos planos compartidos de Dorothy y Robert, el 704, él le entrega su regalo mientras el contraplano de Jane, moviendo las manos de forma inquieta, revela su nerviosismo por lo que está a punto de suceder, pues sabe que a continuación va a producirse el acostumbrado beso de su hermana a su marido por el regalo recibido. Efectivamente, Dorothy muestra a todos con ilusión el brazalete que Robert le ha regalado y tras esto se levanta para agradecerse con un beso. No obstante, cuando está a punto besarle se detiene y ambos miran fuera de campo, a Jane, con



303. Plano 710.



304. Plano 711.

ostensible pudor (*ver il. n. 303 y n. 304*). No les parece correcto besarse delante de ella, precisamente porque eso es algo que han estado haciendo a sus espaldas. Ninguno de los dos tiene la conciencia tranquila, de ahí su acción de no consumir el beso, que al mismo tiempo les delata. Ambos revelan así, de forma inconsciente, que este beso en nada se asemeja al anterior habido en la misma estancia entre Dorothy y Scotty y que, lejos de ser inocente, está cargado de significado —es una prueba ostensible de se han enamorado, de ahí su vergüenza por perpetrarlo. De otro lado, resulta cuanto menos paradójico que ni Dorothy ni Robert hayan reparado en el daño que podían causarle a Jane

con sus frases y bromas anteriores sobre el tema de la edad y el envejecimiento y que ahora, con un simple beso, teman lastimarla, motivo por el cual, en parte, la miran inmóviles buscando su aprobación antes de besarse.



305. Plano 714.



306. Plano 715.

P.M. individual de Jane en el 711 (*ver il. n. 304 en p. ant.*) cuando comienza a decir, dirigiéndose a Dorothy: “Adelante, querida – ¿por qué no besarle?”. Una pregunta retórica, no exenta de cierta malicia, lanzada con el propósito de hacerles notar que ése debiera ser, *a priori*, un gesto de afecto de lo más natural, a no ser que tengan algo que ocultar, y que, se adivina, Jane no ha podido evitar formular debido a lo herida y profundamente lastimada que se siente. La tensión de los implicados se representa ahora visualmente mediante el montaje plano/contraplano, pero con planos medios cortos. Dorothy y Robert miran a Jane petrificados y, pese a su notable embarazo, se besan (*ver il. n.*

305), con la consiguiente risa histérica, cínica y desmesurada de Jane (*ver il. n. 306*). Tras esta incómoda situación, Dorothy vuelve al fin a su posición en la mesa.

En el 717 vemos en P.D. cómo Jane con su mano oculta por la servilleta empuja sobre la mesa su regalo para Dorothy, hasta hacerlo caer sobre su regazo. Seguidamente, simula haberlo perdido y estar buscándolo por todas partes. Se informa así al espectador de que algo se propone, aunque se ignora el qué exactamente. “¡Qué estúpida soy! Me he dejado tu regalo arriba”, dice a continuación, siendo ésta la primera vez del segmento en que se llama a sí misma “estúpida”. “Lo coges Bobby – está en el cajón de mi tocador, arriba, a mano izquierda”, solicita a su marido en nuevo rótulo de diálogo. Éste responde afirmativamente y sale de campo hacia el piso superior.

Otra vez, vuelve a ser Scotty el que introduce un nuevo tema de conversación, cuando propone a Dorothy que sople las velas de la tarta para ver cuándo se casará. Ésta sopla con fuerza y el plano 732 revela en P.D. subjetivo suyo cinco velas todavía encendidas; ésos son, por tanto, los años que le quedan hasta su matrimonio. “¡Oh! ¡No

hasta dentro de cinco años!”), vaticina el anciano a carcajadas, para desilusión de Dorothy, quien, aun así, se esfuerza por disimular su disgusto. Pero Jane tiene otros planes y acto seguido ella misma sopla sobre la tarta, dejando candente una única vela. “Sólo un año, Scotty – así está mejor”, dice zanjando la conversación.

En el 743 el montaje alternado nos traslada al dormitorio, con Robert intentando en vano abrir el cajón, puesto que, como Jane bien sabe, está cerrado con llave. “¡Jane! ¡El cajón está cerrado con llave!”, grita él desde lo alto. La acción vuelve al salón cuando Jane insta a Dorothy a que suba, puesto que ella sabe donde está guardada la llave.



307. Plano 754.



308. Plano 756.

Al quedarse a solas con Scotty, Jane deja de fingir y se derrumba. Desesperada, se levanta y avanza hacia la profundidad de la habitación, para sorpresa de Scotty, quien atisba entonces el regalo en el suelo. Desconcertado, avanza hacia Jane para descubrir por qué ha mentido, y es en este plano, el 754 (*ver il. n. 307*), cuando ella se quita su gorro de Pierrot y agitándolo en el aire comienza a lamentar una y otra vez su propia estupidez: “Qué estúpida he sido– qué estúpida...” Vuelve a zarandear su sombrero de payaso una vez más (*ver il. n. 308*) y añade: “...¡y le quiero tanto!”. La palabra empleada por Jane para calificarse como estúpida en esta ocasión es “Fool” (“What a fool I’ve

been– what a fool...”, dice el intertítulo original), una aserción que remite inequívocamente a la secuencia 1, cuando ella misma calificó como tal al viejo de la factoría al que descubría flirteando con una joven secretaria. “There’s no fool like an old fool!” (¡No hay nada tan estúpido como un viejo estúpido!), le dijo al hombre entonces. Ahora ella es consciente, y así se lo hace saber a Scotty, de que ha caído

precisamente en el mismo error que aquel ridículo personaje al que ella censuró, quien terminaba paseándose por las instalaciones de la fábrica con un lunar postizo de mujer en la cara, siendo el hazmerreír de todos; como el directivo, ella también ha estado haciendo el payaso, de ahí su indumentaria. Tras pronunciar sus últimas palabras, Jane, llena de dolor, se deja caer sobre Scotty y el plano 758, igual a 756, da como resultado una imagen conjunta de ambos en escorzo y en P.M.C., con Jane de espaldas a la cámara, apoyada sobre Scotty, que está de frente. Él la abraza, intentando darle ánimos, pero es incapaz de pronunciar palabra.

Desde el plano 759 al 762 el montaje alternado nos ofrece una visión de Dorothy y Robert ante el tocador de Jane. Ella localiza la llave y abre el cajón; un cajón cuyo contenido es de sobra conocido y que, por ello, no vuelve a revelarse al espectador. Impresionado por tantos frascos, potingues y lociones antiarrugas, Robert coge uno del interior y lo observa, pero Dorothy, más respetuosa con la intimidad de su hermana, se lo quita y lo devuelve a su lugar original. Tras comprobar que el regalo tampoco está en el cajón, se desprenden de sus sombreros y salen de la habitación.



309. Plano 762.



310. Plano 763.

Se pasa entonces en el 762 a un P.G. de ambos en el piso de arriba desde una de las puertas del salón, justo cuando Robert se sube sobre la barandilla de la escalera y bromea con Dorothy como si fuera a deslizarse por ella (*ver il. n. 309*). Y a continuación se inserta un plano como el último que vimos del salón, con Jane de espaldas y Scotty de frente, en el que advertimos cómo el anciano mira boquiabierto a los dos jóvenes jugueteando y haciendo chiquilladas, ajenos a que están siendo observados. Al oír el ruido que proviene del piso superior, Jane lentamente se vuelve y contempla la escena (*ver il. n. 310*). Y se repite la

misma imagen anterior de Dorothy y Robert, esta vez empujándose el uno al otro y haciendo bromas; una estampa que sabemos que la propia Jane está viendo también. Las conclusiones a las que llega la protagonista son claras, por lo que no puede menos que reírse violenta y amargamente de su propia ceguera. Las travesuras románticas que Robert le negó a ella durante el baile, está en encantando, en cambio, de llevarlas a cabo con Dorothy. Es más, y aunque Jane no lo sabe (puesto que no lo ha podido ver), ha sido él quien ha tenido la iniciativa de comenzar y subirse encima del brazo de la escalera. No es cierto, pues, que su marido sea tan serio, formal o estirado, sino que no está enamorado de ella, y las imágenes que ve no hacen más que confirmárselo. La suya, sin duda, es una risa histérica y compulsiva, de reproche hacia sí misma y hacia su candidez, por no haber sabido ver la realidad, esto es, que Robert nunca la quiso.

Al saber que ellos están cerca y pueden oírla, Jane, que está con Scotty frente al sofá que hay delante de la chimenea, abandona la composición y se desplaza intencionadamente hacia un extremo de la habitación. Entretanto, el plano 766, una composición de primer termino oscuro, muestra cómo Dorothy y Robert llegan hasta la puerta principal del salón, donde se detienen cuando escuchan a Jane (*ver il. n. 311*):



311. Plano 766.

“Scotty, ¡te digo que mi matrimonio fue un error!”, clama ella. Tanto Dorothy como Robert permanecen inmóviles, al pie de las escaleras, escuchando desde fuera a Jane, quien, como apuntábamos, ha iniciado una representación teatral en toda regla, para hacerles creer que se arrepiente de haberse casado y desea el divorcio. Con esto, Jane renuncia

voluntariamente a Robert, en favor de Dorothy, y al mismo tiempo favorece la unión de la pareja al liberarles de su sentimiento de culpabilidad por haberse enamorado.

P.M. individual de Scotty, anonadado, ante lo que está presenciando. De pronto el anciano, quien asume desde este momento y hasta el fin de la secuencia el papel del espectador, cae en la cuenta de lo que Jane está haciendo y no osa interrumpirla. Por lo que ella continúa con su embuste, caminando de un lado a otro de la habitación, imágenes que se combinan con otras compartidas de Dorothy y Robert en P.M. al pie de las escaleras, mirando absortos al interior del salón, mientras en sus rostros se percibe la

ilusión. Y por si queda algún atisbo de duda, ella concluye. “He intentado parecer feliz, pero nunca le amé, Scotty. *Nunca* – le amé – ¡debo recuperar mi libertad!”.

Dicho lo cual, se procede a otra imagen conjunta de Dorothy y Robert, pero ahora en P.M.C., donde asistimos a sus expresiones faciales de forma mucho más cercana. Y así, mientras el semblante de Dorothy refleja cierta turbación y al mismo



312. Plano 780.

tiempo felicidad por lo que acaba de escuchar, Robert, en cambio, mira directamente a cámara, no siendo ésta la primera vez que distinguimos esa mirada suya en el film (*ver il. n. 312*). Ambicioso por naturaleza, de lo cual la narración ya ha dado más que cuantiosas muestras, de su rostro se desprende innegablemente un pensamiento que, como mínimo,

denota que está reflexionando sobre su futuro. Sólo después de eso, dirige su atención a Dorothy. Como dijimos, durante toda la película Clarence Brown se mantiene bastante imparcial con respecto a las intenciones del personaje de Robert. Y lo mismo puede decirse de la complejidad de su mirada en el mencionado plano 780. Las interpretaciones sobre la misma se prestan a la más diversa índole, sin excluir, por supuesto, las relacionadas con su ambición. Si es Jane la que no le quiere y desea el divorcio, como ella misma acaba de decir, él, por tanto, no debe por qué albergar ningún temor acerca de la pérdida de su estatus social y profesional, puesto que además pronto se casará con su hermana. Todo, incluyendo su posición en la factoría Vale, seguirá como hasta entonces.



313. Plano 781.

Finalizada su actuación, Jane se aproxima a Scotty y le coge de la mano, solicitando su complicidad en la farsa que acaba de ejecutar (*ver il. n. 313*). Éste, por su parte, le entrega el regalo de Dorothy, recordándole que si esta dispuesta a seguir ése debería ser su siguiente paso.

En el 783 (*ver il. n. 314*) Dorothy y Robert entran en el salón con una expresión silenciosa de alegría en sus rostros y, sin mediar palabra sobre lo que acaban de escuchar, dicen: “Jane, miramos, ¡y no estaba allí!”.



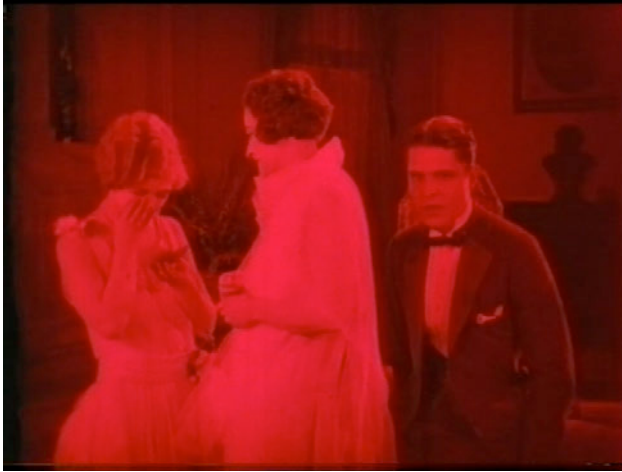
314. Plano 783.

P.C. con escorzo del salón en el 787, cuando Jane se aproxima hasta ellos con el regalo de Dorothy en la mano y se lo entrega. Un regalo que nunca llegamos a ver, en primer lugar porque carece de importancia, y en segundo porque el verdadero regalo de Jane a Dorothy ya ha sido entregado –se trata de Robert. Llegados aquí el acto de generosidad

de Jane para con su hermana y su marido entra en conexión directa con su vestuario, especialmente al compartir plano con Dorothy, quien de acuerdo con su edad lleva un vestido de *flapper*. A diferencia de esta última, el atuendo de Jane, despojado ya de sus connotaciones de Pierrot, causadas en buena medida por el sombrero, se descubre como elegante y en consonancia con su edad y, como acertadamente propone Allen Estrin, revela una nueva sabiduría recientemente adquirida, incluso en el vestir.¹⁵⁴ Realmente, todo forma parte de la transformación global que ha sufrido la protagonista –desde tiránica y masculina dueña de una industria textil que nunca había conocido el amor y era completamente ajena a las debilidades humanas, pasando por la vanidad y acusada superficialidad del intermedio, hasta la profunda humanidad que revela ahora en la presente escena y que, también aquí, como en toda la película, queda patente por su ropa.

Y la cinta finaliza, como era de esperar, con el *leit-motiv* visual que ha estado repitiéndose de forma continuada a lo largo de todo el metraje, un “plano de tres” de los protagonistas estáticos, posando deliberadamente hacia la cámara, formando una tríada. Composición emblema del film que comienza a plasmarse en pantalla en el previo 788 –en sí mismo ya un “plano de tres”, pero en P.M.L.– y se desarrolla seguidamente en el 790 y 792, donde los implicados figuran de manera canónica en P.M.C.

¹⁵⁴ Allen Estrin, *op. cit.*, 148.



315. Plano 788.

En el 788 la acostumbrada agrupación triangular se forma en pantalla con el movimiento premeditado de Robert dentro del encuadre cinematográfico. Así, al tiempo que Dorothy abre la cajita donde se encuentra el regalo de Jane, Robert las rodea a ambas y acompañado por un leve movimiento de reencuadre a la derecha se

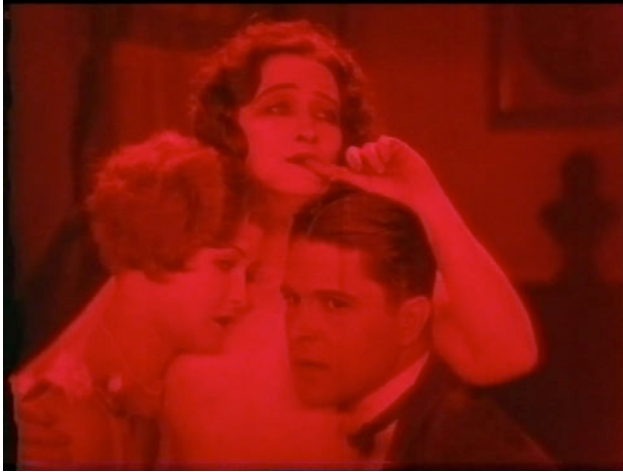
desplaza intencionadamente hacia ese extremo del plano, donde se sienta, dando como resultado un “plano de tres” simétrico de los personajes formando un triángulo, con Jane en el centro, constituyendo el vértice del mismo (*ver il. n. 315*).



316. Plano 790.

Seguidamente, el 789 muestra la reacción de Scotty en P.M., observándoles y secándose las gafas, motivo por el cual sabemos ha estado llorando. Imagen que al mismo tiempo sirve de transición al “plano de tres” 790, donde Dorothy y Robert aparecen ya abrazados a Jane (*ver il. n. 316*). Con esta última en el centro, considerablemente más elevada y

dispuesta frontalmente hacia la cámara, los tres –tomados en P.M.C.– conforman una pirámide perfecta (*ver il. n. 316, y n. 317 y 319 en p. sig.*). “Plano de tres” éste, el 790, que fragmentado en dos –790 y 792, por la repetición del semblante de Scotty– concluye la cinta y, como adelantamos, supone sin duda alguna el reverso de todos los “planos de tres” que se han dado cita en el film, ya que a diferencia de los anteriores ahora son Dorothy y Robert los que tienen los ojos cerrados (*ver il. n. 316*), en un sentido literal y simbólico, y no Jane, quien tampoco consta mirando al infinito como producto de su felicidad. Al contrario, en su rostro se refleja el dolor y dirige su mirada de forma muy clara hacia un lugar determinado: fuera de campo a la derecha, donde está Scotty, el único que conoce la verdad y, por tanto, puede revelarla.



317. Plano 790.



318. Plano 791.



319. Plano 792.

Entretanto, Dorothy y Robert abren los ojos y por sus miradas deducimos que pese a que su enlace está próximo ninguno de los dos está realmente feliz. Después Jane, a modo de despedida, acaricia tiernamente el pelo de Robert, en el que es probablemente su último gesto físico de cariño hacia él, y tras esto mira fuera de campo en dirección a Scotty y se lleva su dedo índice a la boca solicitando su silencio (*ver il. n. 317*). Un gesto multitud de veces perpetrado por Dorothy y Robert a sus espaldas, con objeto de protegerla y no destruir su felicidad, y que ahora es la propia Jane quien realiza, a espaldas de ellos, sin que lo adviertan y por el mismo motivo.

A continuación P.M. de Scotty (*ver il. n. 318*), contestando a Jane con una negativa, corroborándole que no revelará la verdad; no dirá a nadie que ha mentado.

Y la película finaliza con una vuelta al “plano de tres” previo 790 (*ver il. n. 319*), con Jane, ahora con lágrimas en ojos, todavía mirando a

Scotty, que está en *off*, abrazando fuertemente y agrupando en torno a sí a Dorothy y a Robert. Fundido en negro. Intertítulo de clausura del film: “Finis” (Fin).

De esta forma, el “plano de tres” en un sentido global pone de relieve la capacidad de síntesis de Brown para condensar su historia dramática, y en este último

caso, además, para concluir su relato de forma simbólica y elíptica con una sola imagen, sin intertítulos. Sello pictórico y marca distintiva de su cinematografía que cierra la secuencia y el film, e indica al mismo tiempo el devenir de la historia. Para William K. Everson “El resultado es que sin subtítulos de apoyo, y en un único plano (las posiciones de los personajes dentro del encuadre y sus expresiones hacen que cualquier información escrita sea innecesaria) Brown da fin a la película muy hábilmente, poniendo de relieve el *presente* dilema y a la vez indicando su solución futura”.¹⁵⁵ Y Everson prosigue diciendo: “Además, el plano implica al público incluso más de lo habitual, ya que los espectadores casi se ven *forzados* a pensar por ellos mismos en lugar de tenerlo todo explicado en detalle”.¹⁵⁶ Y es que, desde luego, *Smouldering Fires* no presenta un desenlace convencional, aparte de por su negación rotunda del *happy end*, por la total ausencia de resolución en pantalla. Con todo, tampoco puede hablarse de un final ambiguo o abierto o, como apuntaba Edwin Schallert en su crítica contemporánea a la *world premiere*, de que la película concluya sin ninguna solución al problema,¹⁵⁷ pues aunque los acontecimientos futuros no se presencian, están tan claramente sugeridos que sabemos con absoluta precisión lo que sucederá e incluso cuándo sucederá, es decir: que Jane *comprende* y no alberga rencor; que se va a proceder a la rápida disolución de su matrimonio; y que el enlace entre Dorothy y Robert no sólo está próximo, sino que tendrá lugar transcurrido un año –la vela candente de la tarta que Jane ha dejado así lo señala.

El “plano de tres” 790-792 que clausura la cinta, asimismo, resume el sentido del film, esto es, el engaño (del triángulo amoroso) o, lo que es lo mismo, según definición de Marshall Deutelbaum, la permanente negativa de los personajes a revelar sus verdaderos sentimientos con objeto de no lastimarse entre sí.¹⁵⁸ Sin embargo, este último, como dijimos, es a su vez el reverso de todos los habidos en el film, ya que el personaje al que se ha mentido y para el cual se ha solicitado una y otra vez silencio, se convierte ahora en el que miente y silencia para con los otros. Representa, en suma, el engaño definitivo al que Jane les somete. Ello patentiza su control de la situación y

¹⁵⁵ “The result is that without backup subtitles, and in one single shot (the characters’ positions within the frame, and their expressions making any written information unnecessary) Brown wraps up the film very neatly, both distilling the *current* dilemma *and* indicating its future solution.” (William K. Everson, 1979, 42).

¹⁵⁶ “Moreover, the shot involves the audience even more than usual, since they are almost *forced* to think for themselves rather than having it all spelled out for them.” (*ibid.*).

¹⁵⁷ Edwin Schallert, 1925, A9; Ver pp. 1012-1013.

¹⁵⁸ Marshall Deutelbaum, *op. cit.*, 32.

confiere una estructura cíclica al relato, con la vuelta de Jane al dominio sobre sí misma y sobre las cosas que suceden a su alrededor, como en las escenas iniciales de la factoría. De esta manera, la resolución del film constituye en cierto modo una vuelta a la situación inicial, con Jane sola, de nuevo, pero con el personaje notablemente transformado, humanizado, tras haber experimentado la tragedia. El determinismo tangible en el apellido Vale, en su acepción de “valle” y específicamente de “valle de lágrimas” (*vale of tears*), resurge, pues, llegados al final. Pero también de acuerdo con la otra acepción del término, como “despedida” o “adiós”, ya que con su acción de entregar voluntariamente a su marido ella dice adiós a Robert, al amor y a la vida, al menos a la que había imaginado para sí. Finalmente, esta entrega voluntaria nos remite a otra noción básica del discurso fílmico. Jane desobedeció uno de los lemas de su padre: “Let No Man Be Necessary to You” (No permitas que ningún hombre sea necesario para ti) (¿craso error?), pero mantuvo el otro intacto en la pared: “Be Necessary to Others” (Se necesario para otros), el cual ha puesto en funcionamiento ahora.

II.8. Análisis narrativo.

Smouldering Fires es un melodrama romántico donde las relaciones entre los personajes se organizan a través del eterno triángulo amoroso. Esto, junto con la presencia de su fuerte protagonista femenina, podría haber dado lugar a una película realmente manida. Dicho de otro modo, su argumento incluye, de entrada, todas las condiciones básicas que apuntarían hacia el melodrama hollywoodiense infestado de clichés. Si a lo anterior le sumamos el sacrificio de su heroína –un sacrificio al que podríamos calificar incluso de maternal– y aspectos tales como el secreto, el amor prohibido y el silencio de los amantes, verdaderamente que *Smouldering Fires* sea una película atípica y en absoluto predecible es una auténtica proeza. Son múltiples los elementos que operan para llegar a tal fin y a continuación trataremos de explicar.

En primer lugar, la naturaleza y concepción de su personaje femenino principal. Jane Vale, una mujer de mediana edad, en torno a la cuarentena, que no es joven ni bella. Tampoco es pobre ni humilde, sino una exitosa mujer de negocios que posee una buena posición económica y social, que además no se ve modificada. Y, más significativo todavía, en clara contraposición con las habituales desgracias y adversidades a las que deben hacer frente las mujeres protagonistas en los melodramas, Jane sólo sufre hacia el final del largometraje, no durante su transcurso. Se la protege en todo momento y son numerosas las acciones que se emprenden para evitar que padezca.

Por otro lado, no debe olvidarse que *Smouldering Fires* es una historia que termina mal, desprovista de final feliz y que ni siquiera posee algún tipo de nota compensatoria en su resolución. Para DeWitt Bodeen, de hecho: “Éste fue uno de los primeros dramas matrimoniales con auténtica originalidad en su desenlace”.¹⁵⁹ Como ya apuntamos, todos están tristes e incómodos de un modo u otro con el último orden establecido. Y ni que decir tiene, por supuesto, la protagonista no consigue su objetivo.

No obstante, a nuestro modo de ver, el principal factor que aleja al largometraje de la norma y lo convierte en verdaderamente singular es el tratamiento del triángulo amoroso. La manera de comportarse de los miembros que lo integran es inaudita. Todos son educados, respetuosos y considerados. Ninguno desea lastimar o perjudicar a nadie y todos realizan arduos esfuerzos para que esto no suceda. No hay celos, ni malos

¹⁵⁹ “This was one of the first marital dramas with real originality in its denouement.” (DeWitt Bodeen, “*Smouldering Fires*”, en: Frank N. Magill [ed.], *op. cit.*, III, 1001).

entendidos, ni reproches. Tampoco “buenos” y “malos”. Como apunta William K. Everson: “Además, Brown no se lo pone fácil a los espectadores transformando de repente a la mujer mayor en la villana simbólica, o en una arpía, como con tanta frecuencia ocurre”.¹⁶⁰ Y ni uno solo de los personajes principales posee rasgos negativos o instintos claramente mezquinos; todos tienen sus razones y son las circunstancias las que les conducen hasta su embarazosa y lamentable situación. Tan extraño resulta este proceder en un film romántico con relación triangular que dio lugar al título del artículo de Marshall Deutelbaum sobre la película en *Image*: “The Quiet Love Triangle of *Smouldering Fires*”, donde el autor lo describía como un triángulo marcado de forma inusual por la suavidad y el decoro.¹⁶¹ Efectivamente, frente a las pasiones desenfrenadas, sentimientos incontrolados y rencores que suelen abundar en los melodramas sentimentales de Hollywood, *Smouldering Fires* constituye una firme huída del cliché, puesto que sus personajes destacan por la increíble sobriedad de sus reacciones y la película hace gala de una notable contención. DeWitt Bodeen la describió como “... un drama bien estructurado donde las personas se comportan como seres humanos civilizados”.¹⁶² Y apuntaba: “Todo es impecable, todos tienen buenas maneras, y aun así el drama es creíble y mantiene el interés”.¹⁶³ Esto se consigue, también, por medio de una estrategia narrativa, y es que sólo hay una escena en toda la película donde se muestra explícitamente el amor de Dorothy y Robert. Inserta en la secuencia «8. Excursión en la montaña», sucede además como resultado de un accidente fortuito, tras el cual ellos no pueden contenerse y se dejan arrastrar por la pasión. Pero después nunca volvemos a verles en actitud amorosa. Se pone de manifiesto, así, el respeto que ambos sienten hacia Jane, puesto que, aunque están enamorados, en realidad no prosiguen en su idilio. No hay encuentros escondidos, ni besos furtivos, ni verdaderamente romance con posterioridad al matrimonio de Jane y Robert. Y es precisamente la ausencia de todos estos rasgos “melodramáticos” lo que hace de *Smouldering Fires* un obra afín a la realidad, en

¹⁶⁰ “Moreover, Brown doesn’t make it easy for the audience by suddenly turning the older woman into the nominal villain, or a shrew, as so often happens.” (William K. Everson, 1979, 42).

¹⁶¹ Marshall Deutelbaum, *op. cit.*, 26.

¹⁶² “... a well-knit drama wherein people behave like civilized human beings.” (DeWitt Bodeen, “*Smouldering Fires*”, en: Frank N. Magill [ed.], *op. cit.*, III, 1001).

¹⁶³ “Everything is polite, everybody is well-mannered, and yet the drama is believable and holds interest.” (*ibid.*).

absoluto trillada, y actual, ya que el largometraje es verosímil y continúa completamente vigente a día de hoy.

“Que haya tanto poder en esta sencilla historia es un mérito del director. Brown evita ser sensiblero y se aparta del melodrama. Éste se convierte en un drama auténtico sobre personas muy reales atrapadas en emociones que no pueden ignorar”,¹⁶⁴ comentaba DeWitt Bodeen atribuyendo a Clarence Brown las virtudes de originalidad y fuerza dramática de la cinta. Y así es, una revisión exhaustiva del guión de Sada Cowan y Howard Higgin lo confirma. Es más, todos estos rasgos exagerados que antes mencionábamos como distintivos de los melodramas, y muchos otros, constan en el libreto –recriminaciones, malestares y disgustos. En el guión original, sin ir más lejos, cuando Jane descubre que su hermana y su marido están enamorados desafía violentamente a Dorothy: “No tengo que decirte lo que pienso de ti ---”,¹⁶⁵ tras lo cual la echa de su casa: “Vete.... Y que no te vuelva a ver nunca”¹⁶⁶ (Como el lector habrá observado, la aserción anterior de William K. Everson cuando expresaba que la protagonista no se convertía en ningún momento en arpía o “villana” no puede aplicarse al guión). Y aunque estas escenas con rótulos tan desmedidos fueron modificadas en el anexo adjunto al guión, en él continúa hablándose en términos de celos, enfrentamientos y lucha de Mujer contra Mujer.

Así pues, que *Smouldering Fires* sea una película tan moderada es un logro de su realizador y se debe, sin duda, a una voluntad expresa por evitar (y suprimir) a toda costa los usuales excesos y pasajes lacrimógenos que suelen plagar este tipo de historias y que, también aquí, figuraban en el guión.

El hecho de que justo la película anterior de Clarence Brown, *Butterfly* (1924), tuviese una temática similar, relativa a dos hermanas –envueltas esta vez, no en un triángulo, sino en un cuarteto amoroso–, y reuniese muchos de los habituales estereotipos del género, resulta cuanto menos curioso y da que pensar a propósito del cambio y del tratamiento tan distinto que realiza el cineasta en ambas obras. En *Butterfly*, por ejemplo, llegan a haber bofetadas entre las hermanas; en *Smouldering Fires*, en cambio, nadie hace una escena. Así, da la impresión de que Brown no quedara

¹⁶⁴ “That there is so much power in this simple story is a tribute to the director. Brown avoids maudlin sentiment and turns away from melodrama. This becomes a real drama about very real people caught in emotions they cannot ignore.” (*ibid.*).

¹⁶⁵ “I don’t have to tell you what I think of you ---” (Guión de *Smouldering Fires* [1924], por Sada Cowan y Howard Higgin, p. 118 [escena (plano) 353]. Conservado en The Clarence Brown Collection).

¹⁶⁶ “Get out.... And never let me see you again” (*ibid.*, 120 [escena (plano) 359]).

totalmente satisfecho con el primer largometraje, o al menos con algunos aspectos de él, por lo que a finales de 1924, y con un periodo de separación de tan solo unos meses, retomó y depuró el mismo tema, cuyos resultados se tradujeron en la obra que ahora nos ocupa, un film considerablemente más mesurado y de sentimientos controlados; creíble, en definitiva.

Finalmente, un valor añadido de la producción es que, pese a ser en esencia una película “de amor”, su lectura moral es prismática y rica en matices. Y esto es algo en lo que coinciden la mayoría de autores que han tratado con cierto detenimiento el largometraje. El tema se presenta de modo bastante nítido –el sacrificio de su heroína y su transformación en una persona mucho más completa y comprensiva después de haber experimentado por primera vez a la edad de cuarenta años vivencias propias, al margen de su trabajo, que además resultan ser sumamente amargas. Pero el mensaje es ambiguo, y la película se presta a las más diversas interpretaciones, constituyéndose como una de las obras más complejas, sino la más compleja, de la primera parte de la filmografía de Clarence Brown.

Sumiko Higashi en *Virgins, Vamps, and Flappers* consideraba que *Smouldering Fires* suponía una advertencia inequívoca para el público femenino de la época: “Si una mujer tenía éxito en lo que era considerado como un mundo puramente de hombres, tal como los negocios y la administración de empresas, ella incurría en el riesgo de convertirse en incasable”.¹⁶⁷ Y no sólo eso, sino que el ejercicio de una carrera profesional en la mujer, al margen de los trabajos generalmente asociados a su sexo, se materializaría inevitablemente en la pérdida de su femineidad, asumiendo las maneras y apariencia física del varón. Partiendo de esta premisa, para el autor Jane Vale “... arruinó su vida por tener éxito como mujer de carrera y después hizo el ridículo con un hombre más joven. Esencialmente, ella fracasó como mujer”.¹⁶⁸ Sí, efectivamente, fracasó como mujer conforme a las expectativas de la realidad social de 1924, y a los valores de éxito y fracaso que entonces se atribuían al sexo femenino, como esposa o madre. Sin embargo, a continuación Higashi nos ofrece el reverso y de nuevo el anverso de su propia interpretación, cuando dice: “Jane Vale fracasó como mujer en el sentido tradicional pero tuvo éxito en bastantes otros”.¹⁶⁹ Desde luego,

¹⁶⁷ “Should a woman succeed in what was regarded as purely a man’s world, such a business and management, she incurred the risk of becoming unmarriageable.” (Sumiko Higashi, *op. cit.*, 108).

¹⁶⁸ “... ruined her life by succeeding as a career woman and then made a fool over a younger man. Essentially, she failed as a woman.” (*ibid.*, 109).

¹⁶⁹ “Jane Vale failed as a woman in the traditional sense but succeeded in quite another.” (*ibid.*).

nadie puede dudar que Jane triunfó en la dirección de Vale Manufacturing Co., transformando la pequeña fábrica de ropa heredada de su progenitor en un enorme complejo manufacturero. Pero también, para Higashi, el triste final de la protagonista vendría a significar que “El éxito de Jane Vale [en los negocios] era fingido y su fracaso [en el amor] hizo que saltase a la vista su evidencia”.¹⁷⁰ Desde esta perspectiva, su vida sin duda fue un error. Con tales elucidaciones, no es de extrañar que Higashi en esencia describiera *Smouldering Fires* como una película funesta. Al margen de lo expuesto, el autor incluye en su comentario del film una apreciación bastante importante, que sin embargo no desarrolla. Dice así: “La película implica que una mujer de cuarenta años ya tiene un pie en la tumba”.¹⁷¹ Innegablemente, ésta es una tesis implícita que contiene el largometraje, ya que da por supuesto que a los cuarenta años una mujer es vieja y no puede resultar atractiva a los ojos de un hombre más joven. Peor aún: no tiene ya posibilidades de rehacer su vida ni de encontrar el amor. Idea clave que subyace por debajo de todo el texto filmico y que, recordemos, produjo en su día la indignación de algunas columnistas femeninas.¹⁷²

Allen Estrin en *Capra, Cukor, Brown* ofrecía también diversas y contrapuestas alternativas de lectura sobre el film. Para el autor, a simple vista parece que Brown quiera sugerir que Jane se comportó como una estúpida, que se engañó a sí misma al creer que un hombre joven y guapo pudiera realmente estar enamorado de ella. Esto, sumado a su presentación en la apertura como la prototípica mujer castrada, conduciría a la conclusión de que “... su infeliz matrimonio es en esencia un castigo por su nada convencional estilo de vida; así es, si ella hubiera sido como su hermana, una convencional mujer de clase media-alta, podría haber encontrado un marido atractivo y así excluir de su vida la existencia solitaria que ahora parece que con toda probabilidad va a tener que soportar”.¹⁷³ Esta primera lectura del autor implicaría, así pues, una imposición patriarcal compensatoria en la resolución del film. No obstante, Estrin juzga que *Smouldering Fires* se presta también a otra interpretación más “moderna”, en la que la desafortunada unión de Jane con Robert puede verse como

¹⁷⁰ “Jane Vale’s success was mocked and her failure made glaringly evident.” (*ibid.*).

¹⁷¹ “The film further implies that a forty year old woman already has one foot in the grave.” (*ibid.*, 108).

¹⁷² Es el caso de la columnista de *Los Angeles Times*, Alma Whitaker; Ver p. 1021.

¹⁷³ “... her unhappy marriage is en essence a punishment for her unconventional life-style; that is, if she had been like her sister, a conventional upper-middle class female, she might have once found herself an attractive husband and thus precluded the lonely existence she now seems likely to endure.” (Allen Estrin, *op. cit.*, 161).

el resultado de que ella es cruelmente engañada por el joven. Desde el principio Elliott se da cuenta de que Jane está obnubilada por su amor por él, pero aun así continúa engañándola. “Si eso es así, Rob entonces se convierte en el villano”,¹⁷⁴ razona Estrin. Igualmente, Dorothy también podría haber informado a su hermana de lo que había surgido entre ella y Robert, pero no lo hace, aparentemente por miedo a destruir su felicidad. Por ello, “... aunque la película finaliza con Jane entregándole a Rob a su hermana, uno no puede sentirse complacido con su decisión. Después de todo, aunque Jane no quisiera admitirlo, su relación con Rob estaba condenada desde el principio, no porque ella hubiera perdido su juventud –como cree Dorothy– sino porque Rob es un joven vacío calibrado con tanto coraje como una medusa. Desde luego, él es mucho más adecuado para Dorothy quien es prácticamente tan convencional y aburrida como él”.¹⁷⁵

En conexión con esta última aserción, en la época del estreno del film el crítico anónimo de la publicación inglesa *Bioscope* consideró que la única inconsistencia de la película residía en el hecho de que “... una mujer de tan obvias habilidades y tan distinguido encanto personal como Jane Vale debiera gastar sus sentimientos con un muchacho simplemente 'agradable’”.¹⁷⁶ Opinión sustentada, también en la época, por Mordaunt Hall en el *New York Times*, cuando escribió: “Uno tiende a pensar que Elliott no es lo bastante bueno para la Srta. Vale y que es un estúpido por enamorarse de Dorothy”.¹⁷⁷

Aunque todas las opiniones de los distintos autores expresadas sobre estas líneas nos parecen válidas, estamos especialmente de acuerdo con estas últimas consideraciones, pues desde el inicio del film se desprende la idea de que en realidad Robert no es merecedor del amor incondicional que Jane le profesa, por bastantes razones, pero fundamentalmente porque no es capaz de valorar sus cualidades más allá de su admiración por su capacidad en el ámbito de los negocios. Como muy

¹⁷⁴ “If so, Rob then becomes the villain.” (*ibid.*).

¹⁷⁵ “... though the film ends with Jane giving up Rob to her sister, one cannot help being pleased with her decision. After all, even if Jane refuses to see it, her relationship with Rob was doomed from the first, not because she has lost her youth –as Dorothy believes– but because Rob is a vacuous young bore with about as much backbone as a jellyfish. Clearly, he is much better suited to Dorothy who is nearly as conventional and dull as he is.” (*ibid.*).

¹⁷⁶ “... a woman of such obvious abilities and such distinguished personal charm as Jane Vale should waste her affections on a merely 'nice' boy.” (“Smouldering Fires”, *Bioscope*, Vol. LXII n° 961, 12 de marzo de 1925, p. 52).

¹⁷⁷ “One is apt to think that Elliott is not good enough for Miss Vale and that he is foolish to fall in love with Dorothy.” (Mordaunt Hall, 31 de marzo de 1925, 17).

acertadamente registró Allen Estrin, Jane Vale, al igual que muchas de las heroínas de Brown, se enamoran de hombres que no las merecen o no son dignos de su confianza.¹⁷⁸

Desde nuestro punto de vista, y retomando las observaciones iniciales de Sumiko Higashi, *Smouldering Fires* encierra además un fondo ideológico común a numerosas películas del cineasta, ya comentado en capítulos preliminares y del cual efectuaremos un mayor desarrollo en el apartado II.10: la imposibilidad de la mujer trabajadora y a su vez esposa. Y, de nuevo, este concepto efectivo presenta la posibilidad de ser interpretado de dos maneras distintas, al menos al respecto del film que nos concierne. De un lado, como una actitud tremendamente conservadora de Clarence Brown hacia el sexo femenino y sus funciones en el ámbito público y privado. En este caso, estos aspectos contenidos en la cinta deben ser entendidos desde el contexto de la época de rodaje y *Smouldering Fires* actuaría en este sentido como reflejo de una realidad histórica y social determinada, en cuanto a las libertades, permisividades y castigos otorgados a las mujeres en 1924 en Norteamérica. Pero, de otro lado, este mismo hecho también puede leerse como una denuncia del director hacia esa actitud tan poco igualitaria en lo referente a los sexos por parte de la sociedad en general. Es obvio que para Brown la mujer que escoja desarrollar una profesión tendrá inevitablemente una vida amorosa desafortunada, pero él no parece estar de acuerdo con tal restricción, opinión que sustentamos por su comprensivo retrato de Jane Vale y por la identificación mental y afectiva que se produce en el espectador con el personaje, frente a los mucho más distantes de Dorothy y Robert. Y desde esta perspectiva *Smouldering Fires* funcionaría en la línea de crítica ante esta circunstancia. Los hombres no quieren a su lado mujeres independientes, autónomas y con decisión, como Jane Vale, sino muñequitas frágiles sobre las cuales puedan desplegar su protección, como Dorothy. O, como expresó Allen Estrin, "... para Brown el mundo es verdaderamente desalentador para la mujer intelectual y de espíritu libre que quiere vivir su propia vida..."¹⁷⁹ Un mundo que finaliza en suicidio para cuantiosas de sus heroínas, bien sea éste físico o emocional, siendo este último el caso de Jane Vale.

Finalmente, estas contradicciones, y algunas otras, también fueron observadas por la Dra. Gwenda Young en su texto dedicado a la película localizado en *American*

¹⁷⁸ Allen Estrin, *op. cit.*, 142; Ver esta cita en el capítulo anterior, apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», p. 982.

¹⁷⁹ "... for Brown it is truly a grim world for an intellectual and free-spirited woman who seeks to live her own life..." (*ibid.*).

Cinema of the 1920's: Themes and Variations, para quien aunque resulta innegable que *Smouldering Fires* incide de forma crítica sobre la continua desigualdad de sexos en la sociedad norteamericana, a su vez paradójicamente el film sugiere que a las mujeres exitosas en los negocios y demasiado seguras de sí mismas se las puede reducir rápidamente incidiendo en su falta de éxito romántico. Ambas cosas, ya hemos dicho, no son compatibles. Asimismo, para la autora el film incluye como subtexto una clara descalificación de la industria de los cosméticos y sus falsas promesas, así como una reprobación de la exagerada exaltación de los ideales de juventud y belleza que promulgaba la década de los 20. Y clausuraba su comentario diciendo: “Un texto profundamente ambiguo, *Smouldering Fires* sin embargo permanece como una de las pocas películas de los veinte que ofrece un comentario crítico sobre la valorización de la juventud en América. Estrenada a través de un *studio system* que operaba en connivencia con la industria de la cultura de lo físico y los cosméticos para vender el ideal de juventud y belleza, fue una producción inusual”.¹⁸⁰

Como decíamos, se trata de una película prismática, que no posee una única lectura o moraleja, y donde la palabra “ambiguo” abunda en la mayoría de reflexiones publicadas sobre el largometraje. Pasamos, pues, a desentramar sus mecanismos narrativos.

Historia y argumento– Conforme a los criterios establecidos en el capítulo anterior, cuando basándonos en David Bordwell y Kristin Thompson establecíamos la historia como el conjunto de todos los acontecimientos y el argumento como los que se muestran explícitamente en pantalla,¹⁸¹ la historia de *Smouldering Fires* arrancaría en 1884 con la construcción de una pequeña fábrica de ropa por parte de John Vale y comprendería hasta el divorcio de Jane y Robert y posterior matrimonio de él con Dorothy a comienzos de 1926 (situamos el enlace en estas fechas porque sabemos que tendrá lugar transcurrido un año desde el último suceso representado en el argumento); hechos, todos ellos, que de manera coincidente nunca llegamos a presenciar, pero son mencionados o claramente sugeridos y constituyen el inicio y el fin de la narración de la

¹⁸⁰ “A deeply ambiguous text, *Smouldering Fires* nevertheless remains one of the few films of the twenties that offered critical comment on the valorization of youth in America. Released through a studio system that colluded with the cosmetics/physical culture industry to sell the ideal of youth and beauty, it was an usual production.” (Gwenda Young, “1925 – Movies and a Year of Change”, en: Lucy Fischer [ed.], *op. cit.*, 158).

¹⁸¹ David Bordwell y Kristin Thompson, *op. cit.*, 66-67.

película. El argumento, en cambio, comienza el 8 de mayo de 1924 con una reunión semanal del consejo directivo de Vale Manufacturing Co. –secuencia 1– e incluiría la totalidad de sucesos que se desarrollan en las distintas unidades de acción hasta llegar a la última secuencia –un día indeterminado de comienzos de 1925 en el que se celebra el cumpleaños de Dorothy.

Así pues, los acontecimientos de la historia que nunca aparecen como material fílmico y el espectador de modo inconsciente reconstruye para comprender el argumento son las elipsis. Y entre las más relevantes se sitúan el ascenso vertiginoso de Elliott dentro de la factoría y los seis primeros meses de casados de Jane y Robert. Es decir, no vemos el intervalo aproximado de tres semanas comprendido entre las secuencias 1 y 2: cómo se le comunica a Elliott que no sólo no ha sido despedido, sino que se le aumenta el sueldo en 25\$, ni tampoco cómo es promocionado hasta un puesto directivo. Y en cuanto a los seis primeros meses del matrimonio de Jane y Robert un rótulo expositivo (presente en el argumento, pero que, como todos los restantes, no forma parte de la historia) simplemente nos informa de que ya han ocurrido, pero nada se nos dice de ellos. Suponemos, por lo tanto, que debieron transcurrir con una felicidad meramente aparente y sin la presencia de Dorothy, quien habría regresado a Bryn Mawr College, pero eso es algo que conjeturamos. Los ejemplos mencionados son los más significativos, pero en realidad existen multitud de sucesos de la historia que se omiten del argumento, nunca vemos y damos por supuestos. Debemos deducir, por ejemplo, que los directivos de la cena contaron a las operarias que Elliott volvió a entrar a solas en la residencia de Jane; que Jane mandó cambiar los cristales de su oficina de transparentes a opacos; que Jane escogió a la candidata más mayor y menos atractiva para que fuese su secretaria; que Scotty recogió los conflictivos mamelucos después de la pelea y los guardó en uno de los cajones de su escritorio; que Elliott desempeñó de forma satisfactoria sus funciones de “Assistant General Manager”; que los días posteriores de Jane tras descubrir que su hermana y su marido estaban enamorados fueron de absoluta angustia y desesperación, etc.

Y, de manera diametralmente inversa, los acontecimientos más importantes de la historia eludidos del argumento, son el divorcio y la subsiguiente boda.

Asimismo, al argumento le corresponde dar cuenta de determinados hechos anteriores a la acción de la película que resultan necesarios para comprender la historia. Los guionistas de Hollywood recomendaban que la exposición se realizase de forma concisa y clara, al comienzo y a ser posible en una sola secuencia, la inaugural. Y

advertimos que *Smouldering Fires* cumple a la perfección esta premisa clásica, ya que el suministro de la información tiene lugar enteramente en la secuencia 1, queda limitado al inicio de la trama y después desaparece. Esto conlleva, sin embargo, que sólo se proporcionen datos de los personajes que aparecen en dicha secuencia y, como se verá, ni siquiera de todos ellos. El segmento, de hecho, únicamente ofrece aspectos de la vida pasada de Jane, John Vale y Scotty. Nada conocemos de los demás, ni de Robert Elliott, pese a que sí figura en la secuencia 1, y menos aún de Dorothy, quien surge muy avanzada la narración, en la secuencia 6.

Los datos que se aportan de Jane son abundantes y están encaminados a explicar el porqué de su situación en 1924, año en que comienza la película. Sabemos así que heredó la factoría Vale en 1906, con motivo de la muerte de su progenitor, a la temprana edad de veintidós. Desde entonces se vio obligada a asumir toda la responsabilidad del negocio familiar y lleva dieciocho años como dueña, presidente general y director de Vale Manufacturing Co. Educada por su padre como un varón y para tal fin, durante ese tiempo ha dirigido la manufactura como lo hizo él, de forma severa y con sus mismas maneras y lemas. Se ha dedicado en cuerpo y alma a la expansión de la empresa y no ha tenido tiempo ni ganas para el amor. Hasta que Dorothy no hace su aparición en el discurso, allá por el minuto 35, se desconoce por completo que Jane tenga una hermana. Llegados aquí se aportan más datos sobre Jane y los únicos sobre Dorothy, pues presuponemos que ambas son huérfanas y Jane ha ejercido como madre de Dorothy, sobre todo por la enorme diferencia de edad que se llevan –veinte años. No obstante, se mantiene la incógnita de si la fábrica, de la que pensábamos Jane era la única propietaria, pertenece también a Dorothy, y lo mismo sucede con la residencia privada de la protagonista. Siendo Jane la primogénita existen dudas y esto nunca se aclara.

Al respecto de John Vale, éste es un personaje esencial para comprender la historia que, sin embargo, nunca aparece en el argumento y son bastantes los datos que se proporcionan sobre él. Fundó la actual factoría Vale, entonces una modesta fábrica de ropa, en 1884, el mismo año del nacimiento de Jane, y lo hizo él solo, comenzando desde abajo. A través de Jane, un facsímil exacto de su padre, conocemos cómo llevaba el negocio, sus métodos rígidos e implacables, sus lemas e incluso su rúbrica. Y luego está, por supuesto, su retrato enmarcado en la pared infundiendo temor, el cual no hace sino acrecentar todo lo anterior.

La información que se brinda sobre el pasado de Scotty se circunscribe a dos rótulos, el 4 y el 5. A través de éstos se nos comunica que es el empleado más antiguo

de la empresa, presente en Vale Manufacturing Co. desde que John Vale estableció la primitiva fábrica de ropa. Hace cuarenta años que trabaja allí, dedicado a los libros de cuentas, encerrado y consagrado al negocio, como sus patronos, y conoce a Jane y a Dorothy desde el mismo día en que nacieron. De su ascendencia escocesa sabemos por su nombre y apellido –MacDougal.

De personajes como Dorothy y Robert, que no aparecen en la secuencia 1 o no están directamente relacionados con los orígenes de la manufactura no se ofrece ningún tipo de información. Finalmente, el argumento tampoco indica dónde acontece la historia, no sabemos siquiera dónde está ubicada la factoría.

Trama y subtrama– Como la mayoría de películas clásicas *Smouldering Fires* presenta varias líneas de acción causalmente relacionadas entre sí y, al tratarse de una película organizada mediante un triángulo amoroso, ambas, principal y secundaria, implican sendos romances. Nítidamente diferenciadas, la principal o trama, que recorre enteramente la película, se concreta en el enamoramiento de Jane por Robert, su posterior relación y su desdichado matrimonio, mientras que la trama secundaria o subtrama consiste en la aventura secreta y paralela de él con Dorothy. No obstante, como hemos apuntado Dorothy no hace su aparición en el film hasta la secuencia 6 y hasta entonces no surge la relación triangular ni la correspondiente subtrama.

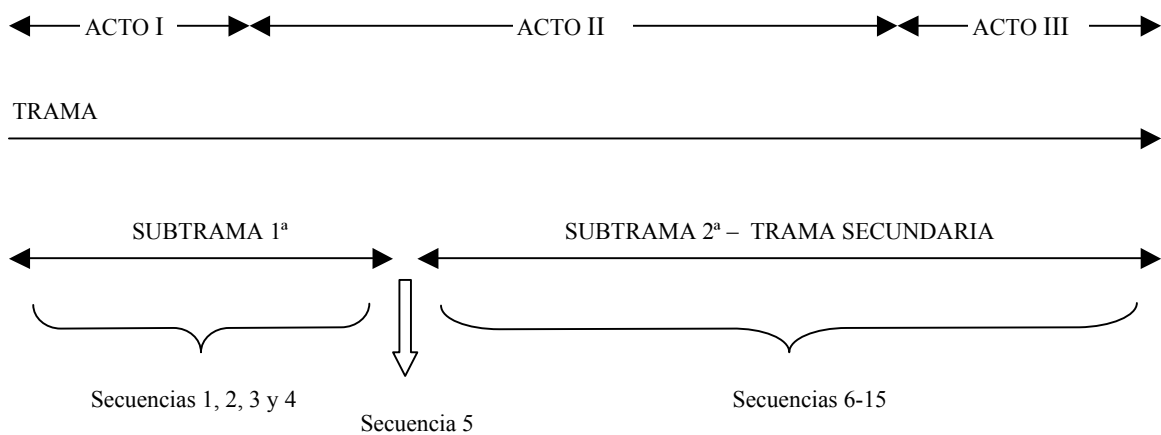
Esto no significa que la película se sostenga durante sus cinco secuencias iniciales con una única trama –la principal–, sino que desde la secuencia 1 a la 4 tiene lugar otra subtrama que se vincula con la factoría Vale y está dispuesta en el film con objeto de explicar cómo ha sido la vida de Jane hasta la fecha; su pasado y su presente todavía solitario.

En ella también se perfilan dos fondos temáticos a considerar. De un lado, los comentarios indiscretos y maliciosos de los que trabajan en la fábrica ante el hecho de que la dueña, una mujer de cuarenta años, soltera y bastante masculina, quede ostensiblemente prendada de un empleado recién llegado al que dobla en edad. De otro, las ansias de mejora de Robert Elliott en la corporación. Y tanto en lo que concierne a las habladurías como al ascenso jerárquico de Elliott esta subtrama concluye al final de la secuencia 4. Al principio de este segmento la noticia de que ha sido nombrado “Assistant General Manager” provoca numerosas críticas, murmuraciones y hasta mofas a su costa, pero cuando Robert anuncia que va a casarse con Jane, convirtiéndose desde

ese momento en su prometido y futuro marido, su posición como ayudante del director general ya no se vuelve a cuestionar y ello frena en seco los chismorreos.

La relacionada con la factoría Vale es, por lo tanto, una primera y acotada subtrama que sin embargo resulta fundamental, ya que sin ella no podría comprenderse la trascendencia que tiene para Jane la irrupción de Robert Elliott en su vida ni tampoco el enorme sacrificio que realiza al entregárselo finalmente a su hermana.

Como puede distinguirse en el diagrama que adjuntamos a continuación, esta primera subtrama se clausura justo antes de que se inicie la trama secundaria dominante del film, la del triángulo amoroso, y ambas tramas secundarias nunca llegan a coincidir.



La secuencia 5 se sitúa en el intermedio de ambas subtramas, ejerciendo de puente o transición entre ellas. Aunque en este punto ya se ha cerrado definitivamente la primera subtrama, el espectador lo desconoce y por ello hasta esta secuencia inclusive se transmite la sensación equívoca de que *Smouldering Fires* versa sobre otras cuestiones, más bien relacionadas con la incomprensión, oposición y burla de la sociedad en general –representada a través de los empleados de la fábrica– hacia una mujer mayor de sexualidad inhibida y ambigua que de repente se enamora de un muchacho que trabajaba para ella y al que, por ese motivo, asciende de forma inusual y acelerada en la empresa. Y no es hasta que Dorothy y el triángulo amoroso asoman en el discurso, en el segmento 6, cuando se adivina la verdadera línea de acción secundaria de la película, al tiempo que comienza a plantearse el tema.

En consecuencia, cuando concluye la primera subtrama finaliza también todo lo que ésta implica: mofas, habladurías, envidias y acciones malintencionadas, así como los personajes que las ejecutan, Kate Carter, Lucy o los miembros del comité ejecutivo,

que no volverán a aparecer. (La fábrica vuelve a emerger en la secuencia 7, pero sin ninguno de los secundarios iniciales). Así, como sugiere Marshall Deutelbaum, Clarence Brown traslada muy hábilmente todos los celos y amargura que normalmente se esperarían de los afectos entrecruzados de un triángulo amoroso a la factoría y, para el autor, “La conexión inicial de la película de amor y negocios”, que por causa de los cotilleos de los empleados, paradójicamente, termina uniendo a Jane y a Robert, “también puede explicar por qué el triángulo amoroso no emerge hasta que la fábrica manufacturera desaparece por completo de la historia”.¹⁸²

Trama principal y secundaria se resuelven de forma simultánea en la secuencia 15; la primera con la decisión de Jane de llevar a cabo el divorcio, la cual conduce, a su vez, a la solución de la subtrama, ya que deja libres a Robert y a Dorothy para proceder a la subsiguiente boda. Encontramos, así, que *Smouldering Fires* se ajusta a la perfección al mecanismo canónico hollywoodiense que aconsejaba que trama y subtrama estuviesen tan entrelazadas que la solución de la primera llevase inevitablemente a la de la segunda. Y si no fuera porque el film carece de *happy end*, también la secuencia 15 se ajustaría a la descripción que efectúa David Bordwell de la película clásica de Hollywood como generalmente provista de una gran escena en la que todos los problemas se resuelven definitivamente de una vez por todas.¹⁸³ Esta gran escena final, desde luego, existe, y se concreta en la gran farsa de Jane en dicha secuencia, sólo que los problemas de la protagonista continuarán y sus años ulteriores se prevén en extremo solitarios y llenos de tristeza.

Construcción de la historia– También en lo que atañe a las leyes de causa-efecto *Smouldering Fires* se revela como una película completamente adscrita a los mecanismos estructurales de la narración clásica de Hollywood, ya que toda acción sucede por algo y tiene unas consecuencias claras e inmediatas en el film. Los hechos nunca se presentan como una acumulación de sucesos inconexos, sino como una cadena lógica causal que sirve para dotar de ilación y verosimilitud al relato.

A este respecto el clasicismo del film es absoluto, pues presenta una causalidad psicológica precisa y bien definida que emana de los estados mentales de los personajes;

¹⁸² “The film’s initial connection of love and business may also explain why the love triangle does not emerge until the manufacturing plant entirely disappears from the story.” (Marshall Deutelbaum, *op. cit.*, 26).

¹⁸³ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 20.

todos los segmentos sin excepción se hallan relacionados entre sí mediante las relaciones de causa-efecto e incorporan o mantienen una “causa en suspenso” que extienden y generalmente resuelven en el posterior, a la vez que introducen una nueva, que se cierra en el siguiente; y un enorme porcentaje de las unidades de acción de la película (todas en realidad, excepto las más breves 5, 10, 11 y 12, cuya duración lo impide) siguen al pie de la letra la concepción de la escena clásica hollywoodiense compuesta de tres fases o momentos progresivos esenciales: una *presentación* y un *desarrollo* que avanza hacia y hasta un *punto culminante* –la introducción de la “causa en suspenso”– tras lo cual se pasa a la siguiente.

Con relación a la “causa en suspenso”, cuestión intrigante o de suspense, que se deja sin resolver en la clausura de cada secuencia y suele retomarse y resolverse en la siguiente, donde se plantea otra, merecen especial atención las secuencias 5, 6 y 9.

La 5, de hecho, es la única del film que no introduce ningún punto de interés, ni tampoco resuelve el precedente, sino que continúa y traslada a la secuencia 6 el proyectado con anterioridad, al final del segmento 4. Tras el acto impulsivo de Robert en el que anunciaba a los trabajadores de la fábrica que Jane iba a ser su mujer, la secuencia 4 finalizaba con él viéndose obligado a tener que pedirle matrimonio. Ella aceptaba, y llegados aquí el enigma que se planteaba era evidente: “¿Realmente se van a casar?”.

Esta misma pregunta sigue vigente durante la secuencia 6 (y, como en seguida veremos, queda suspendida hasta la secuencia 11, cuando al verles de luna de miel comprobamos que efectivamente se han casado) y más aún con la irrupción de Dorothy en el discurso y su fuerte oposición a la boda de su hermana con el joven empleado, al que considera un arribista. El hecho de que el segmento finalice, además, con un enfrentamiento directo de Dorothy hacia Robert, a espaldas de Jane, propicia que se cierre con varias incógnitas: “¿Impedirá Dorothy la boda?” – “¿Conseguirá convencer a su hermana de que no se casó con él?” – “¿Logrará desenmascarar a Robert y le hará ver a Jane cuáles son las verdaderas intenciones de él?”. Pero nada de todo esto sucede en el film, puesto que la narración, como es sabido, transcurre por otras vías. Y en conexión con esta circunstancia conviene remarcar que tanto en esta secuencia como en todas las habidas desde el compromiso matrimonial –en la 4– hasta la ceremonia de boda –en la 10– (o, más bien, en la 11, cuando de manera positiva se nos descubre al fin que los que se han casado son Jane y Robert) el film rompe una y otra vez las expectativas del espectador, quien en un primer visionado espera (y cree) que la boda se verá frustrada

de un momento a otro y nunca llegará a producirse; porque ésta es una unión forzada por la presión social, claramente sin amor por parte de él y destinada al fracaso, que, sin embargo, se celebra. Y es que, como apuntábamos al inicio del capítulo, *Smouldering Fires* es una película en modo alguno predecible, y éste es únicamente un ejemplo de los muchos que podemos encontrar, pues ante las preguntas que emergen al final del segmento 6, las respuestas que se nos ofrecen en el 7 son ante todo inesperadas y sorprendidas: no sólo Dorothy no va a alertar a su hermana sobre Robert y sus oscuras intenciones (ella lo cree así), sino que la opinión que le merece el joven va a modificarse hasta el punto de que ella misma termina prendándose de él.

Encontramos, así, incógnitas que se prolongan a lo largo de varias secuencias (a la pregunta surgida en la secuencia 4 “¿Realmente se van a casar?” no se le da contestación hasta la secuencia 11) y coexisten con preguntas y respuestas que la narración formula y resuelve rápidamente, a cada secuencia que transcurre. Un ejemplo: en la secuencia 11 vemos a Jane y a Elliott de crucero tras su boda y parecen felices, surge entonces la duda “¿Habrá olvidado él a Dorothy?”, y ésta se disipa de inmediato en la 12: no, Robert no la ha olvidado, es más sueña con ella. Y todo esto ocurre mientras existe la duda permanente, desde la 11, de “¿Cómo acabará este matrimonio?”.

Finalmente, la “causa en suspenso” más evidente, consciente de sí misma y al mismo tiempo prolongada del film es la que da pie a la conclusión de la secuencia 9. Jane y Dorothy piden un deseo, miran a Robert con ilusión y tiran de una espoleta de pechuga que le personifica como trofeo. Y la imagen se funde en negro sin revelarnos cuál de las dos ha resultado la vencedora. Ésta es, por lo tanto, una pregunta que se formula de manera expresa y directa al espectador –“¿Cuál de las dos se lo llevará?”–, cuya contestación inmediata además es engañosa, dado que las siguientes secuencias aparentemente indican que la ganadora es Jane, ya que se casa con él. Pero este matrimonio se disolverá y no será hasta el final del largometraje cuando se nos proporcione la auténtica respuesta –sólo entonces sabremos que la que se llevó consigo la parte más grande la espoleta fue Dorothy, la auténtica ganadora.

Y tal y como sucede con esta cuestión, la última secuencia de la cinta es la única que cierra todas las interrogaciones abiertas y no incorpora ninguna.

Personajes– Sin duda, una de las excelencias de la producción es la construcción extremadamente veraz y cercana a la realidad de sus personajes. Tanto Jane, claramente la protagonista, como los demás principales, son seres

psicológicamente completos, cuando no complejos, y difíciles de etiquetar, cuyos rasgos individuales los alejan en todo momento de los estereotipos sociales del melodrama. Pero *Smouldering Fires*, además, y a diferencia del guión original de Sada Cowan y Howard Higgin, se caracteriza por ser una película de muy pocos personajes:¹⁸⁴ los tres principales del triángulo amoroso y un cuarto personaje secundario que aunque aparece sólo puntualmente es fundamental –Scotty. El resto de secundarios del film se concretan en dos grupos globales que poseen idéntica función dramática y narrativa: los trabajadores de la factoría Vale, presentes únicamente en la primera subtrama, y el grupo de jóvenes que asisten en tropel en la secuencia 13 a la fiesta en casa de Jane. En ambos casos forman conjuntos y actúan como un todo, como obstáculos que se le plantean a la protagonista para alcanzar su objetivo –Robert; hasta la secuencia 14, cuando Jane descubre la verdad, su objetivo siempre es Robert Elliott, primero conseguirlo y después, ya de casados, conservarlo y mantenerlo interesado por ella.

Al margen de estos secundarios, cuya función ya ha sido señalada, como hemos apuntado la pretendida inscripción de los otros cuatro, y en especial la de los tres principales del triángulo, a través de roles específicos, y en particular la que señala Geoff Brown en su artículo del film de *Monthly Film Bulletin*, se revela como absolutamente infructuosa. Y esto es algo que seguidamente trataremos de demostrar.

Para el autor “Jane Vale es la típica solterona de Hollywood, luciendo chaqueta, cuello y corbata, pelo de rizos apretados [sic] y una figura que sólo se distingue por su ausencia –un estereotipo visual que permaneció inalterable durante décadas, aunque la psicología de los personajes se hacía más profunda...”¹⁸⁵ Ésta es una catalogación extremadamente simple e inapropiada para el personaje de Jane. Aparte de que sólo se ajusta a la primera secuencia del film, cuando aparece vestida de varón, y desde aproximadamente el minuto 13 ella rápidamente se aleja del prototipo descrito (cambia de parecer y decide poner un hombre en su vida –primer giro dramático), ni siquiera comprende la totalidad de aspectos y matices que integran su presentación en el segmento inaugural, sino que se basa únicamente en aspectos externos y superficiales relacionados con su indumentaria, y el personaje de

¹⁸⁴ Recuérdese la preferencia y el empeño de Clarence Brown durante su periodo de Universal por las historias sencillas, de la vida diaria, y su filosofía tantas veces repetida en esta época de que tres personajes bastaban para contar una buena historia y crear una buena película.

¹⁸⁵ “Jane Vale is the typical Hollywood spinster, sporting a jacket, collar and tie, tightly curled hair and a figure only notable by its absence –a visual stereotype that remained unchanged for decades, though the characters’ psychology deepened...” (Geoff Brown, *op. cit.*, 157).

Jane, por supuesto, es mucho más rico y complejo que eso. Clarence Brown no escatima en detalles a la hora de introducirnosla y realiza una presentación progresiva, fragmentaria y sumamente minuciosa de ella a lo largo de la secuencia 1.

El realizador prácticamente comienza la película con la presentación directa de Jane en el plano 3: una puerta de cristal transparente a través de la cual la vemos ya desde el inicio golpeando intensamente la mesa y dando un discurso a sus directivos –de esta forma se nos informa sobre su autoridad y capacidad de mando. Tras esto, con objeto de enfatizar los rasgos más sobresalientes de su forma de ser efectúa una presentación metonímica de ella a través de una sucesión de planos de detalle de distintas partes de su cuerpo: sus pies golpean el suelo de forma inquieta –sabemos así que no tiene paciencia, es nerviosa y posee una energía excesiva; su puño cerrado aporrea la mesa –tiene mal genio. Y en los planos inmediatamente sucesivos donde al fin se revela su rostro continúa dando órdenes, gritos, golpeando la mesa e increpando uno a uno a sus empleados. La secuencia avanza incidiendo en estos mismos aspectos y lo hace mediante el empleo de un procedimiento muy habitual del cine clásico de Hollywood: comunicándonos la opinión que tienen de ella los demás, la cual se nos ofrece a través del dibujo burlesco realizado por un miembro de su personal adjunto, donde su furia desmedida se materializa por su acción de dar un fuerte puntapié a un cupido alado. A pesar de la profunda transformación que experimenta Jane en la película hacia una mayor feminización y suavidad de sus formas y maneras (una evolución psíquica que se patentiza también de forma física por la modificación gradual de su vestuario), éstos son aspectos esenciales de su personalidad que nunca desaparecerán y volverán a repetirse como brotes de genio espontáneos que no podrá dominar.

En la secuencia 2, por ejemplo, durante la cena de directivos, Jane ya ha comenzado a moderar su carácter debido a la presencia de Robert Elliott y al interés romántico que siente por él. Ello no impide, sin embargo, que lance una severa mirada al personaje que tiene sentado a su lado cuando lo descubre murmurando a propósito de ella y de Robert. Curiosamente, un crítico de la época consideró censurable, por poco coherente, el comportamiento de Jane en este segmento, y al respecto de la interpretación de Pauline Frederick escribió: “En las escenas de apertura de la película interpreta a Jane como poco comprensiva con sus empleados y de naturaleza fría en otros aspectos. Más tarde, sin embargo, entretiene a sus subordinados y pone de manifiesto un decidido cambio en su

carácter que no es convincente”.¹⁸⁶ No podemos estar más en desacuerdo con esta afirmación. Contradiendo al crítico, hemos de decir: 1.) Que el intertítulo de presentación de la secuencia deja claro que la cena de empresa es un evento habitual que Jane celebra en su residencia cada medio año; 2.) Jane no entretiene a sus empleados, pues su trato deferente es sólo para Robert, el único al que presta atención durante la velada; 3.) El cambio de actitud de Jane sí es convincente y se debe a una clara razón: se siente atraída por Robert y quiere dar una buena impresión ante él. La suya, por tanto, es una transformación lógica, motivada por este hecho en particular; 4.) Finalmente, como exponíamos antes, la mirada sumamente reprobatoria de Jane hacia el personaje al que ha pillado *in fraganti* cuchicheando sobre ella y Robert desmiente por completo el comentario. Como anfitriona que es, Jane trata cortésmente a sus invitados, pero si éstos se revelan como indiscretos o molestos no duda en proferir esa mirada suya silenciosa y amenazante que tantas veces hemos tenido oportunidad de verificar a lo largo de la secuencia 1 –cuatro veces para ser exactos: cuando Jane atisbaba la caricatura del directivo; cuando descubría al jefe de departamento flirteando con la secretaria; de nuevo hacia esta misma secretaria en el absurdo diálogo que ambas mantenían; y cuando descubría a Robert Elliott criticando sus métodos para llevar la compañía y llamando “pelotas” a los miembros de su comité ejecutivo. Efectivamente, este semblante es uno de los muchos gestos recurrentes de Jane que profiere cada vez que descubre a sus subordinados cometiendo infracciones; absolutamente explícito, por otro lado, para los receptores, quienes conocen a la perfección lo que sucederá después –en el 99% de los casos, el despido.

Los arrebatos de cólera de Jane son todavía más evidentes en la secuencia 4, donde asistimos a dos prontos que no puede controlar ni aun estando Robert presente. El primero de ellos acontece durante la reunión semanal de la junta directiva de Vale Manufacturing Co. Mientras ella revisa unos documentos con Scotty, el Sr. Littlefield la interrumpe y la pantalla se inunda con un impresionante grito negativo que contiene su contestación –“¡No!”–, tras lo cual en la siguiente imagen vemos como llega incluso a levantarle la mano al directivo, a quien deja completamente apocado. Repetidas muestras de su carácter belicoso e impulsivo tienen lugar al final de este mismo

¹⁸⁶ “In the opening scenes of the picture she portrays Jane as unsympathetic towards her employees and cold-natured in other ways. Later, however, she entertains her subordinates and displays a decided change in character which is not convincing.” (“*Smouldering Fires*”, [c. 1925]. Recorte sin fechar y de origen no identificado proporcionado por The Clarence Brown Collection).

segmento cuando Elliott le revela que los trabajadores han estado murmurando sobre ellos. Jane camina entonces hacia la zona de talleres para enfrentarse con quien haga falta y es Elliott quien consigue disuadirla para que desista.

Aparte de su fuerte carácter, son numerosos los motivos recurrentes de Jane que se incluyen en la secuencia 1 –su ligereza al firmar los partes de despido, sin ir más lejos–, muchos de los cuales se repetirán en el transcurso de la película dotando de coherencia y verosimilitud al personaje. Cada vez que Jane necesita firmar o escribir algo, por ejemplo, tiene por costumbre pedir un lápiz a Scotty. Lo solicita siempre de la misma manera, tendiendo su mano y sin proferirle una sola mirada, e invariablemente se lo guarda para sí. Éste es un acto que ella repite hasta en cinco ocasiones en el segmento inaugural (dos veces al desestimar la sugerencia de Robert Elliott, puesto que el lápiz se rompe, y otras tres al firmar las subsiguientes cartulinas de destitución) y aunque con posterioridad, por causas ya explicadas, no volverá a suceder, sí constataremos en la secuencia 4 uno de los cajones de su escritorio a rebosar de lápices amontonados. Asimismo, cuando se siente dolida o herida en sus sentimientos se lleva su mano directamente al cuello, acción que expresa su angustia y su imposibilidad física de respirar y ocurre hasta en cinco ocasiones a lo largo del film: dos veces en la secuencia 1, cuando firma el cese correspondiente al directivo que la ha dibujado y tras el comentario hiriente de la secretaria; otras dos en la secuencia 4, al escuchar de incógnito cómo Elliott anuncia a todos los presentes que va a convertirse en su futura esposa y con posterioridad en su despacho justo después de la dubitativa proposición matrimonial de él; y de forma continuada en la secuencia 14, cuando descubre a través del cristal de la ventana que su hermana y Robert están enamorados. De igual modo, su energía excesiva y su carácter dominante volverán a manifestarse en la secuencia 9 durante su nefasta preparación de un guiso para Robert. Cocinera por primera vez en su vida, no consigue alisar la pasta con el rodillo y pide ayuda a su hermana. Cuando ésta soluciona su problema, rápidamente la aparta y de inmediato la vemos abusar del consejo recibido, arrojando harina impulsiva y copiosamente sobre la masa. Y lo mismo sucede con su nerviosismo, también patente en la secuencia inaugural y en la 15. Consciente ya del amor que existe entre Dorothy y Robert, ella permanece atenta a todo lo que sucede a su alrededor y mueve sus manos de forma inquieta una y otra vez a la espera del beso que sabe que están a punto de darse con motivo del regalo recibido.

Aunque la mayoría de rasgos bruscos de su carácter presentados al inicio quedarán notablemente suavizados durante el discurso debido a su ensimismamiento por Robert, el de Jane es un personaje al que se llega a conocer a la perfección.

El retrato que se realiza de ella en la exposición de la película es muy poco favorecedor y aun así la identificación que pretende el cine clásico de Hollywood entre espectador y protagonista se consigue de manera absoluta y se produce muy pronto –en la misma secuencia de apertura, de hecho. Las burlas y las afrentas de su personal proporcionan la clave inicial para que esto suceda. Si bien el dibujo paródico del directivo influye, puesto que es altamente ofensivo y genera una primera empatía con la hasta entonces tiránica dueña de la empresa, es realmente la frase malintencionada de la secretaria Kate Carter la que da lugar a la fuerte identificación entre el público y la protagonista. Tras este comentario, como hemos apuntado Jane se queda completamente afligida, se ahoga y se ve en la necesidad de aflojarse el cuello de la camisa porque no puede respirar. Es entonces cuando descubrimos que todo lo anterior –su autoridad, mal genio y severidad– es pura fachada y Jane, en realidad, es una persona sumamente sensible y vulnerable, alguien a quien resulta verdaderamente fácil herir en sus sentimientos. Después alza la mirada en dirección a la fotografía de su padre y se nos revela que además es un ser dominado y acomplejado por su progenitor, ya fallecido. Con todo, la identificación del espectador con Jane nada tiene que ver con la compasión. Ella en modo alguno es un ser patético (ni siquiera lo será con posterioridad durante sus procesos de antienvjecimiento, mientras su marido sueña con su hermana). Al contrario, decide cambiar, se fija un objetivo –Robert Elliott– y las cosas le van sorprendentemente bien hasta la secuencia 6, cuando Dorothy hace su aparición en el discurso y empieza el engaño al que es sometida por parte de su hermana y su marido.

Hasta aquí la focalización de la información se ha producido invariablemente a través de Jane, con momentos inclusive muy acusados como en la secuencia 3, donde teníamos acceso directo a sus pensamientos y deseos mediante una introversión suya. Además, los conocimientos del espectador y los de la protagonista han sido básicamente los mismos y la desigualdad en el suministro de la información en esencia muy poco relevante. Por ejemplo: en la secuencia 3 Jane desconoce que algunos de sus jefes de departamento han visto a Elliott volver a entrar en su casa a solas, así como también que al día siguiente –secuencia 4– la noticia se extiende como un reguero de pólvora por la factoría y las operarias de los talleres se dedican a propagar el chismorreio, pero los hechos no resultan significativos porque Jane termina enterándose de todo esto muy

pronto. Sin embargo, la secuencia 6, que con la llegada de Dorothy genera la crisis, sí supone una ruptura definitiva de la focalización a partir de Jane, puesto que desde ese momento la narración comunica al espectador multitud de hechos que, en cambio, ella ignora hasta prácticamente el final de la película: en la 6, aparte de que Dorothy y Robert discuten a sus espaldas, también sabemos que ésta ha captado instantáneamente la atención de él; en la 7 que Robert está interesado por Dorothy y a ella también le gusta él; en la 8 que no es una simple atracción, sino que los dos están enamorados, y así sucesivamente.

Pero aunque desde la secuencia 6 la focalización de la información a través de Jane desaparece, no así la identificación del espectador, que continúa. Es más, se intensifica. Y esto se consigue mediante otro mecanismo fundamental que contribuye a dicha identificación: el suspense que ello genera. Jane ignora que Robert y Dorothy están enamorados, pero el público lo sabe. Instantáneamente el espectador comienza a preocuparse por su destino y a preguntarse qué pasará con su vida: “¿Se casará con Robert o logrará enterarse a tiempo de que él está enamorado de Dorothy?” – “¿Le dirán ellos la verdad?” – “¿Cómo se lo tomará Jane cuando se enteré?”, etc.

En resumen, la identificación del espectador con Jane Vale es muy fuerte y se mantiene de forma inquebrantable durante todo el largometraje. Ella es la protagonista absoluta de *Smouldering Fires* y el personaje en torno al cual se organiza toda la estructura dramática del film –trama y subtramas. Su carismática personalidad y su omnipresencia dominan por completo la cinta –aparece en todas y cada una de las secuencias de la película, sin excepción. Un personaje de apariencia dura y fondo sensible, completamente capaz de experimentar la profunda transformación interior que se relata en la película, la cual, por ello, se presenta en todo momento como verosímil. Una evolución que se patentiza en la secuencia de clausura, donde tras haber sufrido su dura experiencia se ha convertido en un ser distinto, ciertamente triste y desventurado, pero también en una persona más sabia, más humana.

Continuando con, o más bien oponiéndonos a, las apreciaciones de Geoff Brown en *Monthly Film Bulletin*, para éste Dorothy “... es más todavía una pizpireta de la época –una joven alocada de la Era del Jazz...”¹⁸⁷ Pero Dorothy en nada se asemeja al modelo de *flapper* descrito. De hecho, no la vemos beber ni una sola vez a lo largo de toda la película.

¹⁸⁷ “... is even more of a period piece –a giddy young thing from the Jazz Age...” (Geoff Brown, *op. cit.*, 157).

Tampoco fumar. Ni lleva a cabo bailes desenfrenados hasta altas horas de la madrugada, ni hace gala de una conducta frívola o hedonista. Al contrario, en realidad Dorothy es una muchacha seria que desde que hace su aparición en el film se preocupa por su hermana e intenta protegerla. Un personaje completo y bien fundado que, como señalábamos al inicio de esta sección, resulta difícil de encasillar. Es más, su presentación en la secuencia 6 la aleja por completo de las prototípicas *flappers* de los años 20, pues surge en el discurso luciendo un elegante traje de chaqueta combinado con una estola de piel, una raqueta de tenis y un banderín de la exclusiva universidad Bryn Mawr bajo el brazo. Todo ello es indicativo de su estatus económico y social —es una joven que viste a la moda, pero no precisamente una *jazz baby*.¹⁸⁸

Asimismo, el afecto y el respeto que siente por Jane son absolutamente palpables —basta con mencionar cómo en la secuencia 15 imposibilita que Robert siga husmeando en el cajón privado del tocador de Jane donde se encuentran sus cremas y lociones antiarrugas, por ejemplo. Cabría preguntarse, entonces, por qué se enamora del hombre que va a casarse con su hermana cuando hubiera podido aspirar, y con toda probabilidad conseguir, a cualquier otro de su misma edad y condición social. Y, desde nuestro punto de vista, la vanidad es la respuesta, pues ello sucede sólo después de haber contemplado a Robert embelesado con su fotografía. Ciertamente que las palabras de Scotty preparan el terreno para que esto ocurra, pues le cambian radicalmente la visión que tiene de él, pero es el gesto de Robert sonriendo admirativamente hacia su retrato el que provoca el inicio de la situación que da lugar al romance.

Pese a todo ello, la honestidad del personaje de Dorothy destaca en todo momento. Ella se siente mezquina y miserable por engañar a su hermana con Robert y por ello, cuando él se lo propone, está completamente de acuerdo en que confesar sería lo único digno. Pero cambia de opinión cuando advierte la profundidad de los sentimientos de Jane y comprende que la verdad en realidad la hundiría. Por ese motivo decide guardar silencio e impide que Robert confiese, como estaba acordado. Dorothy, así pues, también realiza un sacrificio, consintiendo en que la relación de Jane y Robert

¹⁸⁸ Al respecto de la delineación de Dorothy como una *flapper*, no sólo Geoff Brown la juzgó como tal sino muchos otros autores, tanto críticos contemporáneos a la *world premiere* como historiadores posteriores. Y esto es algo que puede confirmarse en páginas posteriores de este mismo apartado a través de uno de los muchos comentarios que realizó en este sentido Alma Whitaker en *Los Angeles Times*; ver pp. 1317-1318.

continúe y la boda se celebre, en lugar de permitir que todo salga a la luz, con el inevitable beneficio que supondría para ella.

Ni que decir tiene, cada vez que Dorothy lastima o hace daño a su hermana lo hace de modo inconsciente, sin mala intención –como cuando en la secuencia 15 al hablar de sus veintiún años dice estar haciéndose vieja. Su afecto sincero por Jane surge de nuevo al final de esta misma secuencia, cuando al escuchar su conversación con Scotty en la que dice estar arrepentida de haberse casado, Dorothy, antes que pensar en su propia felicidad (y a diferencia de Robert, cuyo semblante indica que está pensando sólo en sí mismo), no aparta los ojos de su hermana y sonrío visiblemente emocionada por el hecho de que haya sido ella quien, por voluntad propia, quiera disolver su matrimonio, y no porque ellos le hayan inducido a ello.

Y, al mismo tiempo, Dorothy es el principal obstáculo que se le presenta a Jane para alcanzar su objetivo –Robert Elliott–, aunque, por supuesto, ésta lo desconoce. Y, como el resto de personajes principales, Dorothy también tiene unos objetivos claros y determinados, aunque éstos van cambiando a lo largo de la película. Al principio su propósito es proteger a Jane del muchacho inaprensivo que pretende casarse con ella por interés; más tarde, tras el problema que se le plantea al enamorarse de él, ser justa con ella y revelarle la verdad; con posterioridad impedir que Jane sufra; finalmente, tras el matrimonio, evitar a toda costa que su hermana se entere de que está enamorada de su marido.

También inclasificable resulta el personaje de Robert Elliott a quien Geoff Brown concreta como el “moderno ambicioso”. Y dice así: “El tercer componente del triángulo, Robert, es un signo de una época más avanzada, aunque la aburrida actuación de Malcolm McGregor desdibuja el perfil del estereotipo: él es el moderno ambicioso del mundo de los negocios, rindiendo culto al nuevo ídolo de la Eficiencia y recitando lemas vanguardistas...”¹⁸⁹ No es que la interpretación de McGregor desvanezca el perfil del estereotipo, sino que el personaje, aunque notoriamente ambicioso, sencillamente no se ajusta al rol de simple arribista sin escrúpulos, ya que es un individuo bastante más impreciso, sutil y prismático. Del mismo modo, tampoco creemos que su avidez de ascender en la empresa se relacione con su modernidad ni que esto último tenga relación alguna con sus diálogos o los

¹⁸⁹ “The triangle’s third component, Robert, is a further sign of the times, though Malcolm McGregor’s dull performance blurs the stereotype’s outlines: he is the modern go-getter of the business world, worshipping the new idol of Efficiency and mouthing forward-thinking mottoes...” (Geoff Brown, *op. cit.*, 157).

lemas que recita, que más bien son pocos. Si Elliott llega hasta el puesto de “Assistant General Manager” y después se convierte en marido de Jane, la dueña y presidente, ello se debe a sus acciones, directas y eficaces, y no precisamente a sus parlamentos o frases.

El de Robert Elliott es un personaje excelentemente bien presentado y construido, cuyas ambigüedades y contradicciones nunca se perciben como actitudes poco coherentes de su forma de ser, sino que forman parte de su complejidad.

La doblez del personaje ya ha sido comentada en numerosas ocasiones en el transcurso del apartado «II.7. Análisis secuencial». En la secuencia 3, por ejemplo, cree que su jefa se le ha insinuado (mediante el pañuelo que ha dejado caer en su sombrero), no está interesado en ella y, sin embargo, vuelve a entrar en la casa para terminar la velada con ella a solas junto a la chimenea. No está enamorado de Jane, sabe (o desde luego intuye) que ella lo está de él y, pese a ello, la alienta y no pone freno a sus sentimientos, puesto que por encima de todo lo que más le interesa es escalar puestos en la corporación. Pero, con todo, la honestidad también es uno de los rasgos de su carácter. Él es íntegro, o al menos pretende serlo: 1.) Le pide matrimonio a Jane porque, dadas las circunstancias, cree que es lo mejor que puede hacer para salvaguardar su reputación; 2.) De los dos, es el primero que quiere contarle la verdad y paralizar la boda.

La narración se mantiene a una respetuosa distancia y nunca se decanta a propósito del personaje. Existe, eso sí, una obvia contradicción entre las imágenes del film, donde se alude a sus oscuras intenciones (secuencia 3, a través del espejo) o mira directamente a cámara revelando pensamientos siniestros (secuencias 4 y 15), y el discurso narrado en los rótulos, que le atribuye una total inconsciencia en sus acciones e informa de que cree que Jane sólo está interesada en él por sus habilidades en los negocios. Ciertamente, como apuntaba Allen Estrin existen no pocas razones por las que a Robert podría considerársele el único culpable de la situación y que le convertirían en el “villano” de la película. Pero, aun así, no debe olvidarse que él no realiza nunca ni un solo acto ruin, así como tampoco hay ningún indicio claramente perverso en su manera de proceder.

De otro lado, y al respecto de la detallada y precisa presentación que se realiza de él en la subsecuencia 1.2., que Jane se fije en Robert es absolutamente comprensible, pues es joven y apuesto, pero también trabajador, responsable, emprendedor y ambicioso, como ella al fin y al cabo. Psicológicamente son absolutamente compatibles, incluso en su apatía por el sexo, algo que, de inicio, ambos también comparten. Y a este

respecto, deberíamos plantearnos la pregunta contraria a la formulada anteriormente con respecto a Dorothy: ¿Por qué Robert de entre todas las mujeres que tiene a su alrededor, y por las que no parece sentir ningún interés, se enamora precisamente de la hermana de su futura mujer? Evidentemente porque Dorothy no es una operaria de fábrica, como las que le acechan a él. Es guapa, alegre, joven y *rica*; una muchacha cultivada y con estilo que se mueve en un distinguido círculo, muy diferente al de las trabajadoras de la factoría Vale. Con toda probabilidad, por su estatus profesional a través del cual deducimos su origen social humilde, Robert nunca antes había conocido una chica como Dorothy, que reuniese a la vez ese conjunto de cualidades. De modo que su aparente indiferencia por el sexo no es tal cosa en realidad, sino que se debe más bien a una cuestión de diferencia de clases. Y la respuesta la encontramos, por lo tanto, en su arribismo, en sus deseos de ascenso laboral y *también* social. Asimismo, éstos son los objetivos primordiales del personaje, los cuales se mantienen hasta la secuencia 15 inclusive cuando al escuchar la farsa de Jane al pie de las escaleras en lugar de conmocionarse por la escena que contempla –como Dorothy–, mira directamente a cámara y en su rostro se divisa una expresión calculadora que denota una reflexión sobre sí mismo y su porvenir. Ello al margen de que el personaje tenga otros objetivos que varían durante el transcurso de la historia: demostrar su valía como “Assistant General Manager” expresando sus opiniones a Jane de forma franca; frenar las habladurías en la fábrica sobre su relación con la jefa; y, al igual que Dorothy, confesar la verdad a Jane y paralizar la boda e impedir que Jane se entere de que está enamorado de Dorothy.

Fuera del triángulo amoroso se encuentra el cuarto y último personaje destacado del argumento: Scotty MacDougal. El suyo es un papel considerablemente menor (motivo por el cual Geoff Brown no expresa opinión alguna sobre él en su estudio), sobre todo en relación a su número de apariciones en el film –tan solo surge de forma relevante en las secuencias 1, 4, 7 y 15, pues aunque en la 2 y la 3 también está lo hace casi como mero figurante–, pero aun así posee una importancia vital en el discurso, ya que asume la función dramática de “ayudante” de la protagonista. Es el hombre de confianza de Jane y su mano derecha en la compañía, pero también un amigo, como demuestra su presencia en el cumpleaños de Dorothy, estrictamente íntimo y familiar, y su actuación para con Jane en este mismo segmento. Efectivamente, su intervención más relevante en favor de Jane tiene lugar aquí, cuando actúa conforme a sus deseos, le sigue la corriente y finge estar inmerso en la conversación que ella quiere que Dorothy y

Robert escuchan desde fuera. Le asegura, además, que guardará silencio. Nadie sabrá la verdad, esto es, que ella era consciente del amor que existía entre Dorothy y Robert y por eso lo entregó. De modo que, como todo “ayudante” Scotty ayuda a la protagonista a alcanzar si no su objetivo, sí su propósito final, que desde la secuencia 14 se concreta en que ellos sigan creyendo que ella nunca llegó a enterarse de su romance.

Scotty es completamente necesario para la protagonista, y no sólo por el mencionado monólogo simulado del final. Aparte de su completo entendimiento de Jane –basta una sola mirada para que él sepa lo que quiere y, en ocasiones, ni la mirada es necesaria; se adelanta a sus deseos– es el único que verdaderamente la conoce en todas sus facetas, incluyendo las menos favorecedoras, y con toda probabilidad a diferencia de Dorothy, con quien Jane siempre se ha mostrado comprensiva y cariñosa. Es también el primero en enterarse de multitud de acontecimientos fundamentales de la historia: 1.) El primero que tiene noticia de que Jane siente un interés inusual por Robert Elliott, cuando en lugar de despedirle decide aumentarle el sueldo; 2.) El primero que advierte que la relación de Jane con el joven inspector no saldrá bien, genera mal ambiente en la compañía y prevé desastrosas consecuencias. (Esto ocurre dos veces en la secuencia 4: cuando espera en la antesala a que Jane dé comienzo a la reunión y escucha cómo los miembros del comité ejecutivo profieren todo tipo de comentarios indiscretos sobre el regreso de Elliott a la residencia a solas, y, por supuesto, durante y tras la pelea a puñetazos que sostiene Elliott con el trabajador que se burla de él por su amistad con Jane, siendo Scotty el que frena el bullicio y manda a todos a sus puestos de trabajo). Sin embargo, por el enorme respeto que siente hacia Jane, no le dice que cree que se equivoca. Al contrario, defiende a Elliott ante Dorothy cuando ésta más tarde le transmite su preocupación; 3.) Finalmente, Scotty es el primero (y el único) que sabe que Jane cede voluntariamente a Robert a su hermana. Sólo él conoce el sacrificio que ella ha realizado, puesto que le sigue queriendo.

En todos los ejemplos mencionados, y en muchos más, Scotty asume el papel del propio espectador; mira, observa y escucha, pero no expresa su opinión, aunque por sus expresiones faciales y sus gestos sabemos perfectamente lo que piensa.

En contraste con los restantes personajes principales, Scotty no tiene objetivos definidos más allá de mantener el orden en la factoría Vale y proteger a Jane, entre otras razones porque, como bien se expone en su concisa pero muy precisa presentación en la subsecuencia 1.1., la resignación y la sumisión forman parte de su carácter –sólo así ha podido permanecer cuarenta años en la fábrica de ropa, inicialmente a las ordenes de

John Vale y con posterioridad a las de su hija Jane. También la lealtad y la fidelidad a sus patrones. Al mismo tiempo, por su conexión con Vale Manufacturing Co., Scotty *significa* el pasado de Jane; es su vínculo con la fábrica, con su vida anterior y su progenitor. De ahí que la primacía de Scotty se sitúe básicamente al inicio y al final del discurso, cuando Jane es, y vuelve a ser, ella misma, ya no está cegada por su amor por Robert y asume de nuevo el control de la situación.

Verosimilitud y lógica narrativa– Todos los hechos resultan creíbles desde la perspectiva de la lógica narrativa. No hay sucesos inexplicables o poco argumentados, así como tampoco comportamientos incomprensibles o escasamente justificados de los personajes. Con relación a esto último, sin embargo, encontramos una única excepción. Nos referimos a la afirmación de Robert Elliott en la secuencia 4, cuando después de la reyerta súbitamente dice en voz alta a los trabajadores: “Si tenéis algo más que decir sobre la Srta. Vale, decidlo – pero recordad, ¡estáis hablando de mi futura esposa!”. La estupefacción que sus palabras causan en la multitud congregada en la sala de máquinas es enorme, pero más todavía la que provoca en el espectador, ya que se trata de una reacción totalmente contradictoria conforme a la información que se nos ha proporcionado antes sobre las reflexiones internas del personaje. La secuencia comienza diciéndonos que Jane se ha enamorado de Robert y él lo ignora por completo. Es más, un título expositivo hace hincapié en esto y nos aclara que él tan solo la considera su descubridora y está agradecido por el hecho de que haya confiado tanto en él. Si Robert ni por asomo cree que Jane tenga sentimientos hacia él y no se ha planteado nada con ella que exceda de lo profesional, ¿cómo de repente dice qué se va a casar con ella? Su manifestación es incoherente desde varios puntos de vista. De un lado, contradice el rótulo 34 con el que prácticamente se iniciaba la secuencia (“El muchacho veía sólo a una mujer inteligente con confianza en su habilidad – y puso toda su alma en su trabajo”), pues demuestra que Robert sí ha pensado en su jefa como algo más que su mentora. No sólo ha barajado la posibilidad de un romance, sino que ha considerado el matrimonio incluso. Y, de otro, él realiza su proclama sin habérselo consultado a Jane, dando por supuesto, así, que ella estaría más que dispuesta a convertirse en su mujer. Por lo que Robert *sí* sabe Jane está interesada en algo más que en su capacidad para los negocios. Ello corrobora nuestra teoría, tantas veces enunciada, de que el personaje no es tan inocente como pretenden hacernos creer los intertítulos expositivos del film.

Pero también cabría preguntarse por qué Robert dice semejante frase, ya que si lo que quería era defender a Jane de los chismes que se estaban vertiendo sobre ella bastaba con que amenazara diciendo que el próximo que dijera algo sobre la Srta. Vale se las vería con él, por ejemplo, o algo similar. En el punto anterior II.7. consagrado al «Análisis secuencial» lo hemos interpretado como un acto irreflexivo de Robert resultado de la excitación de la pelea, pero lo cierto es que la suya es una reacción desmedida en el contexto y del todo improbable. Y lo que es más, sin motivación ni justificación posible de acuerdo con los pensamientos interiores que se le suponen al personaje en los rótulos expositivos. Aunque, desde luego, y de acuerdo con su doblez, la frase también podría interpretarse desde la óptica de que a Elliott le traiciona su inconsciente. Ahora bien, como no podía ser de otro modo, se trata de una frase (y de una escena) literal entresacada del guión. Una de tantas exageraciones melodramáticas y salidas de tono habituales del libreto, donde Bobby para ser exactos dice: “Si vosotros compañeros tenéis algo más que decir... decidlo.... pero recordad, estáis hablando de mi futura esposa”.¹⁹⁰ Pero, además, está indebidamente incorporada al texto fílmico, esencialmente por una razón. Y es que en el guión de Sada Cowan y Howard Higgin el intertítulo expositivo 34, antes transcrito sobre estas líneas, contiene una información sustancialmente distinta con respecto a la película, ya que dice así: “Mientras el muchacho, arrastrado por la adulación de una mujer inteligente, se imagina a sí mismo enamorado de ella”.¹⁹¹ De manera que en el guión tiene mucho más sentido que Robert haga esa declaración súbita, puesto que él cree estar enamorado de Jane.

Ya hemos señalado que, a nuestro modo de ver, y con la salvedad del ejemplo anterior, todos los acontecimientos de *Smouldering Fires* nos parecen motivados y coherentes. Sin embargo, no fue ésta la opinión de la columnista de *Los Angeles Times* Alma Whitaker, quien en su crítica contemporánea del film consideró poco verosímil la reacción de Robert Elliott en la secuencia 15 cuando, estando al pie de las escaleras junto a Dorothy, escucha la conversación privada de Jane con Scotty. Adjuntamos a continuación el testimonio de Whitaker, quien escribió: “Y ahora de verdad –pueden imaginar a cualquier joven sonriendo estáticamente al escuchar confesar a la mujer con la que se casó que nunca

¹⁹⁰ “If you fellows have got anything else to say... say it.... but remember, you are talking about my future wife.” (Guión de *Smouldering Fires* [1924], por Sada Cowan y Howard Higgin, p. 61 [escena (plano) 187]. Conservado en The Clarence Brown Collection).

¹⁹¹ “While the boy, swept away by the flattery of a brilliant woman, imagines himself in love with her” (*ibíd.*, 48 [escena (plano) 152]).

le amó– (...) ¿Qué estaba haciendo el autor masculino de la historia para dejar a su joven comportarse de forma tan poco realista? Ninguna vanidad masculina podría soportar eso, bajo ninguna circunstancia. Debería haber reaccionado como si hubiera sido apuñalado, y haberse quedado mirando a esa *flapper* tonta con cólera cuando ella sonreía estáticamente también. (...) Su sonrisa realmente le habría hecho olvidar cualquier encaprichamiento que pensara que tenía por ella, de forma inmediata”.¹⁹² Aunque no creemos sin fundamento la valoración de la autora, no la compartimos, ya que la escena nos parece absolutamente creíble de acuerdo con los rasgos esenciales que definen la personalidad de Robert. Ya hemos explicado en numerosas ocasiones por qué sonríe Dorothy –está feliz de que haya sido la propia Jane quien se haya aburrido de su matrimonio; no ha habido necesidad de darle un disgusto. Robert, en cambio, al principio no sonríe, sino que mira directamente a cámara y en su rostro se descubre una clara deliberación sobre su porvenir: ¿Cómo afectará el cambio (de una hermana a la otra) a su estatus social, económico y profesional? –y la respuesta es obvia, no habrá ningún cambio. Sólo después de haber hecho sus cavilaciones mentales sonríe entonces y dirige su atención hacia Dorothy, cosa que no había hecho hasta ese momento. Su egoísmo y su ambición explican, pues, la conducta del personaje.

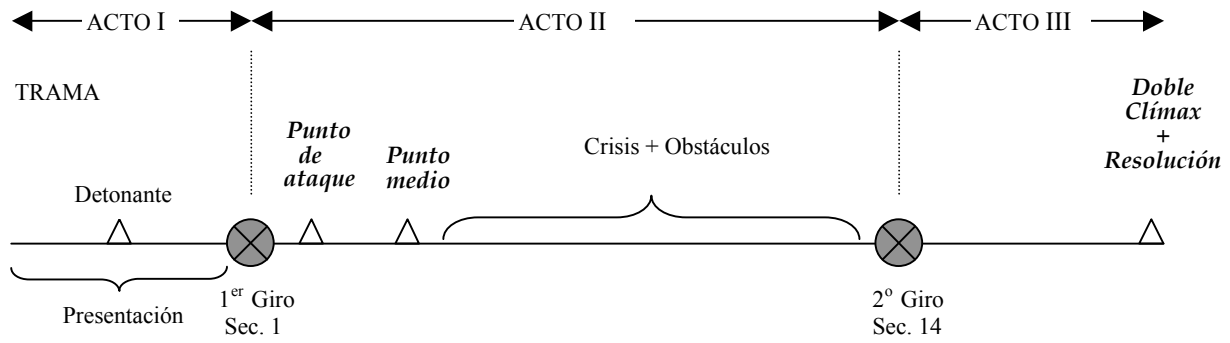
Al margen de las actitudes de los personajes, localizamos una inconsistencia narrativa menor, pero que resta en cierto modo verosimilitud al conjunto y es la de que en la secuencia 15 el cajón del tocador de Jane esté cerrado con llave. Se trata, desde luego, de un truco de guión para que Jane pueda llevar a cabo su farsa, al utilizar la excusa de la llave para enviar al piso superior primero a Robert y después a Dorothy y conducir así a la resolución de la secuencia y del film. Pero no existe lógica narrativa, puesto que con anterioridad en la secuencia 12 habíamos visto a Jane abrir el cajón sin más, sin utilizar ningún tipo de llave, y en la secuencia 15 tanto la acción como los diálogos dan a entender que ese cajón *siempre* está bajo llave. No obstante, no debe olvidarse que asistimos a la secuencia 12 a través, no de la versión definitiva del largometraje, sino de la copia de seguridad británica –único testimonio que queda de ella– y dado que los hechos de esta versión en ocasiones difieren de los de la copia final,

¹⁹² “And really now –can you imagine any young man smiling ecstatically to hear the woman he married confess she never loved him– (...) What was the male author of the story doing to let his young man behave so unrealistically? No man’s vanity could stand that, under any circumstances whatever. He ought to have looked [*sic*] as though he had been stabbed, and glared at that silly flapper with fine wrath when she smiled ecstatically, too. (...) Her grin would certainly have cured him of any infatuation he thought he had for her, pronto.” (Alma Whitaker, 1925, A7).

es posible que en la secuencia 12 original la acción estuviese rectificada y también en la 12, como en la 15, el cajón del tocador estuviese cerrado con llave.

Finalmente, y como es sabido, cuantos más hechos se producen en una película por azar, menos verosímil resulta la historia que se narra. La casualidad puede darse al inicio de la trama, pero después rápidamente debe desaparecer para dar paso a las relaciones de causa-efecto o, de lo contrario, una historia construida sobre un cúmulo de coincidencias se resquebraja por su distanciamiento de lo probable como real. A este respecto resulta interesante el apunte que realiza Marshall Deutelbaum en *Image* cuando observa que en *Smouldering Fires* son bastantes los acontecimientos que implican la escucha o visión fortuita de algo. El autor indica hasta tres sucesos de esta índole: en la secuencia 1 Jane y Robert se conocen porque ella sale de su despacho en el momento exacto en que él está en la antesala contigua censurando su actitud y le oye; en la 4 Jane llega a la zona de talleres justo a tiempo para escuchar, de incógnito, la declaración de matrimonio espontánea de Robert ante los empleados; en la 7 Dorothy se entera de que Elliott está enamorado de ella porque abre una puerta y le ve en ese preciso instante acariciando una fotografía suya. A los ejemplos mencionados por Deutelbaum deberíamos sumar tres más: en el segmento 14 el descubrimiento de Jane del secreto de Dorothy y Robert a través de la proyección casual del rostro de su hermana en un cristal; en el 15 la visión de Jane desde el salón de las bromas que sostiene su hermana y su marido en lo alto de la escalera, que le reafirma para seguir con su plan; y, aunque provocada por parte de Jane, también en el 15 la escena climática en que Dorothy y Robert ven y escuchan por casualidad (ellos creen que se trata de eso) la conversación de Jane con Scotty desde la escalera. Pero, sorprendentemente, nada de todo esto se nota en el film, a no ser que realice un análisis exhaustivo del tipo que aquí estamos llevando a cabo. Y es que tales situaciones de escucha o visión accidental están tan bien entrelazadas en la narrativa, motivadas de forma tan natural y aparentemente realista, que apenas se advierten y pasan totalmente desapercibidas en la película.

Proceso dramático— También en lo que atañe a su sintaxis dramática *Smouldering Fires* se ajusta a los parámetros propios de la narrativa clásica de Hollywood. Y lo hace de forma casi estrictamente canónica, tal y como puede observarse en el diagrama que adjuntamos a continuación, el cual pasamos a desarrollar.



La primera parte o planteamiento, 1.) JANE VALE, PRESIDENTE Y DIRECTOR DE VALE MANUFACTURING CO., consiste en la *presentación* de una situación organizada y estable. Se trata de una exposición concentrada y preliminar, ya que, como aconsejaban los manuales clásicos de escritura de guiones, tiene lugar en una única secuencia, la 1, donde la narración nos presenta un lugar –Vale Manufacturing Co., una fábrica de ropa; por lo demás, como ya explicamos, se desconoce por completo donde están emplazadas la manufactura y la historia–, una época –el año 1924– y unos personajes en su entorno: Jane Vale, la protagonista, Scotty MacDougal, su hombre de confianza en la compañía, y Robert Elliott, un trabajador que será el elemento que modifique este contexto. Y es justo al final del primer acto cuando se produce la alteración de esta situación presentada inicialmente como armónica, *primer giro dramático*: ante la insubordinación de Elliott, Jane cambia su táctica habitual, no le despide y, en cambio, de manera sorprendente e inesperada, le aumenta el salario, al tiempo que la protagonista establece su objetivo: Robert Elliott. De momento, el clasicismo del film es absoluto, pues en esta primera parte localizamos también el mecanismo o peripecia estructural del *detonante* –primer elemento “perturbador” que pone en funcionamiento la trama y contribuye a que la protagonista se ponga en marcha–, que no suele ocurrir más allá de la mitad del planteamiento y en *Smouldering Fires* se sitúa exactamente en medio del primer acto: al final de la primera subsecuencia, «1.1. Reunión semanal del consejo directivo» y que, por consiguiente, da pie al comienzo de la segunda, «1.2. El ambicioso Robert Elliott». Y el *detonante* de la situación que dará lugar al arranque de la trama principal es sin duda el comentario insidioso de la secretaria Kate Carter. Se trata, por tanto, de un *detonante de diálogo* que trastorna el equilibrio emocional de la protagonista, pues Jane cree que ésta tiene razón: su vida está vacía, ausente de amor. Recuerda entonces la caricatura del directivo y la

saca de su bolsillo, y el dibujo le confirma lo anterior: le hace falta una presencia masculina. En ocasiones el *detonante* es entendido también como el momento clave en que, ante un suceso dado, el protagonista se fija un objetivo, si bien todavía abstracto o en la lejanía. Consideración que se adecua a la perfección al caso de Jane Vale, puesto que en este punto del argumento ella aún no ha conocido al hombre al que desea incluir en su vida. Lo conocerá en las postrimerías del primer acto –y de la primera secuencia–, instante en que cambia verdaderamente de actitud, *primer giro dramático*, y establece en firme y de forma concreta su objetivo, con lo que la narración se adentra el nudo.

En la secuencia 2 se inicia el segundo acto o desarrollo del argumento, 2.) JANE VALE, MUJER ENAMORADA, a la vez que dicha secuencia supone el inicio del *punto de ataque* –secuencias 2, 3 y 4– acciones y movimientos que lleva a cabo la protagonista para alcanzar su objetivo: lograr el amor de Robert. Y para conseguir esto Jane le asciende a un cargo en la empresa, lo invita a su casa junto a su consejo directivo y después a solas, le adjunta un despacho propio y contiguo al suyo, lo sienta a su lado en las reuniones, tiene en cuenta sus opiniones, etc. En esta primera fase Jane ya se encuentra con inconvenientes y obstáculos –las críticas y burlas de sus empleados–, aunque no son impedimentos serios, algo que queda demostrado en la conclusión del segmento 4 con la propuesta de matrimonio de Robert. Esto último sucede por su acto irreflexivo de anunciar a bombo y platillo a los trabajadores de la factoría que Jane va a ser su mujer, acción inesperada que se instaura como el denominado *punto medio*, ya que, si bien no llega a provocar un quiebro radical en la narrativa, sí representa un antes y un después en el argumento de la película –Jane y Robert desde ese momento pasan a estar comprometidos. Y encontramos aquí una de las pocas anomalías de la estructura de *Smouldering Fires*, en la colocación del *punto medio* cerca de la apertura del nudo, cuando lo normal es que esta peripecia o acontecimiento sorpresivo que aumenta la tensión dramática ocurra hacia la mitad del segundo acto, puesto que su finalidad es la de partir el nudo en dos para que el desarrollo no resulte tan largo. La disposición del *punto medio* al final del segmento 4 como ya desarrollamos se debe a que éste constituye a su vez la clausura definitiva de la primera subtrama –su clímax y resolución; de ahí que sea un momento de importante intensidad dramática, sin llegar a constituir un giro, como *a priori* podría parecer. Y ésta es otra de las singularidades del film: la presencia de una línea de acción secundaria tan clara y nítidamente definida que se abre, desarrolla y cierra cuando ha transcurrido sólo poco más de 1/3 del metraje y después desaparece para siempre –tanto la factoría Vale, en esencia, como todos los

personajes que de ella nos han sido presentados—, lo cual hace que se demore el comienzo de la verdadera subtrama —la del triángulo amoroso—, que tiene lugar en realidad cuando el desarrollo argumento está ya muy avanzado, prácticamente a mitad película. La secuencia 5 es una unidad de acción que actúa como bisagra o transición entre ambas subtramas, efectúa una pausa en la trama principal tras el cambio originado por el *punto medio*, pone de relieve la nueva situación establecida en la vida de Jane —ahora es la prometida de Robert, en vísperas de casarse— y sirve para mantener la intriga, como ya dijimos. Y tras esto, en la secuencia 6 se desencadena la *crisis*, bajo la forma de la llegada de un nuevo personaje que hace su aparición por primera vez en el discurso: Dorothy, quien desde el principio se opone a la boda de su hermana y capta la atención de Robert, aunque la *crisis* o principal hecho trágico para la protagonista se revela verdaderamente como tal en la 7, cuando descubrimos que Dorothy y Robert se gustan, y más aún en la 8, cuando se nos muestra que se han enamorado. La *crisis* se prolonga a lo largo de las restantes secuencias que integran el nudo, dado que durante todo el tiempo Jane ignora estos hechos, y a ella se suman otros obstáculos para el que, desde el segmento 5, se ha convertido en el objetivo de Jane: conservar el amor de Robert, siendo el principal de ellos su edad —la enorme diferencia de años que se lleva con su marido. Una inquietud que Jane tenía desde la secuencia 5, se confirmaba como tal en la 6 —por el comentario desafortunado de Dorothy al conocer a Robert—, se revelaba como un auténtico impedimento en la 8 —Jane no podía continuar con la excursión— y se traducía como una preocupación obsesiva de la protagonista en la 12. Este inconveniente conoce su momento más álgido en la 13 con la llegada de los jóvenes amigos de Dorothy a la residencia, ya que la secuencia consiste en una serie de sacudidas y reveses continuados a Jane sobre la cuestión de su edad. Sumado a la indiferencia de Robert, esto tensa cada vez más el nudo hasta llegar a la secuencia 14, última del segundo bloque y donde se produce el *segundo giro dramático*: Jane descubre al fin el secreto que su hermana y su marido le han ocultado todo el tiempo. Un giro radical de la acción que implica *anagnorisis* en cuanto que Jane sufre un cambio desde la ignorancia al conocimiento, a través de una peripecia. Tras este *segundo giro dramático* el objetivo de la protagonista es otro —Jane ya no pretende mantener a Robert interesado por ella—, sus propósitos se concretan en solucionar la terrible situación en la que los tres se encuentran y la narración nos introduce en el desenlace.

El tercer acto, 3.) RENUNCIA DE JANE. RESOLUCIÓN, se resuelve, como el primero, en una única secuencia, la 15, donde se alcanza el *clímax* cuando Jane miente deliberadamente y finge tener un diálogo con Scotty por el que renuncia voluntariamente a Robert y se lo cede a su hermana. Es decir, cuando la protagonista consigue su propósito planteado a raíz del *segundo giro dramático* y da solución al problema del triángulo amoroso. Y éste es un *doble clímax*, puesto que la conversación de Jane con Scotty supone el momento de mayor intensidad emocional de las dos líneas de acción de la película, trama y subtrama, al tiempo que conduce a la *resolución* sugerida de ambas; la trama se resolverá mediante el divorcio, que a su vez hará posible la solución de la subtrama de un futuro matrimonio entre Dorothy y Robert. Se llega así a un nuevo equilibrio coyuntural definitivo, distinto al original, aunque se le asemeja en cierto modo, ya que Jane vuelve a estar sola otra vez, y que de ninguna manera es feliz.

Tipo de narración Si hasta el momento *Smouldering Fires* se ha revelado como un film que sigue prácticamente al pie de la letra los parámetros propios de la narrativa clásica de Hollywood, no podemos decir lo mismo al respecto de su tipo de narración, pues son cuantiosas las ocasiones en las que ésta deja de ser invisible y surge como plenamente consciente de sí misma ante el espectador.

Evidentemente nos referimos al *leit-motiv* del largometraje –hasta cuatro “planos de tres” estrictamente canónicos, con los personajes en silencio, inmóviles y tomados muy de cerca se dan cita en el film, en las secuencias 6, 7, 9 y 15, mientras que en la 13 asistimos a su visible negación. Composiciones visuales tremendamente estudiadas y calculadas, donde cada vez que los personajes se recolocan, ocupan sus lugares precisos en el espacio y forman figuras geométricas en las que nadie habla –triángulos, pirámides invertidas– se pone de manifiesto la evidencia de la narración. En todos estos casos se le recuerda al espectador que se le está contando una historia, elaborada por y para su disfrute, puesto que los personajes de la diégesis –Jane, Dorothy y Robert– no actúan de forma natural, sino que se dirigen abiertamente al público –posan para él y lo hacen, además, de manera simétrica, estática y en acusada frontalidad (un auténtico tabú para el cine clásico de Hollywood)– y a veces incluso le miran directamente. Los “planos de tres” son sin lugar a dudas ejemplos de narración motivada de forma estrictamente artística y nada realista, con objeto de crear composiciones-emblema, sellos característicos que constituyen la firma del realizador a lo largo de la película y por supuesto su rúbrica final, ya que es un “plano de tres” el que clausura el film. Y en este

sentido Clarence Brown es identificado como un narrador evidente, constantemente presente sobre la película.

Cuando Robert hace lo propio y mira directamente a cámara –secuencias 4 y 15–, también se rompe la ilusión de un mundo ficticio que simplemente transcurre ante nosotros.

De otro lado, la película clásica de Hollywood suele poner de manifiesto la omnisciencia de su narración al comienzo y al final, es decir, en los títulos de crédito, en las secuencias iniciales –que en el caso de los films “silentes” suelen poseer un número más elevado de títulos expositivos– y en la conclusión, como mínimo con la simple rotulación de “The End”. Pero nada de todo esto resulta especialmente relevante en *Smouldering Fires*, más bien al contrario, pues el film ostenta, de hecho, un número muy reducido de rótulos expositivos –únicamente 12, de los cuales 5 están emplazados en los dos segmentos inaugurales– y a través de éstos la narración en contadas ocasiones salta a la vista como tal –la secuencia 4, que comienza con 3 carteles de este tipo, y la 6, cuando muy avanzado el argumento un rótulo informa de que el personaje de Dorothy es encarnado por Laura La Plante, son excepciones, *rara avis* dentro del largometraje.

La introversión de Jane en la secuencia 3, donde se nos muestran explícitamente en pantalla sus pensamientos, mecanismos tales como el montaje alternado y los cambios bruscos de escala, generalmente por la inserción de planos de detalle, son otros mecanismos que tienden a restar invisibilidad a la narración.

Finalmente, se trata de una narración objetiva pero que, como sucede en muchas de las películas del realizador, sobre todo las “silentes”, aunque no exclusivamente, con frecuencia se torna subjetiva por el gran número de planos con punto de vista óptico que contiene el largometraje y que no se reducen a información escrita que se lee. Asimismo, la mencionada introversión de Jane es completamente subjetiva, dado que asistimos a sus fantasías mentales más íntimas.

Tiempo de la narración– El argumento de *Smouldering Fires* presenta los acontecimientos de la historia de forma cronológica, por lo que en lo que atañe al orden temporal todos los hechos del discurso son correlativos en el tiempo. No se producen *flashbacks* que transporten la acción al pasado, ni *flashforwards* que la trasladen al futuro. El argumento, sin embargo, como acabamos de hacer constar, sí incluye una introversión de la protagonista en la secuencia 3: mientras Elliott le habla Jane se

imagina con él a bordo de un barco, en un crucero de ensueño. Con posterioridad, en la secuencia 11 se nos muestra a la pareja de luna de miel y volvemos a ver las mismas imágenes de la introversión de Jane con muy pocas variaciones. De modo que, la frecuencia temporal del argumento y la de historia no se corresponden, pues éste es un acontecimiento que ocurre una sola vez en la historia, pero dos veces en el argumento.

Con relación a la duración temporal del film, la historia comprende un total de cuarenta y dos años: desde 1884, con la fundación de la primitiva fábrica de ropa, hasta 1926, año en que sabemos se producirá la boda de Dorothy y Robert, hechos que en ambos casos quedan excluidos del discurso. La duración del argumento comprende tan solo alrededor de nueve meses de la vida de los personajes: desde el 8 de mayo de 1924, día exacto en el que comienza la acción de la película, hasta comienzos de 1925, momento aproximado en que se sitúa la última escena del film. Sin embargo, como en seguida veremos, el tiempo representado en el argumento es equívoco y está mal construido. Por último, el relato tiene una duración en pantalla de 81' (en formato VHS, desde 16 mm. a 24 fps.).

Nos centramos, pues, en la duración temporal del argumento a fin de explicar el porqué de su inviabilidad que adelantábamos antes.

MAYO 1924						
D	L	M	X	J	V	S
				8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

JUNIO 1924						
D	L	M	X	J	V	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

Para ello hemos transcrito sobre estas líneas los calendarios verídicos correspondientes a los meses de mayo y junio de 1924, puesto que, como ya explicamos en el apartado anterior «II.7. Análisis secuencial», el film en sus primeras secuencias se atiene a dicho calendario real. Y para obtener la mayor claridad posible, en estos calendarios seguimos la fórmula anglosajona con el inicio de la semana en domingo y su fin en sábado.

Las únicas fechas concretas que conocemos de los acontecimientos que se desarrollan en el argumento se corresponden con las secuencias 1, 4 y 10.

La «1. Jane Vale: Ejecutivo implacable» acontece el 8 de mayo de 1924, tiempo de arranque del argumento del que se nos informa en repetidas ocasiones a lo largo del segmento –a través de las tres cartulinas de destitución y de un gran calendario de pared que consta como fondo en muchas de las escenas. La «4. Permite que un hombre sea necesario para ti» ocurre a día 29 del mismo mes, algo que sabemos por el mismo calendario de pared, ahora con ese número al descubierto. Mientras que la «10. Ceremonia nupcial», en la que tiene lugar el enlace de Jane y Elliott, se sitúa a 5 de junio de 1924, fecha de la que tenemos noticia por la secuencia «7. Visita de Dorothy a la factoría», donde Robert Elliott, en plano de detalle subjetivo, contempla una de las invitaciones de su boda.

No obstante, esto último es del todo imposible. Como a continuación trataremos de explicar la boda de ninguna manera puede celebrarse el 5 de junio, sino como mínimo dos semanas más tarde. Y la clave del error, que se localiza en la cartulina del enlace, la proporciona la entrada de Dorothy en el discurso –secuencia 6– y la conversación posterior que sostiene con Elliott cuando ambos se encuentran en la factoría en la secuencia 7 y él le dice: “Me has evitado durante semanas. ¿No vamos a ser amigos nunca?”. Ciertamente, desconocemos el día exacto en que Dorothy llega de Bryn Mawr y surge en el film, pero la última fecha de que disponemos es la de 29 de mayo de 1924 –secuencia 4–, cuando Dorothy todavía no ha hecho su aparición en el argumento, y desde entonces hasta la boda –5 de junio de 1924– tan solo ha transcurrido una semana precisa y escasa. Una única semana en la que no han podido acontecer la totalidad de las secuencias 5, 6, 7, 8 y 9, y menos aún pueden haber sucedido las dos semanas que mencionaba Elliott en su diálogo de la secuencia 7, haciendo alusión a que Dorothy le había evitado durante semanas desde que se conocieron en la 6.

Téngase en cuenta, además, que los protagonistas deciden pasar el fin de semana anterior a la boda en la montaña –secuencias 8 y 9–, que necesariamente, de acuerdo

con las fechas del calendario, tendría que corresponderse con el sábado 31 de mayo y el domingo 1 de junio. Y, de nuevo, esto es inviable, puesto que desde el 29 de mayo –secuencia 4– hasta la excursión –que comienza el día 31– tan solo queda un día entremedias –el viernes 30 de mayo– en el que no pueden haber ocurrido las secuencias 5, 6 y 7, entre otras razones porque, aunque la 5 y la 6 se desarrollan en un mismo día, no así la 7, que se separa de sus predecesoras por más tiempo de acuerdo con la lógica narrativa, y si nos atenemos al diálogo de Elliott por dos semanas al menos. Se trata, así pues, de un importante fallo de continuidad narrativa.

Por todo lo expuesto, queda claro que la equivocación se localiza en la fecha del enlace que se proporciona en la tarjeta de la boda, y no en la conversación que se incluye en el título de diálogo. Una cartulina que como el lector recordará ya surgió con errores en su primera toma (con el fallo del año 1926, en lugar de 1924) y también, como acabamos de comprobar, en su segunda filmación.¹⁹³ A este respecto creemos oportuno remarcar otro error presente esta vez en ambas invitaciones de boda, la perteneciente a la copia de seguridad y la finalmente incluida en la versión definitiva del film. En la primera consta como fecha del enlace “on Wednesday, the Fifth of June / Nineteen hundred and twenty-six” (el miércoles, cinco de junio / de mil novecientos veintiséis).¹⁹⁴ Y en la segunda “on Monday, the fifth of June / “Nineteen hundred and twenty-four” (el lunes, cinco de junio / de mil novecientos veinticuatro).¹⁹⁵ En los dos casos con el día imposible del 5 de junio. Pero lo curioso es que ni el 5 de junio de 1926 fue miércoles ni el 5 de junio de 1924 lunes, son fechas inventadas, mientras que con anterioridad el film ha sido en extremo cuidadoso emplazando los acontecimientos de la historia. Y así la primera asamblea del consejo directivo de Vale Manufacturing Co. –secuencia 1– ocurría el 8 de mayo de 1924, en jueves, y la segunda –secuencia 4– el 29 de mayo, también en jueves conforme al calendario real. Día de la semana en que determinamos, por tanto, se celebran las reuniones ejecutivas en la fábrica Vale, ajustes que dotan de verosimilitud al relato y finalizan con la incursión de la cartulina, a partir de la cual, como hemos visto, todas las fechas se descuadran. Ello demuestra que la persona del equipo de producción a la que se le encargó la realización del tarjetón del enlace no estaba en absoluto familiarizada con la dimensión temporal del argumento, ya

¹⁹³ Ver pp. 1127-1128, donde se trata esta cuestión.

¹⁹⁴ Ver plano 415 / 412 en p. 1128, ilustración n. 46.

¹⁹⁵ Ver plano 415 en p. 1128, ilustración n. 45.

que, o transcribió mal la información que se le proporcionó, o, como mínimo, no advirtió los errores de fecha y día que en él se incluían.

Ritmo narrativo– Aunque recibió algunas críticas puntuales al respecto,¹⁹⁶ la de *Smouldering Fires* es una narración bastante ágil, pero que se convierte incluso en rápida si es comparada con otras películas del cineasta. El film raras veces se detiene en momentos intrascendentes o carentes de importancia. De hecho, este tipo de pasajes que tienden a ralentizar la narración son escasísimos y el único ejemplo de intervalo eludible que podríamos citar es el *gag* de las corbatas que tiene lugar entre dos personajes secundarios durante la cena en la secuencia 2. Por lo demás, como ya dijimos, en el film apenas hay planos o escenas prescindibles, todas las secuencias son funcionales y contribuyen al arranque, desarrollo y avance de la trama hasta llegar al clímax y resolución.

Con todo, el ritmo narrativo no es igualitario a lo largo de la película. Y así, la secuencia «1. Jane Vale: Ejecutivo implacable», que constituye a su vez el primer acto y posee una duración total de 12'24'', se toma su tiempo a la hora de presentarnos a la protagonista y su entorno: cómo es Jane y cómo ha sido su vida pasada, la relación que mantiene con su secretario personal y el resto de sus subordinados, el ambiente que se respira en la fábrica Vale, en la zona de talleres y en las oficinas, etc. Una larga presentación, muy detallada y ostensiblemente basada en la regla de las tres repeticiones, que resulta absolutamente necesaria para comprender al personaje y el enorme cambio que supondrá su decisión de contemplar el amor por primera vez en su vida, algo que sucede al final del segmento cuando decide no cesar a Robert Elliott y aumentarle el sueldo.

Y tras esto, el ritmo se acelera, se produce una elipsis considerable y no vemos la relación de trabajo y amistad de Jane y el joven Elliott, ni como éste ha sido ascendido al puesto de “Assistant General Manager”, sino que la acción argumental nos sitúa tres semanas más tarde –secuencias 2 y 3– con él convertido ya en directivo, puesto que ha sido invitado a una cena de altos cargos de la compañía en casa de Jane.

¹⁹⁶ En su crítica de 5 de enero de 1925 para *Los Angeles Times* Edwin Schallert consideró que la película tenía entre sus pocos fallos el de la lentitud (1925, A9), mientras que Alma Talley en *Movie Weekly*, con fecha de 2 de mayo, mencionó que la historia, maravillosamente dirigida, poseía únicamente el error de ser demasiado larga (Alma Talley, 1925).

La secuencia «4. Permite que un hombre sea necesario para ti» se asemeja a la 1 porque se desarrolla en la factoría Vale, posee una duración similar –12'35''– e incide en los personajes secundarios que trabajan en la manufactura (se relaciona, como las anteriores, con la primera subtrama y la concluye). Sin embargo, en ella todo sucede con mayor celeridad. La narración es más pausada al inicio del segmento al presentarnos a los personajes principales, primero a Robert y luego a Jane, en la intimidad de sus despachos con objeto de manifestar los profundos cambios emocionales que se han originado en cada uno de ellos desde que se conocieron. Pero después la reunión propiamente dicha, a la que se estaba esperando Jane diera comienzo, se omite (de ésta únicamente se revelará posteriormente un instante significativo desde el punto de vista argumental) y el montaje alternado nos traslada a la zona de talleres donde están sucediendo los hechos que desembocarán en el momento dramático de mayor intensidad de la secuencia, el ya comentado punto medio –que se inicia con el asunto de los mamelucos, prosigue con la pelea a puñetazos y concluye con el compromiso matrimonial de Jane y Robert.

La secuencia 5, donde se patentiza un día normal en la vida de Jane desde su compromiso con Robert, supone una leve pausa, aunque al mismo tiempo se introduce un tema de trascendencia que se retomará más hacia delante: el miedo de Jane a parecer vieja los ojos de Robert. Pero el ritmo narrativo inmediatamente se incrementa en el siguiente segmento con la llegada de Dorothy. Y desde aquí, e ininterrumpidamente hasta el 12, el film avanza muy deprisa. Efectuada la presentación del innegable obstáculo que supone Dorothy, el argumento en seguida omite varias semanas para llegar cuanto antes al siguiente momento dramático destacado, que ocurre en la secuencia 7 cuando se nos descubre que ella y Robert se sienten atraídos entre sí. Tras su declaración de amor mutua en las montañas –secuencia 8– y la decisión final de ambos de no revelar el secreto –secuencia 9– el ritmo narrativo del film se vuelve vertiginoso y las secuencias sucesivas hacen gala de una impresionante economía narrativa: la boda de Jane y Robert –secuencia 10– se resuelve en una brevísima unidad de acción de 30'' y tan solo dos imágenes, lo mismo sucede con la luna de miel de la pareja –secuencia 11– que se desarrolla en 42'' y cinco planos, y sus seis primeros meses de casados, que se resumen en un título expositivo al inicio de la 12.

Esta última secuencia posee una correspondencia exacta con la 5, ya que, tras la rapidez de las anteriores, implica en cierto modo una pausa; presenta la rutina diaria de la protagonista, ahora de casada, y ostenta el mismo tema: la preocupación de Jane por

su imagen física. Y, como la 5, introduce también hechos relevantes en el discurso: aunque se ha casado con Jane, Elliott no ha olvidado a Dorothy.

La «13. Juventud, divino tesoro» es la única del segundo bloque donde la narración se vuelve ostensiblemente más pausada y se deleita en una serie continuada de sucesos parecidos y desafortunados, que, sin embargo, siempre revisten trascendencia: las ofensas involuntarias a Jane por parte de Robert y de sus jóvenes invitados, quienes una y otra vez hacen comentarios indiscretos e inconscientes sobre su edad. Y tras esta unidad de acción, la narración vuelve a recobrar velocidad en la 14 al descubrir Jane por fin el secreto, y en la 15 donde pronto se llega al clímax (doble clímax) y al desenlace. Un final que difícilmente puede ser más sintético y menos demorado: todo se resuelve en un único “plano de tres”. La resolución, como es sabido, no es explícita ni se representa en pantalla, sino que se deja en *off*, siendo claramente sugerida al espectador.

En definitiva, en *Smouldering Fires* no hay secuencias prescindibles o inconexas. Nos encontramos ante una narración excelentemente bien trazada, construida y cohesionada, sin momentos dispersos o ajenos a la esencia dramática del film y que avanza a un ritmo relativamente rápido con sus mencionadas y requeridas pausas.

II.9. Puesta en escena.

En uno de sus numerosos textos consagrados al film William K. Everson condensó sobre su puesta en escena: “Visualmente la película es atractiva sin ser nunca llamativa. La fotografía está hecha con gusto e inventiva, la cámara se mueve con bastante frecuencia, pero siempre con un propósito. Los pocos exteriores (en particular algunas localizaciones de Yosemite) están especialmente bien rodados, y los decorados son elegantes y abundantes”.¹⁹⁷

Sin duda, éste podría ser un resumen bastante acertado, y con muy pocos errores,¹⁹⁸ de la apariencia global de *Smouldering Fires*, que, con todo, y pese a ser una Jewel (“A Universal-Jewel Photodramatic Classic”), y en particular la que encabezó la primera “White List” de Universal Pictures de 1925 (integrada por 21 films), no dejaba de ser una producción menor y de bajo coste en comparación con los productos medios y altos de otras productoras. Una limitación económica que para Everson, y estamos de acuerdo con esta afirmación, supone una indudable ventaja a la hora de apreciar las capacidades y la inventiva de Clarence Brown más allá de la –generalmente siempre presente en su producción– brillantez técnica, puesto que en *Smouldering Fires* todavía no han hecho su aparición ni los *production values* ni las poderosas personalidades estelares que con posterioridad tendieron a oscurecer el mérito de sus películas.

Efectivamente, la originalidad del cineasta resulta absolutamente tangible en el film que nos ocupa. Y aunque Clarence Brown se encuentra fuertemente restringido por la escasez presupuestaria de Universal, lo cual confiere a la película ante todo un aura de sencillez y veracidad, su dirección se revela como increíblemente imaginativa y audaz, y se descubre ya como absolutamente personal.

Y si en lo narrativo, como hemos tenido oportunidad de comprobar, *Smouldering Fires* se distingue por su notable fluidez, cohesión dramática y profundidad psicológica de los personajes, en lo que respecta a su puesta en escena el

¹⁹⁷ “Visually the film is handsome without ever being showy. The photography is tasteful and inventive, the camera moving quite frequently, but always for a purpose. The few exteriors (notably some Yosemite locations) are particularly well shot, and the sets elegant and lavish.” (William K. Everson, 1979, 42).

¹⁹⁸ Everson, sin embargo, se equivoca cuando cita como únicos exteriores los fondos montañosos de Yosemite Valley, California, pues ya expusimos que las escenas de la gran sala de máquinas de Vale Manufacturing Co. fueron filmadas en una gigantesca factoría de la costa del Pacífico (“Strand Theatre: ‘Smouldering Fires’”, *The Massena Observer*, 1 de octubre de 1925. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection; Ver pp. 1002-1003).

contenido simbólico es el aspecto clave que domina el largometraje. Una fuerte propensión simbolista (caracterizada por una constante dualidad y repetición) que Brown consigue mediante una atención pormenorizada hacia los pequeños detalles y un énfasis extraordinario depositado sobre los objetos y restantes elementos que aparecen en el encuadre cinematográfico –acciones, gestos, miradas e incluso sobre cuestiones tales como el vestuario de los actores. Cada mecanismo que el cineasta escoge introducir en el campo visual tiene un significado, y esta colocado por y para algo, nada está dispuesto al azar.

Se trata, así pues, de una puesta en escena estudiada al milímetro con relación al significado de cada plano, objeto, actitud o componente que se incluye, pero donde, como apuntaba Everson, prima la funcionalidad, ya que todos sus dispositivos –las alusiones simbólicas, las metáforas visuales, las sutiles señalizaciones dramáticas e inclusive la firma del realizador reiteradamente estampada mediante el “plano de tres”– quedan emplazados en virtud de la dramaturgia del film, de la construcción verosímil de los personajes y de la historia.

La película no destaca por su virtuosismo ni por sus alardes técnicos injustificados. Es más, de no ser por la notable excepción que suponen los “planos de tres” podríamos incluso afirmar que la de *Smouldering Fires* es una puesta en escena discreta e “invisible”, en modo alguno ostensible.

Y al respecto de la influencia estética de Tourneur, como hemos visto en el transcurso del punto «II.7. Análisis secuencial» ésta de ninguna manera ha desaparecido. No obstante, está tan definitivamente integrada en el conjunto que apenas se percibe por sí sola o en un primer golpe de vista. Sí podemos decir, en cambio, que la tendencia pictorialista sin más, aislada e inconexa de la narrativa y constituida a través de una sucesión de imágenes ideales de gran belleza plástica, se ha extinguido por completo.

II.9.1. Recursos expresivos y movimientos de cámara.

Ahora bien, pese a todo esto y a la presencia de numerosas constantes, en *Smouldering Fires* no podemos hablar de una puesta en escena completamente unitaria, sino de una constituida en cierto modo por dos partes o bloques estilísticos que prácticamente se ajustan a las dos subtramas o tramas secundarias del film.

Un primer bloque estilístico es el constituido por las secuencias que integran la primera subtrama –secuencias 1, 2, 3 y 4–, todas relacionadas con la factoría Vale, y el segmento de transición «5. Primeras sesiones de belleza». Unidades de acción que poseen un tono distinto y exclusivo del resto, caracterizado por la constante reiteración de *gags* cómicos e introducción de objetos representados en planos de detalle que transmiten alusiones y contenidos de todo tipo, tanto dramáticos como simbólicos, irónicos, humorísticos y hasta sarcásticos, y el cual recuerda, ya sea intencionadamente o no, al estilo que Ernst Lubitsch empezó a desarrollar en su primer periodo norteamericano en Warner Bros.

El humor que caracteriza a toda esta primera parte, sin embargo, desaparece de forma súbita con la irrupción de Dorothy, en la secuencia 6, y el consiguiente comienzo de la segunda subtrama. A partir de aquí cambia por completo tanto la puesta en escena como el tono general del film; los aspectos cómicos desaparecen y se da paso al drama que supone el triángulo amoroso, el cual se expresa visualmente mediante el recurso estilístico del “plano de tres”. Así pues, todas las secuencias desde la 6 hasta la 15 conforman este segundo bloque dominado por el conflicto y la tragedia, del que se suprimen los *gags* y la supremacía de los planos de detalle, y que queda definido por el mencionado *leit-motiv* visual del film, así como por los gestos de silencio y cruces de miradas entre los personajes que anteceden o integran estas composiciones, y por la forma en la que Brown da prioridad a la composición de los encuadres, emparejando y aislando a los implicados del problema conforme avanza la narrativa y se desarrolla el propio triángulo amoroso.

Recursos expresivos de la primera subtrama y la secuencia 5.

El uso que Clarence Brown efectúa de los planos de detalle durante el primer bloque estilístico resulta capital, siendo éste junto con los *gags* cómicos el recurso más característico de los cinco segmentos iniciales.

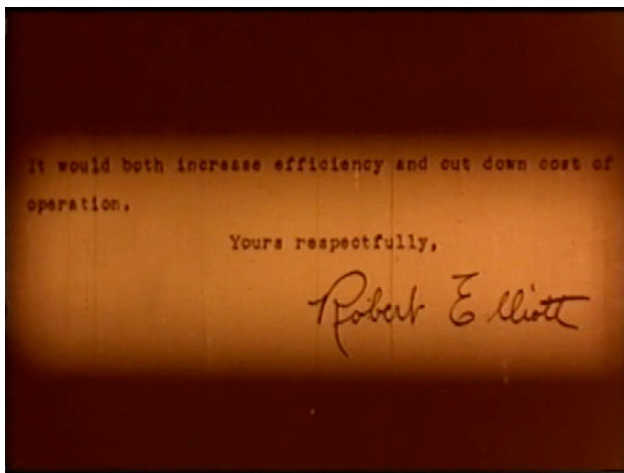
Al respecto de esta utilización predominante del P.D. que domina la puesta en escena de la primera subtrama y la secuencia 5, basta con mencionar algunas cifras. Sólo la secuencia 1, por ejemplo, posee casi el mismo número de planos de detalle –23– que desde la secuencia 6 a la 15, donde se localizan un total de 24. Y de los 59 que constan en el film, 35 están ubicados en las cinco secuencias iniciales, frente a los

únicamente 24 que se distribuyen a lo largo de las diez secuencias subsiguientes que integran el segundo bloque.

Brown centra dicha utilización del P.D. en diversos propósitos, entre los que destacan: 1.) La introducción de los personajes principales; 2.) Y el emplazamiento de objetos de contenido simbólico donde se concentra una gran cantidad de información.

Con relación a lo primero, la revelación a través del detalle es la piedra angular mediante la cual Brown basa la aparición de los personajes principales de Jane y Robert en la secuencia 1. Las dos son presentaciones metonímicas y fragmentarias, encaminadas a enfatizar los aspectos más sobresalientes de su forma de ser que el cineasta desea que conozcamos en primera instancia, antes siquiera de que veamos sus rostros.

En el caso de Jane dicha presentación, que prácticamente abre el film, se constituye por diferentes porciones de su anatomía en sucesión ensambladas por fundidos encadenados –plano 3: P.D. de parte del cristal de una puerta donde consta de espaldas junto a su consejo directivo; plano 4: P.D. de su puño aporreando la mesa; plano 5: P.D. de sus pies moviéndose de forma inquieta–,¹⁹⁹ dispuestas con objeto de subrayar su autoridad, sus maneras masculinas y su total ausencia de paciencia, aparte de para provocar el efecto de sorpresa en el espectador, como ya explicamos.



320. Plano 14.

En el de Robert, mucho antes de que aparezca físicamente en el film se ofrece un P.D. en *cache* de su sugerencia espontánea a la dirección de la empresa (*ver il. n. 320*), donde se manifiesta el rasgo esencial que define su personalidad y explica toda su conducta posterior: su ambición.

A Robert le vemos finalmente en el plano 88, donde aparece en los talleres de la factoría junto a otros trabajadores, pero seguidamente, y a lo largo de toda la subsecuencia 1.2., consagrada a describirle, su presentación continúa efectuándose mediante otros tres planos de detalle que contienen escrito su nombre completo: 89, 109

¹⁹⁹ Ver planos 3, 4 y 5 en p. 1141, ilustraciones n. 68, 69 y 70 respectivamente.

y 135.²⁰⁰ Todos estos planos donde de un modo otro se inscribe su nombre son además planos de detalle subjetivos de textos diegéticos. Y, por supuesto, esta reiteración gráfica visual del nombre de Robert Elliott (que se repite cinco veces en la secuencia 1 si contamos su intertítulo expositivo de presentación, plano 91), responde al mecanismo ya comentado de dualidad y repetición que se constituye como otro de los recursos clave que integran la puesta en escena del film con el fin de afianzar en el espectador las cuestiones clave del argumento, y en el caso de Elliott para dejar constancia de la importancia que tendrá en lo sucesivo su personaje.

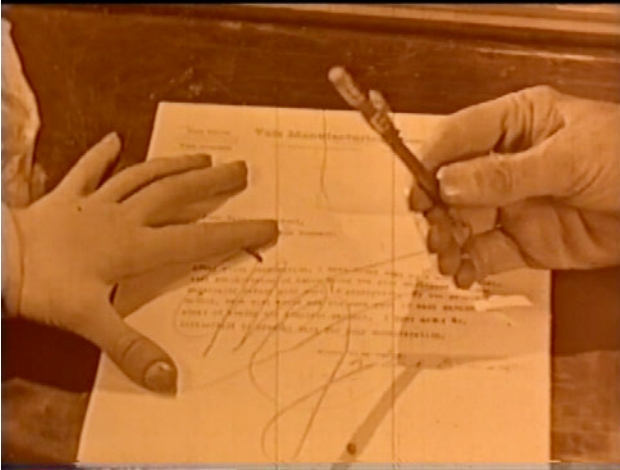
Asimismo, el material simbólico concentrado en objetos y elementos de *atrezzo* y presentado mediante planos de detalle es otra de las soluciones visuales más reiteradas del estilo de la acuñada como primera parte. Desde la secuencia 1 a la 5 el cineasta utiliza los objetos en conjunción con este tipo de encuadres para evocar todo tipo de conceptos y cuestiones relevantes sobre la acción y los personajes –su personalidad, su pasado o las relaciones que sostienen entre sí– y de este modo en un altísimo porcentaje de ocasiones consigue expresar las ideas de forma estrictamente visual sin recurrir a los rótulos expositivos, de los que ya comentamos el film poseía muy pocos –únicamente 12, de los cuales tan solo 7 funcionan estrictamente como tales, ya que los otros 5 sirven para presentar a los personajes.

De entre estos objetos cuidadosamente emplazados en la cadena causal y presentados en planos de detalle, cabría señalar los siguientes, que, como el lector observará, pertenecen en su mayoría a la secuencia 1, de ahí su superabundancia de este tipo de encuadre:²⁰¹

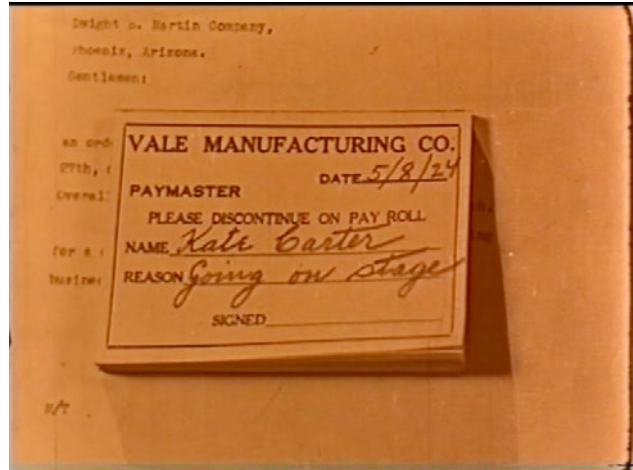
- Los lápices, que pertenecen a Scotty, le connotan y describen en más de un sentido y Jane le roba “absurdamente” en repetidas ocasiones durante la secuencia 1 –P.D. 18 (*ver il. n. 321 en p. sig.*) y 137. Pero los lápices actúan también como un equivalente sexual del miembro viril y su acumulación innecesaria por parte de Jane denota su ausencia simbólica de relaciones sexuales en su vida y al mismo tiempo su anhelo y deseo de las mismas.

²⁰⁰ Ver plano 89 en p. 1163, ilustración n. 101; plano 109 en p. 1168, ilustración n. 111; y plano 135 en p. 1172, ilustración n. 119.

²⁰¹ Todos los planos a los que nos referimos a continuación, excepto de los que adjuntamos imágenes ahora o son repeticiones de planos anteriores, pueden verse en las páginas del apartado II.7. en el análisis de sus respectivas secuencias.



321. Plano 18.



322. Plano 81.

- La sugerencia Robert Elliott a la dirección de la empresa, donde se retrata a sí mismo y Jane estampa su rúbrica “J. V.”, en un claro traslado simbólico de la personalidad del padre a la hija –secuencia 1, P.D. 18 (*ver il. n. 321*) y 109.

- Las fotografías yuxtapuestas de las dos fábricas –secuencia 1, P.D. 28 y 33–, que expresan plásticamente la transformación y el enorme desarrollo experimentado en la factoría Vale desde que Jane ha estado al frente del negocio.

- El dibujo caricaturesco de Jane realizado por uno de sus jefes de departamento –secuencia 1, P.D. 43 y 45–, donde aparece notablemente ridiculizada y a partir del cual conocemos la opinión que tienen de ella sus empleados.

- Las cartulinas de destitución, tres en total –secuencia 1, P.D. 51, 81 (*ver il. n. 322*) y 135–, donde se expresan motivos eufemísticos (y a su vez humorísticos) que revelan simbólicamente la lealtad de Scotty para con Jane.

- La fotografía del fundador de la manufactura –secuencia 1, P.D. 83–, un claro símbolo de poder y dominación de John Vale sobre su hija Jane, que funciona en conjunción con sus lemas: “Be Necessary to Others” y “Let No Man Be Necessary to You”, situados debajo del retrato y que aparecen justo a continuación de éste –secuencia 1, P.D. 84 y, de nuevo, en la secuencia 4 en el P.D. 234. Si la fotografía por sí sola, sin ningún intertítulo expositivo, nos lo dice todo sobre John Vale, al mismo tiempo explica la razón de ser de Jane, sus maneras masculinas y cómo ha sido su vida hasta el momento. Y los lemas la amplifican, señalándonos, además, que Jane es un ser acomplejado y dominado por su progenitor, que se ha regido por sus mismas consignas. Ambos, fotografía y lemas, actúan, por lo tanto, juntos como un símbolo-emblema.

- El pañuelo de Jane que se desliza accidentalmente dentro del sombrero de Elliott y que ambos interpretan como un señuelo sexual por parte del otro –secuencia 3, P.D. 182 (*ver il. n. 323*).



323. Plano 182.



324. Plano 292.

- La etiqueta de “Baby Romper” con sus fuertes connotaciones irónicas, insinuando que Jane fabrica masivamente peleles en su factoría –secuencia 1, P.D. 93– y la misma etiqueta rescrita, donde más tarde se lee “*Her Baby’s Rompers*”, aludiendo ya directamente a que Jane se rodea de marionetas y que Elliott es de ellas –secuencia 4, P.D. 280 y 292 (*ver il. n. 324*).²⁰²

- La liga de Lucy Kelly y los zapatos de ésta y de otra de las trabajadoras –secuencia 1, P.D. 103, 105 y 107 (*ver il. n. 325 en p. sig.*)– que señalan la coquetería y considerable feminidad de las operarias de la factoría y funcionan, primero en oposición directa a los de Jane –vistos con anterioridad en el P.D. 5– y después, por analogía, demostrando el cambio que ha empezado a experimentar Jane tras conocer a Elliott, ya que lleva unos zapatos parecidos –secuencia 2, P.D. 157, 161 y 165.

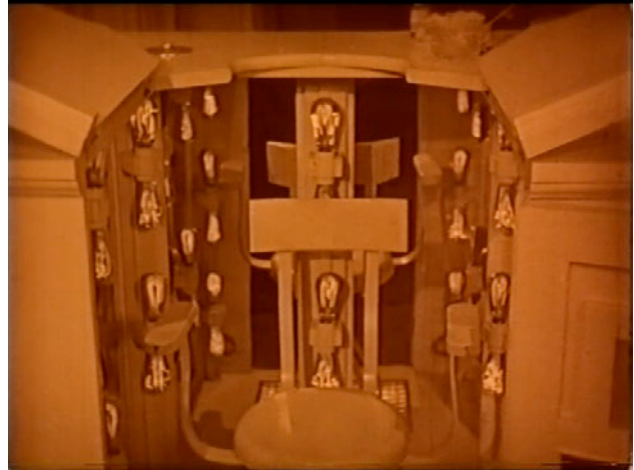
- El cajón atestado de lápices donde Jane esconde el lema de su padre “*Let No Man Be Necessary to You*” –secuencia 4, P.D. 238–, encerrando así definitivamente su pasado y su carencia del componente sexual en su vida.

- La sauna en la que se introduce Jane, con sus complicados dispositivos mecánicos internos al descubierto que la asimilan a un verdadera maquina del horror –secuencia 5, P.D. 341 (*ver il. n. 326 en p. sig.*).

²⁰² La veremos en total en cuatro ocasiones, puesto que aparecerá una vez más en el segundo bloque estilístico, plano 412, repetición del 292.



325. Plano 107.



326. Plano 341.

De otro lado, destaca el tono humorístico que poseen estos segmentos iniciales en claro contraste con el resto del film.

La secuencia 1, de hecho, posee más acciones cómicas que ninguna otra, quedando emplazadas en su mayoría en la subsecuencia 1.1.: el *gag* de los lápices que Jane continuamente solicita a Scotty y no le devuelve nunca para su disgusto y se repite hasta en cuatro ocasiones; el *gag* del bloc de notas que Scotty saca del bolsillo de su chaleco e implica un próximo e inminente despido y sucede tres veces, siempre seguido del de los lápices; el *gag* del lunar postizo de la secretaria que se queda adherido de manera fortuita a la cara del jefe de departamento, quien se desplaza por la factoría con el lunar en la cara sin saberlo; el *gag* de la liga de Lucy Kelly donde sorpresivamente se descubre cómo ella misma es perfectamente capaz de subirse la liga sola y probablemente éste es un truco que ya ha practicado otras veces.

También encontramos numerosos *gags* en la 2: los golpes de Elliott por debajo de la mesa a un individuo pesado para que se calle, que por error van a parar a Jane y son interpretados por ella como un gesto de complicidad de Elliott; el *gag* de las corbatas entre dos de los comensales invitados a la cena, en el que tras mancharse uno la corbata su compañero rompe a reír y después él mismo se mancha y es obligado por el primero a llevar su pajarita en una posición similar a la de su corbata para que se la manche también; y el *gag* del café expreso y las tazas, organizado en tres tiempos, ya que primero uno de los directivos se lo bebe de un sorbo y mira la taza con desconfianza, después este personaje, dado que quiere repetir, hace que la taza viaje a lo largo de la mesa en lugar de dársela al camarero, quien la persigue en vano, y que finaliza con otro de los comensales sosteniendo la taza en alto indefinidamente, puesto

que Jane, concentrada en Elliott, no percibe que éste está esperando.

Los elementos cómicos desaparecen momentáneamente en la secuencia 3, cuya atmósfera íntima y romántica la aleja en este sentido de sus unidades de acción colindantes, pero continúan inmediatamente en la 4: repetición con variaciones del *gag* del lunar de la secretaria, en el que ni hay lunar ni la secretaria es la rubia vaporosa anterior, sino una mujer mayor nada atractiva, para gran alegría de ésta y contrariedad del jefe de departamento que le ha pellizcado la mejilla; el *gag* de Elliott dando la vuelta a la oficina de Jane de manera completamente innecesaria, puesto que se percibe su silueta y con su acción sale a relucir que le da vergüenza entrar en la sala desde su propio despacho; el *gag* del empujón de Elliott a un directivo al salir de su oficina después de ver los mamelucos rescritos, con la consiguiente confusión de éste, quien cree haber sido golpeado por su compañero y al que por ello comienza a empujar; nuevamente el *gag* de los lápices, al que se remite cuando Jane abre un cajón de su escritorio y se descubre la cantidad de ellos que lleva acumulados y además no utiliza.

Los *gags* irrumpen con fuerza a la vez que prácticamente finalizan en el segmento 5, donde encontramos dos vinculados con la sauna en la que se introducen Jane y su perro. El primero sobreviene al notar Jane de manera sorpresiva que su mascota está dentro cuando ya es demasiado tarde para detener el dispositivo. El segundo es un *gag* de asimilación entre Jane y el animal, en el que este último sale de la sauna presentando un aspecto lamentable y arrugado y actúa como una metáfora visual de la propia Jane, a la que hemos visto salir antes de una forma parecida.

Al respecto de la naturaleza de estos *gags*, todos son enteramente visuales, excepto el de cartulinas de destitución. Luego, varios responden al mecanismo de reiteración y dualidad ya señalado como propio de la puesta en escena del film, puesto que se repiten varias veces en una misma secuencia o suceden con variaciones en distintos segmentos: el de las tarjetas de despido, el de los lápices y el del falso lunar de la secretaria; estos dos últimos, además, conectan entre sí de un modo muy directo las secuencias 1 y 4. Finalmente, todos poseen una función narrativa, inclusive aunque en algunos casos puntuales puedan ralentizar el flujo del relato. Y con esto nos referimos inequívoca y casi exclusivamente al *gag* de las corbatas de la secuencia 2, donde la finalidad narrativa puede resultar más difícil de ver. Es más, a lo largo de este trabajo lo hemos calificado varias veces de eludible e intrascendente, pero no porque esté desprovisto de significación en relación a la secuencia donde está ubicado o al film, sino por su dilatación excesiva y, en realidad, por su total falta de eficacia; el contenido que

transmite es exactamente el mismo que el *gag* del café que le sigue y que expresa lo mismo de forma mucho más cómica y efectiva: los directivos parece que nunca hayan salido de la fábrica, no conocen ni las mínimas normas de trato social, son torpes e inoportunos y, en suma, nada avispados. Y esta última idea es la misma que se comunica con el *gag* del trompazo de Elliott a uno de los jefes de departamento en la secuencia 4; teniendo en cuenta lo espabilados que son, éstos de inmediato empiezan a pelearse entre sí, sin darse cuenta de que ha sido Elliott quien les ha golpeado.

También hemos de decir que la mayoría de estos *gags* no figuran en el guión técnico de la película. De hecho, en el libreto tan solo aparecen el de la liga de Lucy Kelly y los de la secuencia 2, donde se incluye, como era de esperar, el *gag* de las corbatas, cuya fidelidad en este caso es casi exacta, conservando incluso los mismos títulos de diálogo. Los restantes, sencillamente no están o son marcadamente distintos.

La secuencia 5, sin ir más lejos, ni siquiera existe en el libreto, por lo que ninguno de sus *gags* se deriva del manuscrito de Sada Cowan y Howard Higgin. Otros de los que no existe mención ni rastro alguno en el guión son: el *gag* del lunar postizo de la secretaria, que por tanto no consta ni en la secuencia 1 ni en la 4; el *gag* de la silueta de Elliott dando la vuelta inútilmente por fuera a la oficina de Jane; y el *gag* del trompazo de Elliott a uno de los jefes de departamento al salir de su despacho en la 4.

El *gag* de los lápices y el del bloc de notas resultan sumamente ilustrativos con relación a la transposición del material de Cowan y Higgin al texto fílmico y su conversión en un elemento cómico exclusivamente por parte del director.

Y así, con respecto a los lápices, en el guión Scotty simplemente le ofrece su lápiz a Jane dos veces, al desestimar ella la sugerencia de Elliott y a colación de la cartulina de destitución de éste, pero Jane en ningún momento se queda con sus lápices. No hay *gag* de ningún tipo, pues no se describe a Jane guardándose “inadvertidamente” los lápices de Scotty, ni a éste comprobando en cada ocasión cuántos le quedan en el bolsillo de su chaleco, se trata de una acción que realiza el personaje de Scotty sin más y sin ninguna consecuencia. Y, por supuesto, en el libreto dicho ofrecimiento tampoco se halla directamente vinculado ni antecedido por las sucesivas cartulinas de destitución. (Ni que decir tiene, cuando en el guión en la secuencia 4 Jane esconde el lema de su padre en un cajón, éste tampoco aparece atestado de lápices, puesto que no ha habido hurto disimulado con anterioridad).

Y algo muy parecido sucede con el *gag* del bloc de notas. En el guión sólo hay dos despidos, el de la secretaria y el finalmente no consumado de Robert Elliott. La

primera vez, Scotty no saca un bloc, sino una tarjeta, donde se dice que escribe: “Kate Brown, cesada -”.²⁰³ La segunda vez anota: “Robert Elliott cesado hoy”.²⁰⁴ De modo que los *gags* introducidos en el film con motivo de las razones eufemísticas que da Scotty en cada ocasión en las cartulinas de destitución, y que al mismo tiempo expresan la lealtad de él hacia Jane, tampoco se encuentran en el guión –“too artistic” (demasiado artístico) / “Going on stage” (Para irse al teatro) / “too ambitious” (demasiado ambicioso). Eso al margen de que en el guión el bloc de notas, dado que sólo se menciona una vez, no supone una constante señalización al espectador de lo que está a punto de suceder: un próximo e inminente despido.

Con la introducción de todos estos *gags* que en modo alguno se localizan en el guión se demuestra que el cineasta no sólo incorpora multitud de acciones cómicas por su cuenta, sino que en ocasiones parte de ideas que sí figuran en el libreto, pero simplemente mencionadas, como acciones que efectúan los personajes sin más, y las transforma en *gags*, en su mayoría enteramente visuales.

Paralelamente, en lo referente a su planificación adviértase cómo Brown para poner en escena estos *gags* se sirve con frecuencia de los planos de detalle y muchas veces crea el efecto cómico al combinar este tipo de encuadre con los objetos, a los que dota de todo tipo de implicaciones, aparte las directamente humorísticas: *gag* de los lápices –P.D. 18, 137 y 238; *gag* de las tarjetas de cese –P.D. 51, 81 y 135; *gag* de la liga de Lucy –P.D. 103, 105 y 107; *gag* de las pataditas de Elliott a Jane por debajo de la mesa, donde vemos los zapatos de ella –P.D. 157, 161 y 165; *gags* de la sauna –P.D. 341, 343 y 348. Dado que todas estas asociaciones ya han sido extensamente desarrolladas durante el análisis, no creemos necesario volver a comentarlas.

Finalmente, señalar que esta vis cómica que poseen las cinco primeras secuencias del film indudablemente afecta a las interpretaciones de los actores, que son marcadamente distintas en esta parte y en especial durante la secuencia 1. No obstante, esto sólo se aprecia en los personajes de Jane y Scotty, sobre los que inequívocamente recae el peso de la comicidad. Pauline Frederick y Tully Marshall, de hecho, acometen sus papeles en la secuencia 1 de manera muy enfática y con multitud de gestos, ademanes y movimientos de cuerpo y cabeza conscientemente exagerados, encaminados

²⁰³ “Kate Brown, closed -” (Guión de *Smouldering Fires* [1924], por Sada Cowan y Howard Higgin, p. 15 [escena (plano) 37]. Conservado en The Clarence Brown Collection).

²⁰⁴ “Robert Elliott closed to-day [sic]” (*ibid.*, 23 [escena (plano) 59]).

sin duda a provocar un efecto cómico en el espectador. Algo que también prácticamente se extingue a partir de la secuencia 6 –completamente en el personaje de Scotty, y que aparece sólo de forma muy puntual en el de Jane, en las escasas secuencias del segundo bloque donde se incluye algún matiz humorístico.²⁰⁵

De hecho, y como ya referimos, de la secuencia 6 en adelante los *gags* desaparecen de forma casi fulminante y la narración se torna seria, adentrándose en la tragedia. Un cambio de atmósfera radical entre las cinco secuencias inaugurales y el resto del film que supone en cierto modo una división estructural en el relato y tuvo diferentes reacciones entre los críticos contemporáneos al estreno. Y así, por ejemplo, mientras el crítico anónimo de *Wid's* consideraba que el tono cómico era un acierto: “Desde el principio hasta el final esta [película] está maravillosamente condimentada con pequeñas porciones de *gags* de negocios y comedia que hacen de ella un entretenimiento que transcurre de forma sorprendentemente fluida”.²⁰⁶ (Comicidad, que, por cierto, atribuía a todo el film, aunque después él mismo se contradecía en relación al alcance del humor a todo el metraje, al decir: “Tully Marshall figura en la mayoría de los buenos momentos de comedia y no tengo que decirles lo bien que hace Tully ese tipo de cosas”²⁰⁷). De manera diametralmente opuesta el comentarista del *New York Review*, firmando como R. W. Jr., lo creía del todo inadecuado y afirmaba que las escenas iniciales eran el elemento más débil de la película, en gran parte por eso: “En estos episodios se ha introducido una nota casi de burlesco y el carácter de la mujer de negocios se hace innecesariamente duro”.²⁰⁸ Pero, eliminados estos

²⁰⁵ Desde nuestro punto de vista, hay muy pocos *gags* en el segundo bloque y se reducen a los ya comentados en el análisis de las secuencias 8 y 9, momentos en los que Frederick confiere a su actuación otra vez el tono de exageración del inicio. Sin embargo, Gwenda Young conecta también en este sentido la secuencia 12, cuando Jane se aplica de forma entusiasta lociones y cremas antiarrugas, pues para la autora la escena está concebida para que el público registre, aparte de los elementos trágicos y patéticos subyacentes, también los cómicos (Gwenda Young, “1925 – Movies and a Year of Change”, en: Lucy Fischer [ed.], *op. cit.*, 155).

²⁰⁶ “From start to finish this is beautifully dressed with little bits of business and comedy *gags* that make it remarkably smooth running entertainment.” (“*Smouldering Fires*”, *Wid's*, febrero 1925. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

²⁰⁷ “Tully Marshall figures in most of the good comedy moments, and I don't have to tell you how well Tully does that sort of thing.” (*ibid.*).

²⁰⁸ “In these episodes a note of burlesque has been introduced and the character of the business woman is made unnecessarily harsh.” (R. W. Jr., [*op. cit.*]. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

pasajes: “Una vez la historia se pone en marcha... se mueve firme e implacablemente hasta su trágica y lógica conclusión, ni una sola vez tratando de evitar el tema que se ha planteado”.²⁰⁹

Ahora bien, dicha división estructural no se debe sólo a la supresión repentina y casi total de los pasajes humorísticos sino, como ya explicamos, a la finalización de la primera subtrama. La superabundancia de *gags* y la intencionalidad cómica de las cinco secuencias de apertura, junto con los personajes que durante su transcurso nos han sido presentados (y que luego nunca más volveremos a ver), no hacen sospechar de ninguna manera que la narración vaya a devenir en un drama de triángulo amoroso.

Recursos expresivos de la segunda subtrama: el “plano de tres”.

El “plano de tres” es el recurso estilístico dominante del segundo bloque y se instaure, en general, como el *leit-motiv* plástico del film porque expresa (y explica) de forma visual durante su transcurso el conflicto de la historia y su repetición estrictamente canónica –con ligeras, pero importantes variaciones– tiene lugar hasta en cuatro ocasiones –planos 399-401, 465, 532 y 790-792–, la última de las cuales le sirve a Clarence Brown para cerrar de forma simbólica y elíptica el largometraje, como es sabido sin recurrir a ningún intertítulo o explicación de ninguna clase.

Un tipo de plano que incluye una composición muy codificada por parte de Brown, ya estudiada durante el análisis: los integrantes del triángulo amoroso repentinamente dejan de hablar, ocupan sus posiciones exactas en el espacio y quedan estáticos y en silencio, mirando y posando conscientemente hacia la cámara hasta terminar formando en la pantalla triángulos perfectos y pirámides invertidas tomadas de manera absolutamente frontal y caracterizadas por una perfecta simetría.

Indudablemente se trata de una estampa visual genuina de Brown –quizá la marca más exclusiva, reconocible y reiterada de su filmografía–, y de la que no han podido encontrarse referentes iconográficos concretos de ningún tipo, ni pictóricos, ni fotográficos ni cinematográficos, que pudieran haber servido como modelo al realizador para su creación. Como vimos en el capítulo anterior consagrado al análisis de *The Light in the Dark*, apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», y ampliaremos en el siguiente punto II.10., los únicos antecedentes directos

²⁰⁹ “Once the story gets under way... it moves steadily and relentlessly to its tragic and logical conclusion, never once attempting to avoid the issue it has raised.” (*ibid.*).

que existen de los “planos de tres” se localizan en la propia obra cinematográfica de Clarence Brown.

No cabe duda que el tipo composición –simétrica, triangular y equilibrada– remite a modelos renacentistas. Y, de hecho, los “planos de tres” recuerdan sobremanera a las representaciones pictóricas religiosas del Cinquecento que presentan como temas iconográficos: La Sagrada Familia; La Virgen con el Niño y San Juan Bautista (*ver il. n. 327*); o Santa Ana, la Virgen y el Niño (*ver il. n. 328 en p. sig.*). Aunque, todo ello, sin apuntar a ningún artista, círculo o escuela en particular.



327. Rafael Sanzio, *Madonna Aldobrandini* (*Virgen con el Niño y San Juanito*, 1509-1511), óleo sobre tabla, 39 x 33 cm., National Gallery, Londres.



328. Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Madonna, il Bambino* (*Santa Ana con la Virgen y el Niño*, 1510-1513), óleo sobre tabla, 168 x 130 cm., Museo del Louvre, París.

Cierto, también, que tanto el inmovilismo de las figuras como la suspensión de los planos en pantalla durante un tiempo considerable recuerdan a los *tableau* e imágenes detenidas de Maurice Tourneur, pero en la obra de éste el quietismo de las

figuras suele estar inscrito en planos generales y de conjunto –cfr. *The Blue Bird* (1918)– y la conexión no va más allá de lo expuesto.

No obstante, por sus características intrínsecas de planos detenidos y estáticos, su ubicación al final de las secuencias y del film a modo de clímax(s) y por su fuerte contenido narrativo como resumen condensado de los segmentos y del film –como en breve desarrollaremos, son metáforas visuales del engaño, pero también metonimias fílmicas del largometraje–, los “planos de tres” de *Smouldering Fires* enlazan inequívocamente con los planos emblemáticos (*emblematic shots*) del cine de los primeros tiempos que solían situarse generalmente al final de la película como epílogo narrativo del film. A este respecto un dato curioso lo constituye el hecho de que, como señala Gwenda Young, “A diferencia de la mayoría de directores, Brown raramente hablaba sobre ver películas específicas de pequeño”. Sin embargo, “... la única película que recordaba que le hubiese impactado era *The Great Train Robbery*, y mencionó esta película sólo una vez, en una entrevista en 1929 [sic]”.²¹⁰ Y fue precisamente *The Great Train Robbery* (*Asalto y robo al tren*, 1903), de Edwin S. Porter, el film que inauguró esta tendencia de concluir con una imagen emblemática que condensara la película.

En *Smouldering Fires* el cineasta emplea la composición del “plano de tres” para concentrar y plasmar simbólicamente el problema de triángulo amoroso que afecta a los personajes, pero al mismo tiempo cada “plano de tres” es ligeramente distinto en cuanto a las miradas y expresiones faciales de los implicados y expresa por separado las actitudes cambiantes y los conflictos internos de cada uno de los integrantes del triángulo conforme se desarrolla la historia.

Sin embargo, y pese a sus significados específicos, todos presentan un denominador común, ya que actúan como metáfora visual del engaño al que Dorothy y Robert someten a Jane; significado que se invierte en su última aparición, con el “plano de tres” 790-792 que concluye el largometraje, cuando es Jane la que los engaña a ellos.

²¹⁰ “Unlike most directors, Brown rarely talked about seeing specific films as a child. ... the only film he ever recalled as having an impact on him was *The Great Train Robbery*, and he mentioned even this film only once, in an 1929 interview.” (Gwenda Young, 2001, 57. Documento en The Clarence Brown Collection); En su texto, sin embargo, la autora equivoca tanto el año como la fuente. Brown mencionó ese título en una entrevista publicada en enero de 1964 en *Palm Springs Life*: Hildy Crawford, *op. cit.*, 11. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection.

Poseen, también, una planificación muy parecida, y absolutamente análoga con relación a su estructura y el modo en que surgen en pantalla.

En lo que concierne a su planificación, como hemos apuntado los “planos de tres” se encuentran emplazados al final de sus respectivas secuencias –unidades de acción 6, 7, 9 y 15– y las concluyen condensando simbólicamente el estado preciso en que se halla el conflicto del triángulo en ese momento y anunciando (o vaticinando) los acontecimientos venideros. Y desde luego esto es aplicable al “plano de tres” que concluye la secuencia 15 y el film, donde se alude al divorcio y a la posterior boda y se indica, por los gestos de afecto de Jane hacia su hermana y hacia Robert, que todo se hará de forma civilizada y aparentemente “normal”, sin ningún tipo de altercado o disputa de por medio, dado que Jane ha aceptado lo sucedido y no les guarda rencor.

De la misma manera, asoman en pantalla en P.M.C. –excepto el primero de ellos, el 399-401, ubicado en la secuencia 6, que lo hace en P.M.– y, asimismo, aparecen precedidos de otros planos a mayor escala donde los personajes aparecen ya agrupados formando una tríada; “planos de tres” en sí mismos que actúan a modo de introducción y anticipación visual dirigida al espectador para el “plano de tres” definitivo y se presentan siempre bajo el mismo tipo de encuadre: P.M.L. –salvo, de nuevo, el primero de ellos, el 399-401, donde los personajes aparecen tomados previamente en un P.C., en el 398.²¹¹

Como vimos, esta solución visual mayoritaria del “plano de tres” en P.M.C. antecedido por un P.M.L. aparecía enormemente elaborada en el caso del segundo “plano de tres” del film, el 465, instalado en la secuencia 7, que no sólo aparecía precedido por el correspondiente P.M.L., el 462-464, sino por una sucesión de “planos de tres”, que desde mucho antes anunciaban la aparición inequívoca del “plano de tres” emblemático final. Dicha sucesión continuada de “planos de tres” suponía una aproximación gradual hacia los personajes en la que paulatinamente disminuía el encuadre, y se integraba por los siguientes: el 445, en P.E.; 448, 454, 456, 458 y 460, en P.A.; el 462 y 464, en P.M.L. y en último lugar el 465, en P.M.C.

En estos “planos de tres” generalmente tomados en P.M.L. que anteceden a los canónicos y finales de cada secuencia, la transición hasta un encuadre a menor distancia

²¹¹ En páginas sucesivas de este mismo apartado pueden verse imágenes de estos “planos de tres” tan representativos del largometraje, tanto de los canónicos que clausuran las secuencias en P.M.C., como de sus preliminares en P.M.L. Asimismo, durante el análisis del punto II.7. se han proporcionado numerosas instantáneas que se corresponden con diferentes momentos de los mismos.

–el “plano de tres” en P.M.C.– se realiza siempre mediante el montaje analítico, nunca a través del movimiento de cámara.

Finalmente, en cuanto a su planificación, mencionar que el “plano de tres” 399-401 consta fragmentado en dos por un rótulo de diálogo, mientras que el 790-792 incorpora entre sí una imagen del semblante de Scotty y no aparece directamente antecedido por un P.M.L., sino por otro plano de Scotty, el 789, antes del cual se sitúa el “plano de tres” en P.M.L., el 788.

Estas son las características principales relacionadas con la planificación de los “planos de tres”, pero no debe olvidarse la presencia de la negación expresa de este tipo de composición en la secuencia 13, plano 633, algo que sucede, igualmente, al final del segmento. Privación y antítesis explícita del “plano de tres” en tanto que parece que la acostumbrada tríada de personajes vaya a crearse en pantalla y se trunca; llega a formarse, pero sólo por un momento, ya que se disgrega de inmediato. En breve enunciaremos por qué de ninguna manera puede generarse aquí un “plano de tres” y la razón por la que además se rechaza su configuración de manera tan clara.

Antes de pasar a desarrollar la estructura bajo la que se originan todos los “planos de tres” sin excepción, creemos conveniente recordar que como metáforas visuales del engaño todos implican el silencio y aparecen precedidos o integrados por gestos de los personajes llevándose el dedo índice a la boca, señalando a los otros que continúen perpetrando la correspondiente mentira. Gestos de silencio que se generan en pantalla de las más diversas formas; espontáneamente –caso del primer “plano de tres”, 399-401–, de manera implícita –en el segundo, el 465, donde el gesto en sí mismo no existe, pero es equivalente a varias negativas con la cabeza que aluden a lo mismo– o de modo explícito –en el tercero y en el cuarto y último, 532 y 790-792.

La antítesis del “plano de tres” 633 igualmente integra este gesto de silencio, que aparece también en otros dos momentos significativos del film: precediendo a este último (por lo que aparece dos veces en la misma escena), aludiendo al silencio y a la mentira de Robert al final de la secuencia cuando Jane le pregunta si le quiere y él responde que sí; y antes del gesto de silencio explícito del tercer “plano de tres”, el 532. En los tres casos es Dorothy quien lo perpetra –la mayor interesada en que la verdad no salga a la luz– y asoma de forma aparentemente casual o fortuita.

Pasamos, pues, a analizar los “planos de tres” de acuerdo con su organización interna y la fórmula estructural bajo la que se originan en pantalla.

En su estudio del film en *Image*, Marshall Deutelbaum ya percibió que las agrupaciones triangulares ocurren siempre después de la separación espacial de los personajes.²¹² No obstante, aunque el autor introduce esta idea no la desarrolla con relación a la estructura global de los “planos de tres”. Es decir, no se trata sólo de una separación espacial previa a la formación de la tríada, sino que dicha separación implica la ausencia –en la habitación o en el entorno– de uno de ellos (normalmente Jane) y, asimismo, el advenimiento de un suceso durante esa ausencia y su ocultación posterior por parte de los otros, lo que conduce al movimiento de los tres para formar un triángulo visual en la pantalla. De hecho, todos los “planos de tres” se producen en el film bajo el siguiente esquema, que debe ser invertido al respecto del último:

1. Separación espacial: que implica la ausencia de Jane.
2. Ocurre algo (a sus espaldas): Jane desconoce lo sucedido, Dorothy y Robert son plenamente conscientes y el espectador también.
3. Reunión de los tres en un mismo espacio físico.
4. Ocultación intencionada del suceso a Jane por parte de Dorothy y Robert.
5. Movimiento deliberado de los personajes para formar un triángulo.

Así pues, el engaño y el silencio a los que hacíamos referencia anteriormente no sólo se hallan presentes como conceptos inherentes a los “planos de tres”, sino que forman parte de su esquema de organización estructural, por lo que seguidamente los desarrollamos conforme al esquema antepuesto y su simbología implícita de engaño, ocultación y silencio.

Como a continuación se verá, dicho organigrama es el mismo que presenta la antítesis directa del “plano de tres”, el 633 de la secuencia 13, cuyo orden de lectura y presentación es el mismo que el último “plano de tres” del largometraje.

²¹² Marshall Deutelbaum, *op. cit.*, 32.

Primer “plano de tres”: el 399-401 (secuencia 6):



329. Plano 398.



330. Plano 399.

1. Separación espacial: Jane se ausenta de la habitación para poner en agua las flores que le ha regalado Robert.
2. Ocurre algo (a sus espaldas): cuando se quedan a solas Dorothy y Robert discuten. Ella le tacha de oportunista y le declara abiertamente su enemistad.
3. Reunión de los tres en un mismo espacio físico: al regresar Jane a la habitación con las rosas en un jarrón.
4. Ocultación intencionada del suceso por parte de Dorothy y Robert: ninguno revela una sola palabra a Jane sobre la disputa verbal que han sostenido. Al contrario, mienten y fingen que se llevan bien al confirmar su aseveración de que van a ser las tres personas más felices del mundo.
5. Movimiento deliberado de los personajes para formar un triángulo: con Jane en la posición central, ocupando el vértice del mismo, y las rosas –elemento metonímico que significa a Elliott– en primer término. Jane va a coger una rosa y se clava una espina, acción simbólica inesperada que contradice su vaticinio de felicidad anterior. Aunque son Dorothy y Robert los que han guardado silencio sobre su enfrentamiento, es Jane la que realiza el gesto y lo hace mirando directamente a cámara –una sutil señalización dirigida al espectador de que éste es el comienzo del engaño.

Segundo “plano de tres”: el 465 (secuencia 7):



331. Plano 464.



332. Plano 465.

1. Separación espacial: Jane está ausente de su propia oficina.
2. Ocurre algo (a sus espaldas): Robert coge del escritorio del despacho una fotografía enmarcada de Dorothy, la contempla con admiración y la acaricia. Dorothy lo ve, aunque Robert lo desconoce. Al entrar Dorothy, rompe su hostilidad anterior y le ofrece su amistad. Los dos flirtean abiertamente.
3. Reunión de los tres en un mismo espacio físico: al entrar Jane en el despacho.
4. Ocultación intencionada del suceso por parte de Dorothy y Robert: ambos ocultan a Jane que han estado flirteando. Además, mediante varias negaciones con la cabeza, que Jane no percibe, se comunican entre sí que deben impedir la excursión de fin de semana que ella ha propuesto y esgrimen sendos pretextos para no tener que asistir. Ninguno da resultado.
5. Movimiento deliberado de los personajes para formar un triángulo: ahora un triángulo invertido, con Jane otra vez en el centro, pero en el vértice inferior; posición sintomática de su desventaja frente a ellos. Las expresiones faciales y los cruces de miradas comunican visualmente la situación precisa que atraviesa el trío: Jane mira a Robert con adoración y después cierra los ojos –metáfora visual muy clara en relación a que no ve la realidad que la rodea; Robert asoma tranquilo, ya que desconoce que Dorothy le ha visto con su retrato; y esta última, la más consciente de los tres, se muestra intranquila y lanza una mirada de preocupación a Robert.

Tercer “plano de tres”: el 532 (secuencia 9):



333. Plano 531.



334. Plano 532.

1. Separación espacial: Jane rehúsa continuar la excursión en las montañas y regresa a la casa de campo.
2. Ocurre algo (a sus espaldas): en su ausencia Dorothy y Robert se declaran abiertamente su amor. Resuelven contarle la verdad y cancelar la boda.
3. Reunión de los tres en un mismo espacio físico: al regresar ellos a la casa.
4. Ocultación intencionada del suceso por parte de Dorothy y Robert: ella es la primera en cambiar de opinión acerca de revelar lo ocurrido, algo que le comunica a Robert mediante una negativa con la cabeza (como en el segundo “plano de tres”) y después con la señal de silencio, acciones que de nuevo no son percibidas por Jane, pero sí por Robert. Los dos terminan por silenciar que se han enamorado.
5. Movimiento deliberado de los personajes para formar un triángulo: esta vez con Robert en la posición central, puesto que, confeso ya sin tapujos el amor de Dorothy por él, Robert se ha convertido en el objetivo que las dos pretenden alcanzar. Jane coge una espoleta de pechuga e insta a Dorothy a que pidan un deseo y tiren de ella. Las dos miran directamente a Robert y estiran de la espoleta, objeto que le representa simbólicamente. No cabe duda que han pedido el mismo deseo.

Antítesis del “plano de tres”: el 633 (secuencia 13):



335. Plano 632.



336. Plano 633.

1. Separación espacial: esta vez con Dorothy y Robert ausentes y Jane sola en el baile.
2. Ocorre algo (a espaldas de Dorothy y Robert): Jane recibe varias afrentas inconscientes por parte de los invitados.
3. Reunión de los tres en un mismo espacio físico: al trasladarse Dorothy y Robert a la terraza exterior de la casa, donde está Jane.
4. Ocultación intencionada del suceso por parte de Jane: ella no les dice lo que verdaderamente le pasa; por diversas causas relacionadas ha empezado a dudar seriamente del amor de Robert por ella.
5. Movimiento deliberado de los personajes, pero sin llegar a formar un triángulo: dado que las agrupaciones triangulares actúan como metáfora visual del engaño que Dorothy y Robert perpetran una y otra vez sobre Jane, aquí la composición ya no puede surgir, puesto que Jane ha empezado a ser consciente de lo que sucede en torno a sí y su incursión atentaría contra su significación global básica. Las mentiras están llegando a su fin, no hay engaño posible por más tiempo, ni felicidad en el rostro de Jane como en los “planos de tres” previos. El triángulo no se forma y tampoco hay lugar a una imagen estática suspendida en pantalla, ya que Dorothy se separa físicamente de ellos y luego abandona pronto el campo visual. Antes de irse acomete su gesto de silencio, que realiza de manera accidental, pero dirigido de forma expresa a Robert, como inmediatamente la acción confirma.

Cuarto y último “plano de tres”: el 790-792 (secuencia 9):



337. Plano 788.



338. Plano 790.

1. Separación espacial: con Dorothy y Robert en el piso superior y luego en las escaleras de la casa, algo que ha sido propiciado por Jane.
2. Ocurre algo (a espaldas de Dorothy y Robert): Jane sostiene una conversación (fingida) con Scotty en la que manifiesta que quiere divorciarse y nunca quiso a Robert.
3. Reunión de los tres en un mismo espacio físico: al ingresar ellos en el salón.
4. Ocultación intencionada del suceso por parte de Jane: ella jamás revelará que todo ha sido una farsa, una estratagema deliberada para unirles de la forma menos dolorosa posible.
5. Movimiento deliberado de los personajes para formar un triángulo: con Jane ocupando la posición central, como en los dos primeros “planos de tres”, pero ahora considerablemente más elevada, denotando así su superioridad como conocedora de la verdad, pues en esta ocasión –la definitiva– ha sido ella quien les ha engañado en beneficio de su felicidad; tal y como hicieron ellos tantas veces con ella. Y como no podía ser de otro modo, Jane es ahora la que realiza la señal de silencio, que dirige a Scotty indicándole que no revele la verdad. A partir de este momento serán Dorothy y Robert los que vivirán engañados, de ahí que mantengan por unos instantes los ojos cerrados.

Como acabamos de desarrollar, el mundo fingido en el que transcurre la existencia de Jane desde la aparición de Dorothy es representado visualmente por Brown mediante los “planos de tres”. De hecho, en las tres primeras estampas visuales de la tríada Jane como producto de su inmensa dicha consta mirando al frente, al infinito, a ninguna parte o con los ojos cerrados. Tanto en un sentido físico como figurado, ella no mira a lo que sucede a su alrededor, porque no lo ve –de ahí que no perciba los gestos de silencio y las negaciones con la cabeza que suceden entre su hermana y su marido muy cerca de ella.

Tras el baile de la secuencia 13, sin embargo, Jane empieza a ser consciente de que la relación entre ella y Robert no funciona –algo que también es plasmado visualmente por Brown mediante la privación y negación intencionada de este tipo de composición. No obstante, ella todavía no conoce la verdad: que su marido no la quiere y se ha enamorado de su hermana.

La conocerá, de hecho, cuando a ese rostro suyo mirando al frente –el de los “planos de tres”– se le coloque literalmente un espejo delante, sólo entonces descubrirá lo que sucede tras de sí. Nos referimos, obviamente, a la secuencia 14, cuando Jane ve a través del cristal de la ventana el reflejo y la reacción de pánico de Dorothy al escuchar el nombre de Robert. La revelación de la verdad por parte de Brown –pues ésta es otra escena que no consta en el guión²¹³ tiene lugar así de forma enteramente visual mediante el cristal, momento a partir del cual la visión velada de Jane se vuelve, valga la redundancia, cristalina.

La hegemonía física y moral de Jane en el último “plano de tres” ya se manifiesta y anticipa en esta escena de la secuencia 14, donde ella, de pie junto a la

²¹³ En el guión Jane descubre la verdad en la fiesta de cumpleaños de Dorothy, que se celebra junto a la piscina de su casa y a la que asisten un grupo de jóvenes amigos de ésta. Dorothy se tira a la piscina desde lo alto de un trampolín y no sale a la superficie, por lo que Elliott se lanza al agua para salvarla. (En el libreto Robert Elliott salva la vida de Jane y Dorothy cuatro veces en total, dos veces a cada una. En la película tales acciones heroicas de Robert se mantuvieron sólo en una ocasión, en la secuencia «8. Excursión en la montaña»). Cuando él sale del agua con Dorothy inconsciente entre sus brazos, olvidando completamente a la gente que tiene alrededor, dice: “Querida - - Mi querida - -” (“Darling - - My darling - -”: Guión de *Smouldering Fires* [1924], por Sada Cowan y Howard Higgin, p. 114 [escena (plano) 340]. Conservado en The Clarence Brown Collection). Palabras que consiguen que Dorothy vuelva en sí y que la llevan a levantar sus brazos y ponerlos alrededor del cuello de Robert, por lo que para todos queda patente que están enamorados. Ésta es la forma en la que Jane se entera del amor que ha surgido entre ellos, a la vez que el resto de invitados.

ventana, está más elevada que Dorothy, tumbada sobre la cama, y que Robert, quien está abajo en el jardín, de manera que ella desde su posición posee una visión completa de ambos y a diferencia de ellos puede verles a los dos. Pero además, la imagen contrapicada de Jane tomada desde el exterior de la ventana, plano 673, en una película donde apenas hay angulaciones de cámara y las escasísimas que se incluyen son estrictamente funcionales, remarca también su superioridad y su nueva consciencia adquirida ante los hechos. Ha pasado de estar cegada a verlo todo con absoluta claridad y desde este momento Jane se convierte en la gran observadora, como al inicio de la película cuando captaba al instante todo lo que sucedía en su fábrica y a sus empleados cometiendo infracciones.

La estructura cíclica del film patente en numerosos aspectos se manifiesta también en la recuperación de Jane del dominio sobre sí misma y sus verdaderas facultades, de observación para ser más exactos –en la secuencia 15 vuelve a estar alerta y capta otra vez todo cuanto acontece. Por lo que, no debe desdeñarse la más sencilla de las implicaciones del film: a Jane Vale el amor la volvió no sólo ciega, sino idiota. Anuló por completo su personalidad.

Y ésta es otra de las significaciones de los “planos de tres” que no sólo representan la mentira y el silencio, sino la ceguera absoluta de la heroína –de ahí que con frecuencia conste en ellos con los ojos cerrados– y la negación de su verdadero carácter, ágil y despierto en realidad. Todos menos el último, donde es Jane la que engaña y silencia, pero también donde su rostro expresa desdicha en lugar de felicidad y no figura ni una sola vez con los ojos cerrados, al contrario que Dorothy y Robert.

Finalmente, en lo que respecta a los “planos de tres”, composiciones visuales inherentes de Clarence Brown que están presentes en buena parte de su filmografía anterior y posterior, aunque resulte un tanto superfluo anotarlos por su obviedad, hemos de decir que por supuesto no figuran en el guión de Sada Cowan y Howard Higgin.

Junto con las señales de silencio, otra marca distintiva de esta parte del largometraje es la del personaje que se gira o desvía la mirada porque hay algo que no quiere ver. Acciones únicamente consumadas por Dorothy y Robert, no por Jane.

Dorothy es la que realiza este movimiento de renuncia ante la visión de determinados hechos en mayor número de ocasiones –cinco en total–, siempre relacionadas con aproximaciones de Robert hacia ella –secuencias 6 y 7– o con su rechazo a mirar a Jane y Robert en actitud cariñosa –secuencias 6, 9 y 13.

La primera alternativa se da cuando Elliott le tiende la mano en la secuencia 6 después de haber sido presentados; y de manera muy similar en el segmento 7 cuando él le reprocha haberle evitado durante semanas. En ambos casos Robert le ofrece su amistad en dos títulos de diálogo y Dorothy vuelve la cabeza. La primera vez él le dice: “Espero que seamos amigos”, y la segunda: “¿No vamos a ser amigos nunca?”. Tales gestos bruscos de Dorothy no implican sólo su negativa a brindarle su amistad, sino su rechazo rotundo a las insinuaciones de él; frases en apariencia inocentes, pero que están llenas de implicaciones como se demuestra más tarde cuando ella le dice: “Bobby, nosotros vamos a ser grandes amigos” y los dos comienzan a coquetear. De tal forma, y puesto que todo va más allá de su significado literal, Dorothy es absolutamente consciente del interés que siente Robert por ella desde el primer instante y por eso evita mirarle cuando él le propone amistad.



339. Plano 528.



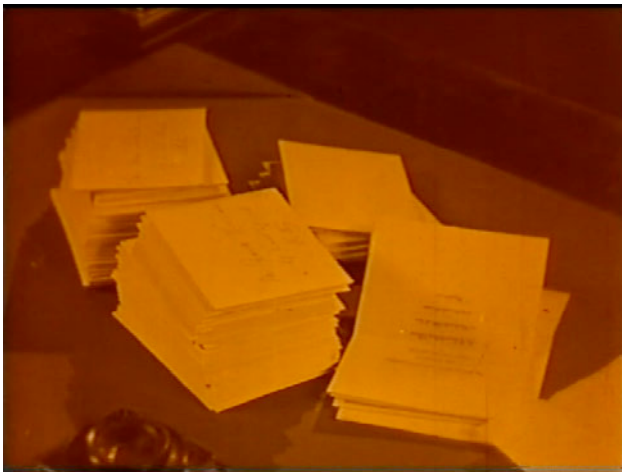
340. Plano 529.

Con relación a lo segundo, cada vez que se producen gestos de afecto entre Jane y Robert ella evita mirar, se vuelve o sencillamente aparta la mirada y se va. En la secuencia 6 dicha acción tiene lugar en el primer “plano de tres” 399-401: Jane se dirige muy cariñosa a Robert, le habla tiernamente, le acaricia la cara y después le agarra de la solapa de la chaqueta y durante todo el tiempo Dorothy procura no verles y mantiene su mirada al frente.²¹⁴ En la 9 acontece en los momentos previos inmediatos al tercer “plano de tres”: Robert besa apasionadamente a Jane para que ésta deje de sospechar que algo va mal y Dorothy se gira completamente de espaldas para no tener que seguir presenciando la

²¹⁴ Ver plano 399 en p. 1350, ilustración n. 330.

escena (*ver il. n. 339 y n. 340 en p. ant.*). Y en la 13 la acción ocurre durante la antítesis del “plano de tres” 633: ambos consuelan a Jane, pero cuando la ternura de Robert para con Jane se vuelve más intensa Dorothy sale inmediatamente de allí y abandona la imagen. Si bien en los dos últimos ejemplos las reacciones de Dorothy se relacionan con la imposibilidad de presenciar la escena por sus propios sentimientos hacia Robert, los tres casos se vinculan a su vez con el engaño. En la secuencia 6 Dorothy prefiere no mirarles porque cree que Robert es un arribista que está engañando a su hermana. Y en las secuencias 9 y 13 ya sabe a ciencia cierta que Robert está mintiendo a Jane, aunque por otros motivos –porque se ha enamorado de ella.

De forma parecida, en la secuencia 9 al ingresar en la casa de campo Dorothy mira en el interior de la cocina, donde ve a Jane preparando un guiso para Robert; lo ha visto, pero prefiere no verlo, por lo que pasa de largo con la vista fija al frente.²¹⁵



341. Plano 438.



342. Plano 439.

Por su parte Robert también rehuye la visión de algo en dos ocasiones, ambas contiguas y ubicadas en la secuencia 7. Él flirtea animadamente con Dorothy y su mirada se asienta de repente sobre las invitaciones de su boda con Jane. Se procede entonces a un P.D. subjetivo suyo de las tarjetas del enlace sobre el escritorio (*ver il. n. 341*) y acto seguido aparta la mirada de las invitaciones y se dirige caminando frontalmente hacia el primer término (*ver il. n. 342*). Después, mientras está a punto de romper su compromiso con Jane y declararse a Dorothy, esta última mueve su anillo que lleva en el dedo anular, recordándole que debe seguir adelante con la boda, y él vuelve a

²¹⁵ Ver plano 507 en p. 1249, ilustración n. 243.

quitar la mirada hasta terminar de nuevo en posición frontal hacia la cámara.

Así pues, a diferencia de Jane, que durante la mayor parte del metraje no es consciente de lo que sucede a su alrededor, Dorothy y Robert sí lo son, sólo que no quieren verlo y por eso retiran la mirada constantemente.

Aparte de mediante los “planos de tres”, el transcurso de las relaciones del trío queda plasmado también visualmente por el modo en que Clarence Brown compone sus encuadres y alternativamente agrupa y aísla a los implicados en el *ménage-à-trois* conforme cambian sus vínculos y evolucionan sus relaciones a lo largo de la película.

Aunque esto se da en todas las secuencias del segundo bloque desde la irrupción del triángulo, resultan especialmente destacables las unidades de acción 6, 7, 8 y 15.

Y así, en la secuencia 6 Brown se cuida mucho de no mostrar a Jane jamás sola en planos individuales, ya que tanto los afectos de su hermana como de su prometido están indiscutiblemente con ella –por el momento. De tal forma, cuando Jane y Dorothy están en el salón y llega Elliott, el cineasta lo muestra primero a él solo en el umbral (*ver il. n. 343*) y posteriormente a Jane y Dorothy abrazadas, volviéndose al advertir su presencia (*ver il. n. 344*). Instantes después, Brown alterna la agrupación y expone a Jane y Elliott juntos en P.M., frente a imágenes de Dorothy sola en P.M.C., cuadros que se repiten desde el 376 al 386 mediante el esquema plano/contraplano ilustrando la conversación que los tres mantienen y que no dejan lugar a dudas acerca del aislamiento de Dorothy frente a ellos, así como de su oposición a la boda de su hermana con el joven, algo que queda reforzado también por la escala superior de sus planos.²¹⁶



343. Plano 372.



344. Plano 373.

²¹⁶ Ver planos 376 y 377 en p. 1225, ilustraciones n. 202 y n. 203 respectivamente.

Y la secuencia 6 finaliza, como es sabido, con los tres acercándose entre sí para formar un triángulo. En la 7, sin embargo, ocurren bastantes cosas que alteran esta situación anteriormente constituida en pantalla: tras flirtear abiertamente con Dorothy y dudar seriamente sobre si debe casarse con Jane, los sentimientos de Elliott ya no están con Jane, como tampoco la lealtad de Dorothy con su hermana.



345. Plano 446.



346. Plano 449.



347. Plano 450.

Y esto es algo que Brown también representa visualmente al ingresar Jane en el despacho, ya que descompone los encuadres anteriores –Jane y Elliott ya no comparten plano– e inserta, en cambio, imágenes individuales de cada uno de ellos por separado en P.M.C. (*ver il. n. 345, 346 y 347*), planos que se repiten desde el 446 hasta el 453, interrumpidos tan solo por la introducción de un rótulo de diálogo y un “plano de tres”, el 448, que anticipa visualmente, como todos los siguientes –454, 456, 458, 460, 462 y 464– el que concluirá la secuencia, 465. El porqué de la inclusión de planos aislados de cada uno de ellos (si bien conectados los de Dorothy y Robert por sus miradas y negaciones con la cabeza, aparte de que se repiten más veces que el de Jane) está en perfecta consonancia con la mirada de Elliott en el último “plano de tres” del segmento, donde asoma mirando al frente, tranquilo y hasta feliz. Aunque ha titubeado, él todavía no se ha decidido por Dorothy, como

hará de manera definitiva e inamovible en la siguiente secuencia y quedará plasmado también desde el punto de vista compositivo.

Efectivamente, en la siguiente secuencia, la 8, los tres viajan a las montañas de fin de semana y Elliott ya se ha decidido, como también Dorothy, y mucho antes de que se produzca una separación espacial física efectiva, ya que Dorothy y Robert continuarán la excursión sin Jane, Brown los separa ya visualmente en el encuadre y desde el 470 al 475 pone en escena el diálogo que sostienen alternando sucesivas imágenes de Dorothy y Robert de pie, compartiendo plano, con otras individuales de Jane, sentada en la roca y por tanto en un nivel inferior.²¹⁷ Otros elementos como la distinta escala de los planos –Dorothy y Robert constan en P.M.L. y Jane en P.E– y el vestuario –tonos oscuros para ellos y claros para Jane– juegan también un papel fundamental a la hora de señalar cuáles son las inclinaciones emocionales de los personajes y, por supuesto, las acciones que se sucederán y concluirán la secuencia.

Ésta es una planificación completamente opuesta a la del día que se conocieron en la secuencia 6 y la que se mantendrá a lo largo del segundo bloque –basta con mencionar en el segmento 13, desde el 622 al 625, los planos de Jane sola en la balconada exterior, desubicada y al margen de la fiesta, y cómo éstos son intercalados con otros de Dorothy y Robert disfrutando del baile en el salón.²¹⁸

No obstante, el total aislamiento de Jane resulta más patente en la secuencia 15, precisamente por haber en la estancia un cuarto personaje –Scotty– con el que ella tampoco comparte plano. De hecho, Brown escenifica la fiesta de cumpleaños de Dorothy con los cuatro sentados a la mesa sirviéndose de numerosos planos de conjunto del comedor e imágenes individuales de cada uno de ellos, pero sólo sitúa compartiendo plano a Dorothy y a Robert. Esta planificación resulta especialmente ostensible por su acusada reiteración desde el plano 704 al 720, donde a través del montaje plano/contraplano se alternan sucesivamente cuadros conjuntos de Dorothy y Robert frente a otros aislados de Jane (*ver il. n. 348 y n. 349 en p. sig.*). Como ya viene siendo habitual la escala de los planos también es distinta y a lo largo de toda esta confrontación Jane consta mucho más cercana, en planos medios, mientras que Dorothy y Robert están tomados en planos medios largos; un mayor acercamiento hacia el rostro de Jane que le sirve a Brown para realzar su incomodidad ante lo que ve: a su marido y

²¹⁷ Ver planos 470 y 471 en p. 1244, ilustraciones n. 231 y n. 232 respectivamente.

²¹⁸ Ver planos 624 y 625 en p. 1270, ilustraciones n. 286 y n. 287 respectivamente.

a su hermana, de los que ya sabe se han enamorado, besándose delante de ella. Dentro de este mismo esquema, cuando la acción dramática se intensifica y se produce el beso en cuestión, desde el 713 al 715, Brown pasa a encuadrarlos a los tres de la misma forma, en P.M.C. (ver *il. n. 350* y *n. 351*).



348. Plano 705.



349. Plano 706.



350. Plano 713.



351. Plano 714.

Pero, lo más importante, Jane no aparece ni una sola vez a lo largo de la escena acompañada por nadie, ni por su marido ni por Scotty, quienes están sentados a cada lado de ella. De este modo Brown patentiza visualmente su soledad mucho antes de que ésta verdaderamente acontezca en el film y Jane entregue a Robert a su hermana; desde su aislamiento y disposición en planos individuales en la secuencia 7 y más aún a través de la separación intencionada de sus imágenes frente a las conjuntas de su hermana y su marido en la 8. Una soledad en la que terminará incidiendo la secuencia 15 y el film, pues el último “plano de tres” del largometraje se constituye más que ningún otro como una enorme mentira.

Ya al margen de esta división que hemos efectuado en bloques estilísticos, el simbolismo se revela como la expresión más distintiva del conjunto del film, concentrado en objetos, elementos de *atrezzo*, títulos expositivos e incluso vocablos.

Al respecto de esto último, téngase en cuenta por ejemplo, la ósmosis producida entre John Vale y Jane Vale, manifiesta a través de sus nombres equivalentes y casi iguales y su concentración en una sola rúbrica “J. V.”, o el mismo apellido Vale que también da nombre a la factoría con sus múltiples acepciones trágicas y fonéticamente masculinas y que significativamente jamás se menciona con relación a Dorothy.

Los 12 intertítulos expositivos del film son artísticos y todos sin excepción están provistos de elementos simbólicos que expresan por anticipado distintas ideas sobre la acción o los rasgos esenciales que definen las inquietudes y el carácter de los



352. Plano 230.

personajes. Destaca en estas viñetas, por ejemplo, la asociación de Jane con una mariposa al inicio de la secuencia 4 (*ver il. n. 352*) (algo sobre lo que se volverá a incidir más hacia delante en otro título expositivo), representándose así tanto su nueva vanidad como su metamorfosis al igual que éstas, cuestión que con posterioridad

desarrolla la propia secuencia. Ninguno de estos dibujos está colocado al azar y algunos son sumamente elaborados, como el de presentación de Scotty MacDougal, donde se combinan varios objetos simbólicos que aportan numerosa y variada información sobre el personaje e incluso sobre su pasado.²¹⁹

Como hemos estado incidiendo desde el inicio, los objetos poseen una importancia capital en la puesta en escena del film, ya que a partir de ellos Brown logra transmitir todo tipo de alusiones y conceptos de forma estrictamente visual sin recurrir a diálogos escritos o a títulos expositivos.

Son numerosos los objetos que ya han sido comentados, bien por estar reiteradamente encuadrados en planos de detalle o por estar incluidos en los “planos de tres”: los mamelucos, la espina de las rosas con la que Jane se pincha, las rosas en sí

²¹⁹ Ver plano 22 en p. 1146, ilustración n. 77.

mismas, los lápices, la espoleta de pechuga, etc., por lo que no volveremos a incidir sobre ellos. De los restantes, sin embargo, convendría recordar, por ejemplo: el banderín de Bryn Mawr College, la estola de piel y la raqueta de tenis que lleva Dorothy cuando aparece por primera vez en el film, accesorios que delinear perfectamente tanto al personaje como su estilo de vida; los anillos, tres en total dispuestos en sucesión en las secuencias 7, 8 y 9: el de Dorothy que ella señala a Elliott recordándole sutilmente su compromiso, el de pedida de Jane, que contempla y besa con fervor mientras Robert, en otro lugar, está besando a Dorothy y ha decidido romper su compromiso con ella, y el de la boda que se cae durante la ceremonia en los escalones del altar presagiando un matrimonio desgraciado; el tarjetón del enlace donde se expresa la superioridad económica y social de Jane por ser ella quien la encabeza, anteponiéndose a Robert, e indicándose así, de nuevo, por su ostensible alteración de las convenciones sociales, que este matrimonio fracasará; el poema titulado “Youth” (Juventud) que Jane lee a Robert sin reparar en su contenido en la secuencia 13; el cajón del tocador de Jane lleno de cremas antiarrugas y lociones de belleza, a través del cual se expresa simbólicamente la diferencia de edad de Jane con respecto a Robert y se señala la inutilidad de tales artificios; y por supuesto el sombrero de Pierrot de Jane y los muñecos de trapo que integran la decoración macabra del comedor en la secuencia 15.

Asimismo, no pueden pasarse por alto las implicaciones de determinados planos específicos, donde acción, objetos y dispositivos que conforman la puesta en escena se conjugan entre sí dando como resultado imágenes altamente simbólicas.

De éstas, creemos oportuno recordar: el reflejo único de Robert en el espejo que hay sobre la chimenea de la casa de Jane aludiendo inequívocamente a su doblez –planos 204 y 206;²²⁰ Jane mirando, tocando y apretando su pañuelo una y otra vez (para ella un señuelo sexual por parte de Robert) sin decir una palabra mientras está sentada junto a él –plano 221;²²¹ la clara insinuación sexual de Jane a Robert al apagar su cerilla encendida y cómo ninguno de los dos se da por aludido, aunque ambos conocen perfectamente el significado del gesto –plano 224;²²² Robert contemplando en plano detalle subjetivo el retrato de Dorothy que sostiene con una mano, mientras por detrás con su otra mano baja de forma inconsciente la cartulina de su enlace nupcial

²²⁰ Ver plano 204 en p. 1187, ilustración n. 143.

²²¹ Ver plano 221 en p. 1124, ilustración n. 31.

²²² Ver plano 224 en p. 1518, ilustración n. 581.

–plano 426,²²³ todos los planos que anteceden y siguen a este último donde Robert acaricia la fotografía de Dorothy y por detrás asoma el retrato severo de John Vale, quien está siendo testigo de la traición de éste a su otra hija –planos 422, 424, 429, 431(*ver il. n. 354*) y 433–, un retrato que ya aparecía al fondo en realidad cuando Robert momentos antes contemplaba feliz la cartulina de su enlace con Jane –planos 414 y 416 (*ver il. n. 353*); las tarjetas de la boda agrupadas en pequeños montones encima de la mesa totalmente olvidadas por Robert, así como la propia ceremonia –plano 438.²²⁴



353. Plano 416.



354. Plano 431.

Y luego está el que desde nuestro punto de vista es quizá el más simbólico y representativo de los planos del largometraje: Jane retirando el lema “Let No Man Be Necessary to You” de debajo del retrato de su progenitor, en los planos 235 y 236 de la secuencia 4.

Jane acaricia en un sentido figurado a Robert Elliott –roza con fervor su puerta, expresamente construida para él y donde ha mandado rotular su nombre–, atisba el lema, situado fuera de cuadro a la derecha, y en el 235 acompañada por una panorámica se desplaza hacia él y comienza a descolgarlo (*ver il. n. 355 en p. sig.*). Se corta entonces al 236, un plano de encuadre más amplio y con la cámara considerablemente elevada para incluir en el campo visual la fotografía de John Vale así como la puerta de Robert Elliott (*ver il. n. 356 en p. sig.*). Y advertimos aquí que Jane descuelga la consigna con ostensible temor, sin apartar la vista del retrato y retrocediendo sobre sus pasos hasta quedar notablemente separada de él.

²²³ Ver plano 426 en p. 1235, ilustración n. 215.

²²⁴ Ver plano 438 en p. 1358, ilustración n. 341.



355. Plano 235.



356. Plano 236.



357. Plano 236.

Como ya explicamos en el análisis, el nombre de “Robert Elliott” estampado en la puerta se interpone ahora físicamente en el encuadre entre Jane y su padre, al igual que se interpone Elliott como hombre entre Jane, su padre, su lema y todo lo que ha sido su vida pasada. Jane tiene que elegir y la escena, de hecho, continúa. Desde la mirada fija en su progenitor, Jane vuelve la vista a Robert Elliott –a su puerta–, da un respingo, su cuerpo se estremece y cierra los ojos. Vuelve a mirar a su padre una vez más y, sonriente, avanza hacia la cámara para salir de cuadro con el lema en la mano (*ver il. n. 357*). Ya ha hecho su elección y se siente satisfecha: se queda con Robert, con la presencia de un hombre en su vida y no con su negación. Aunque ella seguirá manteniendo el retrato de su padre y el otro lema en la habitación, la escisión definitiva de Jane Vale de John Vale, facsímiles exactos en todo, incluso en sus nombres y sus firmas, tiene lugar aquí en los planos 235 y 236, pues adviértase cómo su

separación de él para convertirse en una persona independiente (y muy distintita) se produce también en la pantalla a través de su sombra proyectada invariablemente en la pared y su desdoblamiento mientras descuelga el lema (*ver il. n. 355 y n. 356*); una sombra que está presente de forma indiscutiblemente intencionada, pues téngase en cuenta que en el film apenas habrán más sombras proyectadas y menos aún en interiores

diurnos.²²⁵ Es más, tan deliberada es esta sombra que incluso fue creada *ex profeso* para las fotografías publicitarias del film relativas a la escena en cuestión (*ver il. n. 358*).



358. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 4.

Acto seguido, Jane guarda el lema de su padre en un cajón donde se encuentran otros accesorios de su pasado, una acción enfática y bastante clara que señala un antes y un después en su vida, pero verdaderamente su independencia de su progenitor ya se ha producido al descartar el lema, desprendiéndose con ello de su *modus vivendi*.

La acción, sin embargo, no puede quedar sin consecuencias, pues Jane ha retirado un cartel de su oficina –“Let No Man Be Necessary to You”–, pero ha puesto otro –“Robert Elliott”–; ha pasado de depender de su padre a hacerlo del que con posterioridad se convertirá en su marido. Desde esta perspectiva, tras su trágica experiencia y después de ceder voluntariamente a Robert en la secuencia final, es lícito

²²⁵ Excepción hecha, por supuesto, de la sombra de Robert Elliott que se proyecta sobre los cristales opacos de la mampara de la sala de reunión en el plano 254, y que hace se perciba desde el interior su silueta desplazándose.

suponer que al igual que con toda probabilidad Jane no ordenará borrar el nombre de Robert Elliott de su puerta volverá a colocar el cartel en su lugar original, pero sin adherirse a ninguno de ellos, ni a su padre ni a su marido, consiguiendo así un equilibrio definitivo en su vida y entre ambos rótulos, que ahora, en la secuencia 4, se encuentra en extremo descompensado. Aunque obviamente son conjeturas, pues la película se clausura sin que llegemos a ver nada de todo esto, recuérdese que se ajusta al final que el director de hecho llegó a filmar y fue cortado por Universal.

A colación de esto último, es importante señalar el uso efectivo que realiza Brown de fotografías enmarcadas de los personajes cuidadosamente dispuestas sobre la pared o el mobiliario en marcos de plata para revelar cuestiones esenciales sobre la acción, los sentimientos o el pasado de los personajes. Ésta es una constante generalizada de su filmografía que está presente además de modo muy acusado en su periodo de Universal, como se verá en el siguiente apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior».

En *Smouldering Fires* son hasta un total de cinco las fotografías que se muestran, aunque no necesariamente de personajes, y todas comparten el distintivo de estar encuadradas en su primera aparición en planos de detalle, o bien subjetivos, o con punto de vista subjetivo: dos de la fábrica Vale, tal y como estaba cuando se creó y en su estado actual, planos 28 y 33 de la secuencia 1;²²⁶ la fotografía del fundador del negocio, John Vale, plano 83 de la misma secuencia;²²⁷ el retrato de Dorothy que coge Robert del escritorio de Jane en la secuencia 7;²²⁸ y la fotografía nuevamente de Dorothy que consta apoyada sobre un mueble en casa de Jane en la secuencia 13 y que distrae constantemente la atención de Elliott mientras Jane lee.²²⁹ Como hemos dicho, con ellas el cineasta logra transmitir importantes cuestiones de forma visual e instantánea, de un solo golpe de vista. Y así, por ejemplo, la confrontación de las dos primeras pone de relieve el enorme progreso experimentado en la factoría desde que Jane se hizo cargo del negocio; la habida en la secuencia 7 nos comunica que Elliott, aunque está a punto de casarse, no puede evitar sentirse atraído por Dorothy; y la última

²²⁶ Ver planos 28 y 33 en p. 1148, ilustraciones n. 80 y n. 81 respectivamente.

²²⁷ Ver plano 83 en p. 1159, ilustración n. 98.

²²⁸ Ver plano 426 en p. 1235, ilustración n. 215.

²²⁹ Ver plano 561 en p. 1263, ilustración n. 268.

mencionada, que no ha olvidado a Dorothy y no está escuchando ni una sola palabra de lo que Jane dice.

La más importante sin duda es la de John Vale, personaje al que nunca llegamos a ver puesto que lleva dieciocho años muerto cuando se inicia el discurso. No obstante, cuando surge en el film en el plano 83 en combinación con sus lemas, que descansan debajo y asoman inmediatamente después, de pronto se clarifican multitud de cuestiones a propósito de Jane: su forma de ser, su vestimenta y maneras varoniles, su férrea disciplina, su obsesión por el trabajo, su rechazo del amor, etc. Es también la más relevante por la cantidad de veces que aparece en el film, pues como hemos tenido oportunidad de comprobar sobre estas líneas es el elemento clave de escenas primordiales del argumento o figura significativamente encuadrada en segundo y último término aportando numerosos valores a la narrativa. De hecho, consta de un modo u otro y siempre de forma significativa en todas las secuencias que se establecen en la factoría Vale –segmentos 1, 4 y 7.

Al respecto del empleo combinado de estas fotografías destaca esta última secuencia. Sirvan como ejemplo las ilustraciones n. 353 y n. 354 antes adjuntadas. En la primera advertimos cómo mientras Robert examina la invitación de su boda –planos 414 y 416– está siendo observado por la familia de Jane al completo, pues ante él está el retrato de Dorothy apoyado sobre el escritorio, mirándole de frente, y detrás el de John Vale. Y, en realidad, los planos 414 y 416 se constituyen como un anticipo de lo que sucederá inmediatamente después, pues Dorothy le observará de manera efectiva mientras él contempla con admiración su fotografía y, entretanto, el rostro severo de John Vale presenciara igualmente ambas escenas desde su posición.

Destaca enormemente la atención al detalle conferida por Clarence Brown a multitud de aspectos de la puesta en escena. Decorados, objetos y accesorios reciben un tratamiento excepcional, pero sobre todo se distingue el vestuario como medio de expresión de la personalidad, los estados de ánimo y la evolución de los personajes. Es vital la indumentaria de Jane a lo largo de toda la película, pues a partir de ella y de sus tonos, de oscuros a claros, se patentiza su gradual feminización y su transformación en una persona mucho más comprensiva por el efecto que tiene sobre ella el amor. Pero también sobresale el vestuario de Dorothy. El hecho de que esta última surja por primera vez elegantemente ataviada con un traje de chaqueta indica desde el inicio que es una muchacha seria y responsable como después se demostrará, en contraste con Jane

quien debido a su enamoramiento en esos momentos lleva un vestido de *flapper*. Todo se reajusta en la secuencia final, cuando es Dorothy la que va vestida a la moda de los años 20 y Jane lleva al fin un vestido femenino y al mismo tiempo en consonancia con su edad, la situación y su estatus social. El cuidado depositado en estas cuestiones se manifiesta incluso en los secundarios: las operarias de la factoría, con sus pendientes y zapatos en extremo coquetos para el trabajo que desempeñan, o en el cambio de una secretaria a la otra y la particularidad de que la nueva secretaria lleve corbata, como Jane con anterioridad.

Más ejemplos: no cabe duda que los espectadores de la época no pudieron leer la sugerencia de Robert Elliott, pero, pese a ello, está completamente redactada y es del todo lógica conforme a los sistemas de fabricación en serie de las industrias; la fotografía de Dorothy que Elliott coge del escritorio de Jane en la secuencia 7, figura en ese mismo lugar y es perfectamente visible tras de Jane en la mayoría de imágenes que se incluyen de ella en la secuencia 1.

No obstante, la sutileza desplegada por Brown en la puesta en escena se evidencia sobre todo al inicio de la secuencia 4 por las reformas llevadas a cabo por Jane en la factoría, con la consabida permuta de los cristales de transparentes a opacos y los diferentes nombres que ha mandado poner en las puertas del nuevo despacho de Robert. Es obvio que el cineasta confía plenamente en la inteligencia del espectador para captar estos detalles y las ideas de gran importancia narrativa que a través de ellos se comunican, puesto que no se realiza ningún énfasis o comentario sobre esta cuestión, ni desde dentro ni desde fuera de la diégesis. Es algo que simplemente está ahí, perfectamente visible en el encuadre cinematográfico para ser captado por la audiencia. Como prueban las ilustraciones n. 359 y n. 360 (*ver p. sig.*), pertenecientes cada una de ellas a las secuencias 1 y 4, la diferencia es tan grande que el realizador indiscutiblemente da por hecho que el espectador lo detectará, como efectivamente sucede, y no hay nada en los diálogos, rótulos expositivos o en la acción que haga referencia a estos cambios. Como ya dijimos, el guión técnico de continuidad de *Smouldering Fires* firmado por Sada Cowan y Howard Higgin se encuentra totalmente desprovisto de estas alteraciones acaecidas en los cristales, así como de los rótulos distintos de las puertas.



359. Plano 9.



360. Plano 271.

Asimismo, un factor clave en la estructura de la puesta en escena del film lo constituye el mecanismo de repetición y dualidad.

Patente de modo muy acusado en los “planos de tres” y en los gestos de silencio que los anteceden o integran con los personajes llevándose el dedo índice a la boca, el concepto está presente a lo largo de todo el largometraje y son multitud las acciones que suceden dos veces o más, así como los elementos de los cuales se presentan varios ejemplares. De tal forma, encontramos: dos fábricas Vale y dos instantáneas enmarcadas de las mismas; dos personajes Vale, Jane y su padre, equivalentes también en sus nombres de pila y en sus siglas; dos hermanas, aunque una de ellas sin el apellido Vale; dos despidos y tres cartulinas a tal efecto; cinco ofrecimientos de un lápiz a Jane por parte de Scotty y ella quedándose los “inadvertidamente” otras tres; Jane observando el dibujo caricaturesco que han hecho de ella dos veces; el nombre de Robert Elliott estampado hasta ocho veces, cinco en la secuencia inaugural sobre diferentes soportes y otras tres en las puertas de su despacho; el nombre completo de la factoría, Vale Manufacturing Co., o su denominación abreviada, Vale Mfg. Co., estampado por doquier –en el plano que abre el largometraje, en las fotografías de las fábricas, en las tarjetas de destitución, en las etiquetas de las prendas de ropa, etc.; Jane amonestando a sus empleados individualmente tres veces –a la secretaria Kate Carter, al jefe de departamento al cual se le queda adherido en lunar postizo en la cara y a Robert Elliott; dos secretarias con el mismo cargo exacto; dos veces la misma situación del lunar con distinta secretaria pero con el mismo directivo; un romántico crucero en barco que sucede dos veces, la primera como producto de la imaginación de Jane y la segunda como un acontecimiento real; una misma etiqueta de ropa, “Baby Romper”

transformada después en “*Her Baby’s Rompers*”, que vemos cuatro veces en total; dos fotografías enmarcadas de Dorothy y ambas siendo cogidas y/o observadas detenidamente por Robert; Jane esgrimiendo la consideración de “Fool” dos veces, la primera con relación al aludido jefe de departamento y la segunda dirigiéndose a sí misma en una clara reminiscencia al acontecimiento anterior, y empleando la palabra “Fool” dos veces cada vez en cada frase; Jane abriendo un cajón cuyo contenido es altamente revelador dos veces, y Dorothy y Robert abriendo también uno de esos cajones; Jane imitando las travesuras románticas de los jóvenes durante el baile dos veces; en la misma secuencia Jane recibiendo afrentas de sus invitados tres veces y otras tres por parte de Robert; dos cenas en la residencia de Jane; Jane sometándose a tratamientos de belleza dos veces, etc.

Con todo, y pese a esta ostensible reiteración de acciones, ideas e incluso frases, no se le dice todo al espectador, sino que Brown confía en su capacidad de asimilación para recordar las cuestiones previas, las cuales son implícitamente evocadas por las siguientes, pero nunca claramente mencionadas. Una muestra de esto lo encontramos en los paralelismos habidos entre unidades de acción muy alejadas en el metraje y sobre los cuales no se realiza ninguna señalización directa. Sirvan como ejemplo las conexiones sobrentendidas entre los segmentos 3 y 11, 12 y 15 y 1 y 15.

Así, la introversión de Jane de la secuencia 3 implica en su fantasía un romántico viaje en barco, que finalmente se convierte en realidad en la 11. Y la relación entre ambas secuencias se realiza tan solo por una mera alusión en el diálogo, cuando Jane le dice a Robert: “¿Recuerdas la noche en que me ofreciste un penique por mis pensamientos?”. Y ahí finalizan las indicaciones.

En la secuencia 12 Jane abre un cajón de su tocador y vemos en P.D. subjetivo suyo su contenido: maquillajes, cremas antiarrugas y todo tipo de lociones faciales, que después ella se aplica con esmero. Cuando en la secuencia 15 Dorothy y Robert abren el mismo cajón, no vuelve a revelarse su interior, pues resulta innecesario. Brown da por hecho que el público lo recordará, como así es, y la escena sencillamente nos muestra a ambos tomados primero en P.A. y luego en P.M. mirando en el interior del cajón y a Robert sacando un frasco de dentro.

En la secuencia 15 cuando Jane agita su gorro de Pierrot al tiempo que dice: “What a fool I’ve been— what a fool...” (Qué estúpida he sido— qué estúpida...), no hay nada que remita explícitamente a la secuencia 1 cuando al dirigirse al jefe de departamento que flirteaba con la secretaria dijo: “There’s no fool like an old fool!”

(¡No hay nada tan estúpido como un viejo estúpido!). El recuerdo de sus propias palabras es tan evidente, que no hace falta señalarlo. A Jane ha terminado sucediéndole lo mismo que ella misma censuró cuando lo vio en aquél.

Desde la perspectiva visual, aparte de los “planos de tres” la repetición de determinadas composiciones plásticas se da también en la concepción de escenas o planos de temática parecida.

El semblante duro y amenazante de Jane Vale reprobando a sus empleados con la mirada, por ejemplo, se sitúa casi de modo invariable en planos medios cortos individuales de ella dirigiéndose hacia el espacio en *off* que éstos ocupan, algo que sucede tres veces en la secuencia 1 y otra vez en la 2: con relación al personaje que dibuja –planos 46 y 49;²³⁰ a la secretaria –planos 72 y 76;²³¹ a Robert Elliott –plano 124;²³² y al personaje que tiene sentado a su lado durante la cena –plano 150.²³³ En la secuencia 13 las miradas de Jane ya no se dirigen a sus empleados, sino a sus jóvenes invitados, los cuales inconscientemente la lastiman una y otra vez, y de nuevo esto es mostrado en pantalla mediante la interposición de planos medios cortos y planos medios autónomos de ella dirigiendo su mirada, firme pero herida, fuera de cuadro, hacia donde éstos se encuentran: cuando es confundida con la madre de Robert –planos 575 y 577;²³⁴ y cuando oye un comentario relativo a su edad por parte de una muchacha que pasa bailando fugazmente con su pareja –plano 614.

Otro ejemplo: la escena del lunar postizo de la secretaria que se repite en las secuencias 1 y 4, se produce en el mismo espacio físico de la sala de reunión y está encuadrada y escenificada de forma idéntica: P.M. de la acción entre la secretaria y el jefe de departamento –plano 55 de la secuencia 1 y 244 de la 4; plano de reacción de Jane en P.M. dirigiendo su mirada hacia la izquierda –planos 56 y 245; y vuelta a un P.M. de la acción como el primero –planos 57 y 246.²³⁵ Sólo que en la secuencia 1 la escena continúa, ya que Jane se traslada hasta allí para amonestarles.

²³⁰ Ver plano 49 en p. 1151, ilustración n. 84.

²³¹ Ver plano 72 en p. 1157, ilustración n. 94.

²³² Ver plano 124 en p. 1171, ilustración n. 117.

²³³ Ver plano 150 en p. 1179, ilustración 128.

²³⁴ Ver plano 577 en p. 1264, ilustración n. 271.

²³⁵ Ver planos 55, 56 y 57, pertenecientes a esta escena de la secuencia 1, en pp. 1153-1154, ilustraciones n. 88, 89 y 90 respectivamente; y planos 244, 245 y 246, escena equivalente de la secuencia 4, en p. 1200, ilustraciones n. 159 y n. 160, y en p. 1437, ilustración n. 434.

A este respecto, tienen especial relevancia las decisivas conversaciones entre Jane y Robert en la secuencia 4, cuando él termina proponiéndole matrimonio, y entre Dorothy y Robert en la secuencia 7, cuando ella entra en el despacho después de verle con su fotografía y los dos se dan a entender, si bien todavía de forma encubierta, que se gustan. Los dos diálogos ocurren en el mismo lugar exacto de la oficina, justo delante del escritorio, y están planificados de forma casi idéntica, comenzando en ambos casos con un P.A. de los implicados –plano 318 de la secuencia 4 y 435 de la 7 (ver *il. n. 361* y *n. 362*). Dado que la conversación de Jane y Robert es más larga, Brown la pone en escena seguidamente en planos medios y americanos, para concluir la después en planos medios cortos de Jane y Robert hablando de perfil con la puerta de detrás del escritorio (p1) situada en el último término –planos desde el 332 al 339 (ver *il. n. 363*). Y de igual manera la intensidad dramática y la parte final de la conversación de Dorothy y Robert sucede en planos medios cortos exactos –desde el 440 al 444 (ver *il. n. 364*).



361. Plano 318.



362. Plano 435.



363. Plano 336.



364. Plano 440.

La analogía visual entre ambas escenas es axiomática. Ténganse en cuenta además otros matices como la ubicación de los personajes: con Robert en el mismo lugar en los dos casos y el reemplazo de Jane por Dorothy en la secuencia 7, lo que sin duda indica el traslado de la una por la otra en el corazón de Robert. Otros detalles como la incertidumbre de Robert y su indecisión también están presentes y se manifiestan igual en ambas escenas: con el constante movimiento de él dentro del encuadre cinematográfico avanzando hacia el primer término y en posición frontal hacia la cámara –en la secuencia 4 duda considerablemente sobre si debe pedirle matrimonio a Jane, y en la 7 ronda por su cabeza el asunto de cancelar la boda.

En suma, éste es el modo en que Clarence Brown llama la atención del espectador sobre ambos diálogos, equiparándolos en importancia a través de su asimilación visual.

Otro rasgo distintivo de los recursos expresivos de la puesta en escena del film se relaciona con la dirección de actores. Y es que, de un modo más acusado que en la mayoría de las películas, y que en el corpus fílmico del propio cineasta, Brown presenta constantemente a los personajes *pensando*, antes que inmersos en la acción o en los diálogos. Un notable énfasis por retratar la psicología de los personajes que ya fue advertido en su día por Edwin Schallert en su crítica del film para *Los Angeles Times* cuando aludió a la profundidad de las imágenes y a la búsqueda penetrante sobre las cosas, no sobre las que se representan en pantalla, sino sobre las que hay detrás de ella: “A través de la gama de expresiones más sencillas, y casi sin añadidos en el modo de actuar, el Sr. Brown... ha sido capaz de traer aquí algo que realmente alcanza la cima de la psicología en las películas, durante tanto tiempo anhelada”.²³⁶ Efectivamente, gestos, miradas y actitudes y en ocasiones simplemente los rostros pensantes de los personajes bastan para comunicar sus estados mentales.

Todos los “planos de tres” del largometraje que implican al trío, en los que por lo general nadie habla y todos se mantienen estáticos y en silencio, se adscriben a este particular inherente del film de representar visualmente en pantalla las reflexiones y los estados de ánimo de los personajes, sin rótulos expositivos ni de diálogo.

²³⁶ “Through the very simplest gamut of expressions, and almost without anything in the way of acting, Mr. Brown... has been able to convey here something really reaching the long-sought peak of psychology in the films.” (Edwin Schallert, 1925, A9); Ver p. 1019.

De forma individual son cuantiosos los momentos del film en los que asistimos directamente a los pensamientos de la protagonista únicamente a través de sus expresiones faciales. En las secuencias 1, 2 y 13 todos los planos autónomos de Jane antes mencionados en los que recibía afrentas de su personal y reprobaba a sus empleados sólo con la mirada y mas tarde a los jóvenes en su residencia son un ejemplo. Como también en la misma secuencia 1 cuando alza la vista hacia la fotografía y los lemas de su padre y luego contempla por segunda vez el dibujo burlesco que el directivo



365. Plano 699.

ha hecho de ella –planos 82, 85 y 87–²³⁷ o cómo al final del segmento se la muestra inmóvil, pensando y reflexionando, mientras mira petrificada al espacio por el que se ha marchado Robert Elliott –planos 134, 136, 138 y 140.²³⁸ En todas estas escenas sabemos perfectamente lo que piensa, sin la ayuda de carteles escritos. Asimismo, en lo referente a

Jane destacan: en la secuencia 4 su sensación de alivio al escuchar de incógnito cómo Elliott dice a todos los trabajadores de la fábrica que se va a casar con ella –planos 312 y 315;²³⁹ en la 13 sus miradas hacia la fuente de dulces y hacia los jóvenes que se introducen bailando en un cuarto a oscuras y que no dejan lugar a dudas sobre lo que se propone y ronda por su cabeza: imitarles –planos del 585 al 591; y del 597 al 601;²⁴⁰ o en la 14 su rostro desencajado en el plano 699 tras averiguar que su hermana está enamorada de Robert, una imagen que revela que ella está intentando asimilar lo que acaba de descubrir, atando cabos –Robert con total seguridad también está enamorado de Dorothy– y al mismo tiempo cavilando sobre cómo debería reaccionar ella misma a continuación (*ver il. n. 365*).

Los ejemplos que podríamos citar son numerosísimos y se producen tanto vinculados con los demás principales –Dorothy y Robert– como con Scotty y algunos

²³⁷ Ver plano 82 en p. 1159, ilustración n. 97.

²³⁸ Ver plano 134 en p. 1429, ilustración n. 425; otra instantánea del plano 134 en p. 1172, ilustración n. 118; y planos 136, 138 y 140 en pp. 1173-1174, ilustraciones n. 120, 122 y 123 respectivamente.

²³⁹ Ver plano 312 en p. 1213, ilustración n. 183.

²⁴⁰ Ver planos 586 y 591 en p. 1266, ilustraciones n. 275 y n. 276 respectivamente.

secundarios. De estos últimos cabría mencionar, por ejemplo: las miradas socarronas de los comensales que están sentados junto a Jane y Elliott durante la cena en la secuencia 2 e indican claramente lo que piensan tanto de él como ella; los directivos lanzándose sugerentes miradas entre sí después de ver a Robert entrar por segunda vez en la residencia en la secuencia 3, plano 202, una estampa que exterioriza no sólo lo que están pensando, sino lo que sucederá después y efectivamente sucede –ellos propagarán el chisme al día siguiente en la factoría,²⁴¹ las miradas burlonas de los jefes de departamento cuando ven a Robert dar la vuelta inútilmente a la oficina de Jane en la secuencia 4 –plano 257; y acto seguido en el mismo segmento los cruces de miradas, guiños y risitas de toda una hilera de directivos cuando ven a Robert retirarle la silla a Jane antes de comenzar la reunión –plano 259.²⁴²



366. Plano 131.

En cuanto a Scotty llama la atención el hecho de que el personaje tan solo pronuncia un intertítulo de diálogo a lo largo de la secuencia 1 (y únicamente 5 más en el resto de la película) y, pese a ello, su perfil psicológico, su conocimiento de Jane y su forma de ser quedan completamente definidos en el segmento inaugural, ya que su rostro

expresa durante todo el tiempo sus pensamientos. Y esto mismo es aplicable, por supuesto, a la secuencia final, donde, durante el monólogo fingido de Jane, Scotty no pronuncia una sola palabra, no es necesario. Véase la ilustración n. 366 correspondiente al plano 131 de la secuencia 1, donde, tras escuchar la discusión entre Jane y el joven trabajador, el anciano observa atentamente a Elliott mientras saca sus conclusiones sobre él y razona los motivos que pondrá en su cartulina de despido, la cual saca inmediatamente después y donde escribe: “too ambitious” (demasiado ambicioso).

De igual modo, las aproximaciones hacia las reflexiones de Dorothy y Robert a través del enfoque constante de sus rostros pensantes son muy abundantes.

²⁴¹ Ver plano 202 en p. 1121, ilustración n. 21.

²⁴² Ver plano 259 en p. 1203, ilustración n. 168.

A Dorothy la vemos cavilar desde su misma aparición en el film en la secuencia 6, cuando le es presentado Robert y ella mira perpleja a la pareja que forman su hermana y el muchacho –algo que, como ya hemos explicado en este mismo apartado, Brown muestra a través del esquema plano/contraplano, desde el 376 al 386, en una sucesión de imágenes alternativamente dispuestas de Jane y Elliott juntos y Dorothy sola. Las ilustraciones antes anexadas n. 346 y n. 347, correspondientes a los planos 449 y 450 del siguiente segmento, y que se repiten hasta el 453, muestran igualmente a Dorothy y Robert en la misma actitud reflexiva, esta vez comunicándose entre sí que no es conveniente aceptar la invitación del fin de semana que Jane acaba de proponerles y pensando qué excusas pondrán para no tener que asistir.



367. Plano 516.



368. Plano 518.

En lo que atañe a Dorothy la secuencia 9 es ejemplar a este respecto, pues su cambio de opinión gradual pero definitivo acerca de revelar la verdad a Jane, como ella y Robert habían acordado, se patentiza de forma estrictamente visual a través de su rostro abstraído en los planos 514,²⁴³ 516 y 518 (*ver il. n. 367 y n. 368*) hasta que su enorme dilema se presenta en pantalla con la brusca y súbita interposición de su rostro en P.P. en plena deliberación en el 519,²⁴⁴ una imagen en la que mira directamente a cámara y que además por el gesto de silencio que incorpora transmite de forma inequívoca que acaba de tomar decisión: no le dirán la verdad a Jane.

²⁴³ Ver plano 514 en p. 1250, ilustración n. 245.

²⁴⁴ Ver plano 519 en p. 1250, ilustración n. 246.

Con relación a Robert Elliott sobresalen sus imágenes mirando siniestramente a cámara considerando diversas alternativas sobre sus decisiones y su porvenir, planos 332 y 780 de las secuencias 4 y 15 respectivamente,²⁴⁵ y muchas otras como las escenas análogas sobre estas líneas comentadas de su conversación primero con Jane, en la secuencia 4, y después con Dorothy, en la 7, frente al escritorio del despacho de Jane, deliberando sobre diversas cuestiones ya comentadas.²⁴⁶

Como es habitual en la obra filmica del realizador y especialmente en la “silente” abundan los planos subjetivos. De hecho, hasta un total de 31 se localizan en el film, siempre encuadrados en planos de detalle. Aparte del número tan elevado, éstos, en claro contraste con la cinematografía “silente” de Hollywood para sugerir el punto de vista óptico, ni se limitan a información escrita que leen los personajes ni se presentan invariablemente en *cache*. Nada menos que 14 escapan a la primera directriz mencionada y únicamente 2 cumplen ambas pautas generalizadas al circunscribirse a textos que se presentan en *cache*: el 14, P.D. subjetivo de Jane de la sugerencia de Robert Elliott, y el 415, P.D. subjetivo de este último de la invitación de su boda, cuyos bordes difuminados son además muy tenues.²⁴⁷

En lo que respecta a la escala de los planos, el uso predominante de los planos medios es muy acusado. Descontando los intertítulos, de los 663 planos de imagen que integran el largometraje 427 son planos medios (225 planos medios estándar; 110 planos medios largos y 92 planos medios cortos), comprendiendo alrededor del 64,40%. Tras éstos predominan los planos generales, de conjunto o enteros (2 planos generales largos; 48 planos generales; 56 planos de conjunto y 17 planos enteros), que suponen el 18,55%. Los planos de detalle, 59 en total, comprenden tan solo el 8,89%, no obstante sobre éstos ya comentamos su distribución en modo alguno equitativa a lo largo de la película, pues son muy abundantes en las cinco secuencias iniciales, sobre todo en la inaugural, y después, desde la 6 hasta la 15, disminuyen enormemente. Son escasos los planos americanos, de los que se contabilizan únicamente 50, el 7,54%. Y como corresponde a una buena parte de la filmografía del cineasta los primeros planos estrictamente como tales –encuadres tomados desde los hombros hacia arriba o de las

²⁴⁵ Ver plano 332 en p. 1214, ilustración n. 184; y plano 780 en p. 1284, ilustración n. 312.

²⁴⁶ Ver pp. 1374-1375.

²⁴⁷ Ver plano 14 en p. 1334, ilustración n. 320; y plano 415 en p. 1128, ilustración n. 45.

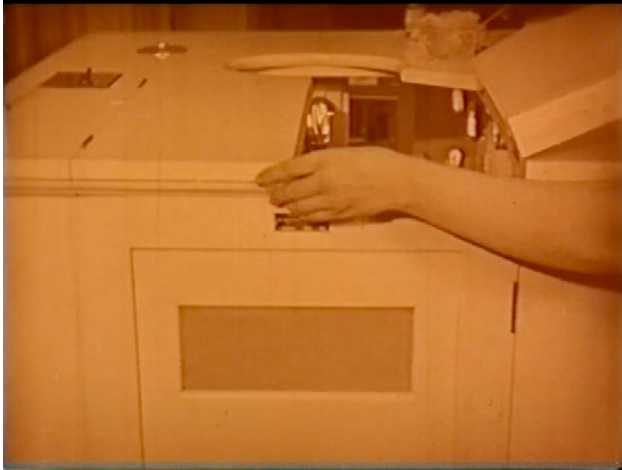
cabezas de los personajes– son escasísimos, prácticamente inexistentes, pues a lo largo de todo el film únicamente localizamos 4, que comprenden el 0,6%: el 345, 346 –siendo éste un primerísimo primer plano–, 519 y 669.

Aunque únicamente son 2 las secuencias que se inician y concluyen con planos medios –la 4 y la 6–, hasta un total de 11 de las unidades de acción de la película finalizan con este tipo de encuadre –1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14 y 15. Y con respecto a la estructura sintáctica de escritura de la secuencia clásica a través de un *establishing shot* o escenario completo de la acción, *breakdown shots* o descomposición en encuadres más próximos y cierre con un *reestablishing shot*, pese a que son bastantes las secuencias cuya apertura se realiza a partir de planos generales o de conjunto –1, 2, 3, 7, 8, 12, 13 y 14–, precisamente debido a lo anterior resulta interesante constatar que tan solo 1 de las 15 unidades de acción que componen el film la sigue: la 12, segmento que, no hay que olvidar, se desconoce cómo fue en su estado original, puesto que no se ha conservado, y al que hemos tenido acceso mediante duplicado del segundo negativo británico.

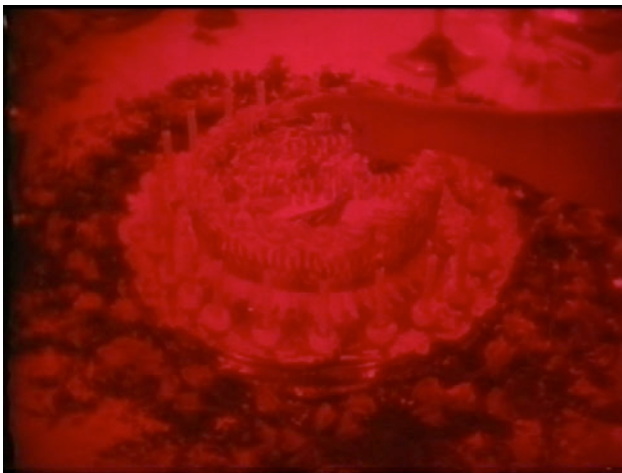
Asimismo, destaca la fórmula metonímica mediante la cual Brown da comienzo a un tercio de las secuencias de la película –1, 5, 9, 10 y 15–, a través de un P.D. de un objeto filmado (o de una fracción del mismo) o de una parte del cuerpo de un personaje en acción generalmente sobre dicho objeto.

Al respecto de la secuencia 1, como acabamos de señalar ésta se abre con un P.G., dos planos generales en realidad: uno del exterior y otro del interior de la factoría mostrando la zona de talleres, pero éstos se emplazan con el propósito de establecer el lugar y la época del film y no actúan a modo de planos de situación del lugar donde inmediatamente se desarrolla la acción: la sala de reunión, que se presenta después a través del P.D. 3, motivo por el cual hemos incluido el segmento bajo el presente esquema de apertura.

En todas estas secuencias después del P.D. inicial Brown emplea un signo de transición óptica –invariablemente un fundido encadenado– para pasar al siguiente plano y éste siempre resulta ser otro P.D. –secuencias 1 y 10–, un P.G. –secuencia 9– o un P.C. –secuencias 5 y 15. Jamás se pasa por corte directo ni con un encuadre móvil a la siguiente imagen.



369. Plano 341.



370. Plano 686.

Mientras que las secuencias 1, 5 y 15 se adscriben al particular antes apuntado de comenzar con un P.D. de una porción del cuerpo de un personaje realizando una acción, la 5 y la 15 encuentran todavía mayores conexiones entre sí ya que en realidad se originan con un P.D. de simplemente el objeto en cuestión, tras lo cual un brazo –femenino y no identificado– se introduce en el campo visual y realiza la aludida acción. En la secuencia «5. Primeras sesiones de belleza» éste es el brazo de una asistente que destapa de una en una las puertas de la sauna hasta revelar su terrorífico interior (*ver il. n. 369*), mientras que en la «15. Fiesta de cumpleaños y despedida» se trata del brazo de Dorothy que

entra en cuadro para contar las velas de su tarta de cumpleaños (*ver il. n. 370*).

Como ya comentamos en el punto «II.7. Análisis secuencial», los segmentos 1, 5, 9, 10 y 15 por su revelación a partir de planos de detalle suponen una presentación postergada del *establishing shot*. En *The Classical Hollywood Cinema* Kristin Thompson cita esta solución como un ejemplo del esquema menos predecible de apertura de las secuencias; el plano general puede aplazarse, pero nunca suprimirse, siempre termina apareciendo pese a esta sutil demora efectuada con diversos propósitos.²⁴⁸ Tal es el caso, también, de la secuencia inaugural de *Smouldering Fires*, así como de los aludidos segmentos 5, 9 y 15, pero no del 10.

Todas estas unidades de acción suponen ya una importante variación con relación a la apertura de la secuencia clásica, pero en la secuencia 10 Clarence Brown llega a convertir esta presentación fragmentaria en radical, pues toda la secuencia está

²⁴⁸ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 218.

construida mediante la aludida fórmula de “P.D. + fundido encadenado + P.D.”, que en esta ocasión conforma la secuencia completa. No se trata, pues, de una simple demora del *establishing shot*, sino que éste se elimina por completo y nunca llega a aparecer. La secuencia está integrada únicamente por dos planos de detalle: uno de las campanas del exterior repicando, el 533, y otro de las piernas de los contrayentes con las del sacerdote en el altar, el 534, sin que nunca lleguemos a ver la iglesia, los rostros de los contrayentes o a los invitados.²⁴⁹ Sin lugar a dudas se trata de una planificación absolutamente inusual y nada propia del cine clásico de Hollywood. Opción estilística que revela una notable economía del lenguaje cinematográfico y se emplea por diversas razones ya explicadas durante el análisis, pero que ante todo pone de manifiesto la escasez presupuestaria de Universal; limitación económica que, antes que perjudicar, beneficia a la película y a la secuencia en cuestión, otorgándole originalidad, suspense y el aura siniestra y de fatalidad que Brown pretendía conseguir.

Tal y como mencionaba William K. Everson en la cita con la que comenzábamos este apartado la cámara se mueve bastante, pero siempre con un propósito. Tanto es así que muchos de los movimientos de cámara de *Smouldering Fires* apenas son perceptibles en un primer visionado. Con contadas excepciones, resultan invisibles precisamente debido a su funcionalidad: no son gratuitos ni suelen realizarse sobre personajes inmóviles, sino que acompañan el desplazamiento de los personajes dentro del encuadre cinematográfico y son en su mayoría leves movimientos de recomposición y breves panorámicas que se utilizan para centrar los planos.

Con todo, hay excepciones y en *Smouldering Fires* se localizan hasta cuatro movimientos de cámara de envergadura, marcadamente ostensibles e incluso prolongados, que, como los de reencuadre, acometen funciones de índole narrativa y responden a propósitos específicos en cada caso. Todos ellos ya explicitados durante el análisis, no obstante recordamos son los siguientes: en la secuencia 2, plano 175, un *travelling* lateral hacia la derecha de 16'' de duración que sigue el recorrido de la taza de café por la mesa durante la cena; en la secuencia 4, planos 261-263, otro *travelling* lateral hacia la derecha, dividido por un título de diálogo, que aun así es el movimiento de cámara más dilatado del film, con 30'' de duración (contabilizando sólo después del rótulo), y revela a toda una fila de operarias de la factoría propagando un cotilleo; en la

²⁴⁹ Ver planos 533 y 534 en p. 1254, ilustraciones n. 252 y n. 253 respectivamente.

misma secuencia 4, plano 254, una amplia panorámica hacia la izquierda que sigue el desplazamiento de Robert mientras da la vuelta por el exterior de la sala de reunión; y en la secuencia 13, plano 618, un *travelling* lateral hacia la izquierda, de 10'', que acompaña las piernas de Jane y un joven dando vueltas a gran velocidad por la pista de baile.

A diferencia de la panorámica de la secuencia 4 y del *travelling* lateral de la 13, los dos *travellings* de las secuencias 2 y 4 se realizan sobre gran número de personajes estáticos (aunque en la secuencia 2 el camarero sigue el recorrido de la taza de café por la mesa, el resto de comensales están sentados). De ahí que sean mucho más evidentes y también en cierto modo anómalos para la época de realización del largometraje. Más hacia delante veremos que en realidad su condición inusual responde a que son un anticipo –planos recurrentes de la filmografía de Brown que ya asoman en el largometraje. Con todo, ninguno de los movimientos de cámara del film se utiliza con objeto de aproximarse a la acción o a los personajes, dicha función la acomete el montaje analítico.

Pese a los constantes movimientos y panorámicas de reencuadre y a la presencia de los *travellings* y panorámica sobre estas líneas mencionados, no cabe duda que Clarence Brown todavía no ha liberado su cámara; no desde luego del modo en que lo hará hacia finales del mismo año del estreno de *Smouldering Fires* en su primera producción fuera de Universal, *The Eagle* (1925). Fue sobre todo en este film cuando el cineasta comenzó a desarrollar una clara inclinación hacia el virtuosismo técnico y los suntuosos, complicados y mucho más largos movimientos de cámara, que a la postre, a partir de 1926 y durante toda su época “sonora”, desembocó en una obvia predilección por el empleo de tomas de larga duración y planos-secuencia en constante movimiento, a menudo con numerosos *travellings*.

Por supuesto, nada de todo esto puede encontrarse todavía en *Smouldering Fires*, pero la tendencia de Brown hacia el encuadre móvil y hacia la toma larga en movimiento ya están presentes en el film y como en breve trataremos de demostrar no como una influencia derivada del enorme impacto que causaron los films alemanes en Hollywood –algo que en cambio sí puede como mínimo conjeturarse de su siguiente y última película para Universal, *The Goose Woman*, y de *The Eagle*, pero no con relación a *Smouldering Fires*.

Como es sabido, al margen de las escenas de persecuciones, donde con frecuencia se utilizaban *travellings*, los movimientos de cámara fueron exclusivamente

funcionales y poco frecuentes en el Hollywood anterior a 1925, así como también lo fueron las angulaciones de la cámara en picado y contrapicado, que hasta entonces se utilizaban de forma muy restringida y codificada. A partir del citado año la situación comenzó a cambiar de manera paulatina, pero hasta llegar a convertirse en radical a finales del periodo “mudo”, debido a la influencia causada por el estreno de determinadas películas alemanas en los Estados Unidos. Títulos como *Der Letzte Mann* (*El último*, 1924 [estreno en U.S.A. en enero de 1925]), dirigido por F. W. Murnau, *Varieté* (*Varieté*, 1925 [estreno en U.S.A. en junio de 1926]), de E. A. Dupont, y *Faust, Eine deutsche Volkssage* (*Fausto*, 1926 [estreno en U.S.A. en diciembre de 1926]), de Murnau, causaron una enorme conmoción en la industria cinematográfica de Hollywood, que a partir de ese momento, a imitación de las técnicas del cine alemán, comenzó a mover la cámara con absoluta libertad y a imitar muchos otros recursos de dicha cinematografía.²⁵⁰ Complicados y prolongados movimientos de grúa, panorámicas y *travellings* de todo tipo empezaron a inundar arbitrariamente las películas hollywoodienses desde 1925 en adelante, llegando en los últimos años del cine “silente” a lo que se ha denominado “cámara desencadenada”.

Pero *Smouldering Fires*, recuérdese, es una producción filmada enteramente en 1924, cuando ninguno de los títulos importados antes referidos había llegado a las pantallas norteamericanas.²⁵¹ Así pues, tanto las tomas relativamente largas en movimiento como los restantes encuadres móviles ostensibles del film responden inequívocamente a una concepción cinematográfica inherente y propia del director, por las causas anteriormente expuestas y las que añadimos a continuación: 1.) Ninguno de estos movimientos de cámara aparece descrito o indicado en el guión técnico de la película. 2.) Brown ya había comenzado a mover su cámara con bastante asiduidad en sus films previos de Universal, en *The Signal Tower* (1924) y sobre todo en el

²⁵⁰ Sobreimpresiones, ángulos y perspectivas forzadas e inestables, planos subjetivos, imágenes distorsionadas, iluminación de alto contraste, etc.

²⁵¹ Las películas alemanas anteriores estrenadas en Estados Unidos desde 1920, tras el fin de la contienda bélica, no se distinguían precisamente por los movimientos de cámara, sino más bien por sus cualidades espectaculares, artísticas y estilizadas que se concretaban en escenas con gran número de extras y decorados artísticos o con claras referencias históricas y pictóricas. Nos referimos a films como *Madame Dubarry* (*Madame Dubarry*, 1919 [estreno en U.S.A. en diciembre de 1920]), de Ernst Lubitsch, *Das Cabinet des Doktor Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1919 [estreno en U.S.A. en marzo de 1921]), de Robert Wiene, *Anna Boleyn* (*Ana Bolena*, 1920 [estreno en U.S.A. en abril de 1921]), de Lubitsch, etc.

inmediato anterior, *Butterfly* (1924) (el primer plano de imagen de este título, de hecho, plano 2 del largometraje, es un prolongado plano de grúa de 22'' de duración que retrocede de manera ascendente). 3.) En cuanto el cineasta realizó su primera película de elevado presupuesto –*The Eagle*, para el productor Joseph M. Schenck– inmediatamente desarrolló esta tendencia hacia los elaborados y prolongados movimientos de cámara con maquinaria ideada por él mismo.²⁵² 4.) Como adelantábamos antes, varios de los *travellings* de *Smouldering Fires* se constituyen como plenamente emblemáticos de Brown: el *travelling* lateral que en la secuencia 2, plano 175, recorre una suntuosa mesa de convite (donde nunca faltan los candelabros) es ciertamente un antecedente directo del característico “plano-Brown” que con posterioridad tantas veces repitió el director;²⁵³ mientras que el *travelling* lateral de la secuencia 4, planos 261-263, que muestra a una hilera de personas transmitiendo un cotilleo figurará de forma idéntica en varias de sus películas. Ambos son, por lo tanto, movimientos de cámara propios del director que repetirá tanto en su filmografía “silente” como “sonora”, cuestión que ampliaremos en el siguiente apartado.

Si por todo lo expuesto podemos asegurar que la propensión hacia el encuadre móvil es un distintivo legítimo del estilo cinematográfico de Brown, ya presente en el film que nos ocupa, aunque después se incrementará, algo más difícil resulta determinar de dónde deviene el empleo de las tomas largas. Al respecto de esta utilización inusual, ya apuntamos que el estilo maduro de Maurice Tourneur se caracterizaba por un ritmo de montaje relativamente lento para la época y una duración de la toma media más dilatada de lo habitual –en torno a los 10'' en *Victory* (1919), de acuerdo con David Bordwell en *The Classical Hollywood Cinema*.²⁵⁴ Es más, el autor menciona a Tourneur varias veces en este manual como uno de los realizadores de Hollywood, y no sólo del periodo “silente”, con una tendencia más acusada a las tomas comparativamente largas.²⁵⁵ No obstante, no hay que olvidar que el montador de la mayoría de films norteamericanos de Tourneur desde 1915 a 1921 no fue otro que Clarence Brown. De

²⁵² Este tema será tratado posteriormente, en el siguiente apartado «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1608-1621.

²⁵³ Nos referimos al *travelling* de retroceso por encima de una larga mesa de banquete que Brown realizó por primera vez en *The Eagle* y después repitió en numerosas de sus películas, tema que desarrollaremos en el siguiente punto «II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 1611-1615.

²⁵⁴ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 68.

²⁵⁵ *Ibid.*, 69-70.

tal forma, resulta complicado determinar si se trata de una predisposición heredada del maestro o genuina de Brown y ya manifiesta por ese motivo en los films de Maurice Tourneur que él mismo editó.

II.9.2. Fotografía. Espacio.

Es en la dimensión fotográfica y espacial donde más se aprecia la permanencia del estilo visual de Maurice Tourneur, principalmente por la frecuente utilización de lentes de corta distancia focal (gran angular), siluetas a contraluz, primeros términos oscuros e introducción de focos de luz diegéticos a partir de fuegos incandescentes. Sin embargo, dicha estética sofisticada y pictorialista aparece notablemente suavizada –no hay diseños abstractos ni extremadamente estilizados– y, lo más importante, está definitivamente integrada en el conjunto, tanto desde la perspectiva plástica como dramática; las imágenes *tournerianas* irrumpen sutilmente en el film y siempre de manera funcional, en virtud de la intencionalidad narrativa de cada plano y escena.

Por otro lado, aunque Clarence Brown incorpora en la cinta gran parte de los dispositivos fotográficos y de iluminación adquiridos durante su periodo de formación junto a Tourneur, no renuncia a las nuevas tendencias fotográficas imperantes en Hollywood durante el momento de realización del largometraje con respecto al enfoque selectivo y al auge del estilo difuminado de filmación. Con todo, en *Smouldering Fires* el cineasta no tiende a crear una imagen difusa –como fue lo habitual en el cine de *star system* norteamericano de la década de 1920–, sino que emplea la fotografía difuminada esencialmente sobre los fondos, dejándolos ocasionalmente desenfocados en momentos dramáticos importantes para atraer la atención hacia los personajes. Y, en realidad, realiza un uso muy restringido y discreto del *soft focus* (foco suave), entendiendo como tal la fotografía brumosa y de contornos poco definidos que mediante gases y otros mecanismos de la más diversa índole –lentes difusoras, filtros, humo, iluminación y revelado de bajo contraste, etc.– se aplicaba sobre las estrellas para rejuvenecerlas asombrosamente y conseguir imágenes de belleza etérea.

Brown, igualmente, se sirve de numerosos recursos asimilados de su mentor con objeto de ampliar los distintos niveles de representación espacial –proliferación de espejos y cristales para aumentar la profundidad, bloqueo de la pantalla en negro, introducción de elementos geométricos de reencuadre e incluso el arco del proscenio a modo de arcadas y cortinajes diegéticos flanqueando la pantalla por los laterales–, no

obstante es la propia concepción del cineasta de absoluta simetría, verticalidad y frontalidad la que domina la película. Hay muy pocos planos con escorzo y la mayoría de las imágenes del film, no sólo los “planos de tres”, están tomadas de manera acusadamente frontal. Pasamos, pues, a desarrollar estas cuestiones.

Al respecto de la distribución y empleo en el film de la fotografía de enfoque en profundidad y la de estilo difuminado, *Smouldering Fires* presenta un esquema compositivo fotográfico general verdaderamente acorde con el periodo del cine norteamericano de la década de 1920, que, de acuerdo con David Bordwell, responde a una regla fija: “cuanto mayor es la escala del plano (es decir, cuanto más cerca está de ser un plano general) mayor es la profundidad potencial; cuanto menor es la escala del plano; menos profundidad tiene el espacio”.²⁵⁶ Ciertamente, pero las diferencias de *Smouldering Fires* con respecto a la tendencia habitual hollywoodiense de la época las localizamos en que no sólo los planos generales están a foco nítido, sino prácticamente todos –de conjunto, americanos e inclusive a veces los planos medios largos– excepto algunos que se presentan a distancias muy cortas, en planos medios y medios cortos, donde los fondos en ocasiones se difuminan. El grado de desenfoque de los fondos varía también considerablemente entre estos últimos, como en seguida veremos.

Las conversaciones análogas en planificación y escenario comentadas en la sección anterior entre Jane y Elliott en la secuencia 4 y entre Dorothy y Robert en la 7 proporcionan ejemplos perfectos no sólo de esta predisposición a difuminar los fondos, sino de la pérdida de definición gradual pero drástica del último nivel de representación espacial conforme se va cambiando a encuadres más próximos. Y así, en la secuencia 4 Elliott entra en el despacho de Jane, avanza hasta el primer término, ambos aparecen tomados en última instancia en P.A. y advertimos cómo todo el espacio de la sala de reunión está a foco nítido –plano 318 (ver *il. n. 371 en p. sig.*). Instantes después comienzan a hablar, aparecen en P.M. y se aprecia ya un ligero desenfoque en el fondo –planos 320, 322, 324 y 326 (ver *il. n. 372 en p. sig.*). Entretanto, el plano 328 vuelve a un P.A. de ambos, otra vez con todo el espacio nítidamente enfocado. Finalmente, cuando la conversación alcanza su mayor intensidad dramática y se pasa a planos medios individuales de cada uno de ellos –330 y 331 (ver *il. n. 373 y n. 374 en p. sig.*)–

²⁵⁶ *Ibid.*, 382.

y a planos medios cortos de ambos –332, 334, 335, 336, 338 y 339²⁵⁷– el fondo aparece ya totalmente borroso y difuminado. Obviamente, llegado a este punto climático de la escena dicho enfoque selectivo se emplea para dejar el fondo menos visible y centrar la atención del espectador exclusivamente sobre los personajes, sin que ningún aspecto accesorio relacionado con el decorado rivalice en importancia.



371. Plano 318.



372. Plano 320.



373. Plano 330.



374. Plano 331.

Como hemos expuesto, ésta es la tendencia habitual del film, presente en la mayoría de ocasiones cuando se pasa a planos más cercanos –confróntense las imágenes de los “planos de tres” adjuntadas en la sección anterior, donde se puede verificar que sus preliminares, en P.C. y P.M.L., constan con el espacio que hay detrás de los personajes nítidamente enfocado, mientras que en los “planos de tres” propiamente

²⁵⁷ Ver planos 332 y 334 en p. 1214, ilustraciones n. 184 y n. 185 respectivamente; y plano 336 en p. 1374, ilustración n. 363.

dichos, en P.M. y P.M.C., los fondos se han desdibujado.²⁵⁸ Aunque, por supuesto, hay numerosas excepciones tanto en planos medios como en medios cortos e inclusive en algunos de los escasísimos primeros planos que ostenta el largometraje –sirvan como ejemplo: en la secuencia 1, el plano 131;²⁵⁹ en la 7, el 405;²⁶⁰ y en la 13, el 699.²⁶¹ De los mencionados, el 131 resulta quizá el más significativo, pues se trata de un P.M. Scotty que se sitúa justo al final del montaje plano/contraplano que alterna imágenes de Jane y Robert la primera vez que se conocen en la antesala de la factoría –desde el 123 al 130. Y obsérvese aquí el diferente nivel de desenfoque de los fondos: los planos medios individuales de Jane poseen el fondo completamente borroso;²⁶² los de Robert ostentan un desenfoque menor,²⁶³ y el P.M. de Scotty está completamente a foco nítido. Gradación que se corresponde con la importancia de cada uno de ellos en la escena y la atención que Brown desea se confiera sobre todo al personaje de Jane, razón por la que en sus planos todo excepto su persona se ha difuminado.

No obstante, a lo largo del film encontramos diversas alternativas del enfoque selectivo. Por ejemplo, el plano 3 es una muestra del estilo difuminado manteniendo la profundidad espacial.²⁶⁴ En primer término vemos en P.D. a foco nítido el cristal de una puerta con la inscripción “President and General Manager / Private”, y aunque el cristal es transparente y a través de él distinguimos la sala de reunión con la junta directiva de la compañía reunida, la imagen del segundo nivel está notablemente desenfocada. El foco selectivo se emplea aquí en función de la narrativa, ya que en este momento del metraje todavía no conviene que se sepa que Jane –el presidente, que conduce la reunión y golpea la mesa– es una mujer, de ahí que esté dispuesta de espaldas a la cámara y al mismo tiempo, también, desenfocada para impedir que este dato se revele.

En la secuencia 6 en el diálogo plano/contraplano que sostienen Dorothy y Jane desde el 367 hasta el 371 hallamos justamente la solución inversa.²⁶⁵ Organizados en tres niveles espaciales, adviértase cómo todos estos planos mantienen únicamente a foco

²⁵⁸ Ver pp. 1350-1354.

²⁵⁹ Ver plano 131 en p. 1377, ilustración n. 366.

²⁶⁰ Ver plano 405 en p. 1231, ilustración n. 208.

²⁶¹ Ver plano 699 en p. 1376, ilustración n. 365.

²⁶² Ver plano 124 en p. 1171, ilustración n. 117.

²⁶³ Ver plano 123 en p. 1171, ilustración n. 116.

²⁶⁴ Ver plano 3 en p. 1141, ilustración n. 68.

²⁶⁵ Ver planos 367 y 368 en p. 1224, ilustraciones n. 200 y n. 201 respectivamente.

nítido el nivel intermedio, es decir, los rostros alternos de las protagonistas, situándose los perfiles, hombros o partes de la cabeza del primer término claramente fuera de foco, al igual que el fondo.



375. Plano 8.

Las imágenes iniciales de Jane dirigiéndose vehemente a su consejo directivo en la secuencia 1 –planos 6 y 8– presentan una utilización parecida, si bien más elaborada, del enfoque selectivo y la iluminación direccional (*ver il. n. 375*). La acción está dispuesta en cinco niveles de profundidad espacial: en primer término Scotty, a

la izquierda, y un termo de café, a la derecha, están ostensiblemente desenfocados; seguidamente Jane, el personaje principal y cuya presentación se efectúa en estos planos, nítidamente enfocada; el tercer nivel, integrado por el marco de fotos y el teléfono sobre el escritorio, levemente desenfocado; y la mampara de techo bajo y el interior de la fábrica que percibimos a través de los cristales, en el cuarto y en el último término, constan borrosos. Frente al resto de componentes del plano, Jane no sólo es el único elemento a foco nítido, sino que está intensamente iluminada a partir de la iluminación de tres puntos propia del cine clásico –principal, de relleno y contraluz. La combinación de fuentes de luz frontales (luz principal) con otras que provienen desde detrás y por encima de ella (contraluz) crean un contorno iluminado de toda su figura –cabeza, hombros y parte superior de los brazos– que la separa y distingue del fondo, mientras que otra luz menos intensa desde la izquierda (luz de relleno) suaviza y elimina las sombras. Así pues, aparte del enfoque selectivo, la iluminación se centra en Jane con objeto de atraer la atención del espectador hacia ella, puesto que además de ser la protagonista ésta es la primera vez que la vemos de frente en el film.

Por ello, no estamos de acuerdo con Gwenda Young cuando a propósito de las imágenes de Jane con vestimenta de varón y de su posterior feminización sugiere que, junto con el vestuario, esta transformación se realiza por un cambio en cómo se la ilumina, y dice así: “... mientras que los planos iniciales de Jane 'masculina' eran con luz sin contraste, la 'feminidad' de Jane se proporciona con primeros planos difusos. Además de una iluminación más suave, el tratamiento cada vez más comprensivo de Jane facilita un reblandecimiento en la actitud

del público hacia ella”.²⁶⁶ Nuestra oposición a este comentario es múltiple. Eso, aparte de la cantidad de veces que Clarence Brown repitió que nunca en su vida filmó una escena de una película con luz sin contraste –hasta la llegada del color.²⁶⁷



376. Plano 13.

De un lado, estos planos iniciales de Jane “masculina” en P.M.L., el 6 y el 8, en modo alguno poseen una iluminación sin contraste, sino que, como acabamos de ver, están iluminados mediante el sistema de tres fuentes de luz estandarizado en el cine clásico de Hollywood, el cual otorga ya de por sí una cualidad de intensidad “suave” a la

iluminación, con las zonas sombreadas muy tenues. Y lo mismo sucede con las restantes imágenes del segmento de Jane sola sentada a la mesa en P.M., el plano 13 (*ver il. n. 376*) y sus análogos 15, 17, 21, 25, 27, 30, 35, 37 y 39, donde la luz de contorno incide permanentemente sobre su figura logrando que su cuerpo sobresalga del fondo.



377. Plano 346.

De otro lado, con posterioridad cuando se muestre a Jane “femenina” tampoco se aplicará invariablemente el *soft focus*, como sugiere la autora. Aparte de que en el film apenas hay primeros planos (y los habidos ni siquiera son todos de Jane), véanse el 345, 346 (*ver il. n. 377*) y 699 y podrá comprobarse que no son ni difuminados ni brumosos,

²⁶⁶ “... while the early shots of the 'mannish' Jane were flatly lit, the 'feminine' Jane is afforded diffused close-ups. In addition to softer lighting, the increasingly sympathetic treatment of Jane facilitates a softening in the audience's attitude to her.” (Gwenda Young, “1925 – Movies and a Year of Change”, en: Lucy Fischer [ed.], *op. cit.*, 154).

²⁶⁷ Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 25-26. Fragmento publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 142, 144.

sino de borde nítido.²⁶⁸ Es más, la ilustración n. 374 antes adjuntada y que se corresponde con el plano 331, revela una imagen de Jane todavía “masculina” fotografiada con la técnica del *soft focus*. Cotéjese este plano individual de Jane con el inmediato anterior de Robert, el 330 ilustración n. 373, y se advertirá lo difuminado del tratamiento de Jane –ojos, pómulos, nariz– en comparación con el de Robert.

Así pues, la distinción que realiza Young sobre la Jane “masculina” y “femenina” a partir de la iluminación y con relación a la utilización del *soft focus* para toda esta última parte de la película no resulta válida. Desde nuestro punto de vista, la notable transformación de la protagonista se trata más bien de una cuestión de vestuario, maquillaje y peluquería. (Es posible que en las escenas iniciales Frederick no llevara nada de maquillaje o el mínimo requerido para ser fotografiada, puesto que éste fue el método que empleó Clarence Brown en su siguiente film, *The Goose Woman*, para fotografiar a Louise Dresser en todas las escenas en que debía aparecer caracterizada como la “Mujer Ganso”).

Por lo demás, el *soft focus* se utiliza de forma muy dosificada y discreta en el film, nunca aplicado individualmente sobre los personajes masculinos de Robert y Scotty, y de manera muy restringida sobre Jane y Dorothy. En lo que concierne a la heroína, hemos de decir que el plano sobre estas líneas adjuntado y comentado 331 de la secuencia 4 es uno de los más pronunciados en este sentido, y lo mismo cabe decir de otras imágenes suyas pertenecientes al mismo segmento –todas ellas con una Jane aún “masculina”. Nos referimos a determinados planos de Jane sentada junto a Elliott durante la reunión –plano 268 y sus análogos 270, 272 y 274; finalizada la junta, a Jane hablando con Elliott a solas en su despacho –planos 285, 287 y 289– o a la imagen de Jane apoyada sobre la pared tras haber escuchado cómo Elliott declaraba a todos que iba a ser su mujer –plano 312.²⁶⁹ Pero, aparte de estas imágenes puntuales y de algunas otras –por ejemplo: los planos medios de Jane 209 y 215 que delimitan su introversión en la secuencia 3 y sus análogos 219 y 223–, tanto la mayoría de planos próximos de Jane como los de Dorothy son de contorno nítido. El difuminado, en caso de que lo haya, es muy leve.

Por esta causa, en general sí podemos afirmar que *Smouldering Fires* escapa a la problemática de *raccord* que afectó a numerosas películas norteamericanas de la década

²⁶⁸ Ver plano 345 en p. 1217, ilustración n. 190; y plano 699 en p. 1376, ilustración n. 365.

²⁶⁹ Ver plano 312 en p. 1213, ilustración n. 183.

de 1920 con motivo del auge del estilo difuminado. Films en los que el grado de difusión cambiaba con frecuencia, brusca y drásticamente dentro de una misma escena –en la primera mitad de la década (primera época del estilo difuminado) fue habitual que la mayoría del metraje estuviese fotografiado con gran nitidez y de pronto los primeros planos se tornasen borrosos.

En planos de encuadre más amplio que planos medios Clarence Brown emplea casi de modo permanente la fotografía de enfoque en profundidad, que se mantiene siempre inquebrantable en planos generales y de conjunto.

Y como hemos visto en el apartado «II.7. Análisis secuencial», en ocasiones el cineasta realiza un uso extraordinariamente creativo de este tipo de fotografía. Por ejemplo, frente a los planos antes comentados 6 y 8 de presentación de Jane filmados con enfoque selectivo contrastan enormemente en la misma secuencia 1 todos los planos americanos y los de escala superior, provistos de una considerable profundidad de campo, pero particularmente remitimos al lector al P.C. 24 y a sus equivalentes 29, 32, 34 y 38, donde la sala de reunión consta uniformemente iluminada y enfocada con una asombrosa nitidez con objeto de transmitir que los miembros del consejo directivo de la compañía conforman un bloque monolítico compacto y mecánico; un conjunto de hombres automatizados que responden afirmativamente a Jane por inercia.²⁷⁰

No obstante, distinguimos dos pautas generales de su utilización en el film: 1.) En pro de la creación de entornos realistas, manteniendo todos los niveles de representación espacial nítidamente enfocados. 2.) Para poner en escena acciones simultáneas en el mismo encuadre distribuidas en los distintos niveles de profundidad que componen el plano. Puesto que todas estas cuestiones ya han sido comentadas durante el análisis, aquí simplemente efectuaremos un resumen a modo de compendio.

Al respecto de la primera tipificación, el empleo de la fotografía con profundidad de campo al servicio de la escenografía y para dotar de verosimilitud a los espacios físicos resulta especialmente tangible en todas las secuencias emplazadas en la factoría Vale –sobre todo la 1 y la 4 y en menor medida la 7–, así como en determinadas secuencias que se desarrollan en la residencia de la protagonista –3, 13 y 14.

²⁷⁰ Ver plano 24 en p. 1147, ilustración n. 79.



378. Plano 12.

En la secuencia 1 este deseo por revelar con sumo detalle y de la forma más veraz posible el funcionamiento de una industria textil se patentiza desde el mismo plano 2 que revela el interior de la gran sala de máquinas a pleno rendimiento, con cientos de operarias ocupadas en sus máquinas de coser.

Pero son muchas otras las imágenes del segmento que incluyen este enfoque en profundidad y no necesariamente en planos generales. Y así, por ejemplo, tras los planos iniciales de presentación de Jane 6 y 8, el 10 y el 12 (*ver il. n. 378*) muestran una porción más amplia de la sala de reunión enfocada con absoluta nitidez, de modo que a través de los cristales del despacho –todavía transparentes– se puede percibir al personal que queda detrás de la sala circulando por los pasillos y en constante movimiento.



379. Plano 77.

Esta misma circunstancia se da en todos los planos medios largos y americanos que conforman la escena de la amonestación de Jane al directivo y a la secretaria con motivo del lunar postizo, pero en esta ocasión se distinguen también a foco nítido las oficinas y el personal administrativo del complejo (*ver il. n.*

379). Mientras que todas las imágenes que constituyen la subsecuencia «1.2. El ambicioso Robert Elliott» y se desarrollan en la sala de máquinas e incluso las que están tomadas en planos medios –y con la única excepción del plano de presentación de Lucy Kelly, el 98– están tomadas con enfoque en profundidad, de tal forma que logra transmitirse perfectamente la sensación de que ése es un complejo real (como efectivamente lo era), con empleados transportando montañas de ropa a izquierda y derecha, otros etiquetando y las costureras cosiendo (*ver il. n. 380 en p. sig.*).



380. Plano 100.



381. Plano 306.



382. Plano 195.

Lo explicado sobre estas líneas se ajusta a las escenas de la factoría de la secuencia 4, aunque cabe destacarse la pelea de Robert Elliott con el trabajador y cómo Clarence Brown emplea la profundidad de foco para mostrar la gran expectación que causa el enfrentamiento entre los trabajadores, quienes paulatinamente van acercándose y congregándose alrededor de los implicados (*ver il. n. 381*), hasta quedar una enorme multitud –prácticamente la totalidad de los presentes en la sala de máquinas– reunida en torno a ellos.

En la residencia privada de Jane Vale la creación de un contexto real se consigue con frecuencia al mostrar con lentes de gran angular a diferentes miembros de la servidumbre realizando sus tareas domésticas al fondo, acciones que se repiten tanto en la secuencia 3 (*ver il. n. 382*) como en la 14 (*ver il. n. 383 en p. sig.*). Asimismo, la representación nítida del último nivel de representación espacial es muy efectiva durante el baile de la

secuencia 13, sobre todo en aquellos momentos en los que se ve a Jane desolada, mientras por detrás, a foco nítido, observamos cómo todos los demás disfrutaban de la fiesta (*ver il. n. 384 en p. sig.*).



383. Plano 639.



384. Plano 620.

Por todo lo expuesto, no es de extrañar que los segmentos de la factoría y los de la residencia de la protagonista recibieran una espléndida acogida por parte de los críticos contemporáneos a la *world premiere*, quienes se deshicieron en elogios, si bien hacia la fotografía del film en general (con mucho hincapié, también, en las partes filmadas en exteriores naturales de Yosemite Valley), particularmente hacia las mencionadas secuencias a causa de su verosimilitud y semejanza con la realidad. Por ejemplo, el crítico anónimo de *Wid's* exponía: “El fondo atmosférico es excepcionalmente admirable ya que las escenas de la factoría parecen reales y los planos de la casa son verdaderamente artísticos. Hay algunas localizaciones de exteriores muy buenas”.²⁷¹ Y décadas después William K. Everson apuntaba: “Los decorados son además astutamente convincentes; pese a una relativa carencia de detalles, la fábrica parece una fábrica”.²⁷²

Sobre esto último debemos anotar que los decorados de la factoría parecen reales entre otras razones porque lo son –las escenas de la sala de máquinas se filmaron en una colosal fábrica de la costa del Pacífico; algo que ya expusimos, aparece constatado por la documentación de la época relativa a la producción y en breve demostraremos.

No creemos, sin embargo, que exista una ausencia de detalles en la recreación de los escenarios construidos de la manufactura –la zona de oficinas. Más bien al contrario, pues son multitud los elementos de *atrezzo* que se incluyen aportando verosimilitud

²⁷¹ “The atmospheric background is exceptionally impressive because the factory scenes seem real and the home shots are truly artistic. There are some very good exterior locations.” (“*Smouldering Fires*”, *Wid's*, febrero 1925).

²⁷² “The sets are cunningly convincing too; despite a comparative lack of detail, the factory *looks* like a factory.” (William K. Everson, 1979, 42).

espacial al conjunto (*ver il. n. 385*). Entre éstos destacan: las máquinas expendedoras de agua; la gran cantidad de objetos personalizados con el membrete de Vale Manufacturing Co. que se encuentran por todas partes –en las cartulinas de destitución, en numerosos calendarios de pared, como encabezamiento de las cartas (en la sugerencia de Robert Elliott, por ejemplo); escritos completamente mecanografiados (no sólo el de este último, sino que debajo de la cartulina de cese de Kate Carter consta una carta de Jane dirigida a una compañía de Phoenix, Arizona); los ventiladores en funcionamiento; los percheros que figuran en cada una de las habitaciones y salas de las oficinas con sus respectivos sombreros colgados; lámparas, teléfonos y tinteros cuidadosamente dispuestos sobre los escritorios, y en general la decoración unitaria de cada una de las dependencias con numerosos archivadores y máquinas de escribir; o la aportación harto significativa de que en el despacho de Scotty haya un maniquí con otra muda de camisa colgada, y que desde luego sugiere que a veces incluso pasa las noches allí trabajando (*ver il. n. 385*). Detalles que en un alto porcentaje se perciben precisamente porque son muchas las escenas de la fábrica que están fotografiadas a foco nítido –la mayoría de imágenes que exceden en escala al plano medio.



385. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 7, ubicada en la zona de oficinas de la factoría Vale, concretamente en la antesala.

Nos adentramos, por tanto, en la segunda clasificación que distinguíamos anteriormente sobre la utilización de las lentes de gran angular en el largometraje: la escenificación de varias acciones simultáneas, distintas pero relacionadas, en el mismo encuadre, y donde la representación nítida del último término responde a que éste es de igual o mayor importancia que lo que está sucediendo a simple vista en el primer nivel.

La secuencia 1 presenta varios ejemplos de este empleo de la fotografía con profundidad de campo no exentos de suspense, porque, frente a la información que se le suministra al espectador, normalmente los personajes de la diégesis del primer término son del todo ajenos a lo que sucede por detrás –la llegada de Robert Elliott hecho una furia a la zona de oficinas de la factoría, plano 111; o el enfrentamiento verbal que acto



386. Plano 186.



387. Plano 354.

seguido sostiene él con Scotty, mientras tras ellos a través de los cristales transparentes de la antesala vemos que Jane está a punto de salir de su despacho y descubrirle, plano 113. Y lo mismo cabe decir de las secuencias 3 y 6 –los jefes de departamento abandonan distraídos la residencia de Jane, sin percibir que Robert es el último en salir y está ejerciendo durante todo el tiempo de anfitrión, plano 186 (*ver il. n. 386*); o cómo Dorothy se adentra sigilosamente por el vestíbulo de la casa de Jane, mientras ésta, de espaldas a la acción, cree que el que está llegando es Robert y por eso actúa de forma extraña y se hace la interesante con una revista, planos 354 (*ver il. n. 387*) y 362 . En el

plano 200 de la secuencia 3 el enfoque en profundidad se emplea de forma parecida y al mismo tiempo opuesta, pues en esta ocasión son los personajes del segundo término, Jane y Robert, los que ignoran que están siendo avistados por los del primero, los directivos, quienes están en el exterior y les observan a través de los cristales de la casa.

No obstante, desde nuestro punto de vista la utilización más creativa del enfoque nítido tiene lugar en dos planos de la secuencia 7, el 408 y el 422, ya que en ambos casos los valores dramáticos se crean exclusivamente a partir de este tipo de fotografía, que se convierte en un mecanismo narrativo de primer orden.²⁷³

En el 408 Brown planifica la escena en tres niveles de profundidad, donde se repite la fórmula del suspense antes expuesta, ya que Scotty está en el primer término de espaldas a la acción que sucede por detrás, esto es, Dorothy en el segundo nivel avanzando hacia él y a punto de darle un susto. Pero la importancia narrativa se sitúa al fondo, transmitiéndose la información de forma increíblemente sutil, ya que a través de los cristales transparentes del despacho vemos a Robert mirando fijamente a Dorothy y observando cada uno de sus movimientos –aquí, de la forma más discreta posible y sin recurrir a ningún rótulo, ya se nos comunica que él se siente atraído por ella.

Mientras que el plano 422 está completamente estructurado mediante la profundidad de campo. Organizado en cuatro niveles de profundidad espacial, todos a foco nítido y con Scotty y el retrato de John Vale en el primer y último término respectivamente, la importancia se sitúa en los niveles intermedios con Dorothy abriendo la puerta del despacho y viendo a Robert a continuación en el interior admirando su fotografía. De este modo se confirma no sólo que a él le gusta ella, sino que ahora ella lo sabe y él ignora que ha sido descubierto.

Como el lector habrá podido observar, en muchas de estas escenas fotografiadas con profundidad de campo los cristales transparentes –ya sean de la oficina o de la residencia de Jane– juegan un papel fundamental.²⁷⁴ En breve veremos cómo Brown se sirve de estos cristales para crear otro tipo de efectos sobre la imagen.

En lo que concierne a las fuentes de luz, la mayoría de las imágenes del film están iluminadas mediante el sistema de tres puntos que aporta una cualidad suave a la luz, tiende a eliminar las sombras y crea una imagen de bajo contraste entre las zonas más claras y las más oscuras. Tal es el caso de la mayor parte de encuadres, y sin duda

²⁷³ Ver plano 408 en p. 1232, ilustración n. 209; y plano 422 en p. 1234, ilustración n. 212.

²⁷⁴ Como vimos en el capítulo anterior, apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», esta disposición de grandes superficies acristaladas transparentes para filmar a través de ellas con foco en profundidad escenas simultáneas en primer y último término de la imagen tuvo un eco particularmente significativo en una película posterior del director: *Possessed* (1931); Ver a este respecto pp. 937-938.

de los más cercanos, que implican desde planos americanos a primeros planos, excepto cuando irrumpen las mencionadas imágenes *turnerianas*, que en el film se circunscriben básicamente a primeros términos oscuros, siluetas a contraluz y escenas iluminadas mediante la combinación de diferentes luces eléctricas y fuegos diegéticos incandescentes –cirios, cerillas o la propia lumbre del fuego de la chimenea.



388. Plano 683.



389. Plano 247.

Son muchas las imágenes en las que el cineasta sitúa discretamente un primer término oscuro con objeto de dotar de profundidad a la imagen cinematográfica. Tales composiciones, sin embargo, surgen tan solo en planos de escala considerable –generales, de conjunto o enteros– y en interiores, ya sean diurnos o nocturnos. Son composiciones en extremo deliberadas que Brown crea generalmente mediante la colocación intencionada de determinados objetos situados en el primer nivel en penumbra y que normalmente se concretan en sillas y butacas, ocupadas o vacías, y dispuestas tanto

en el centro como en los márgenes del encuadre (*ver il. n. 388*). Todos los planos generales de la sala de reunión de la factoría Vale de las secuencias 1 y 4, por ejemplo, presentan este tipo de composición constituida a partir de las referidas butacas que a veces se combinan con otros elementos que también surgen formando siluetas negras en los laterales –planos 9, 54, 243, 247 (*ver il. n. 389*), 271 y 278.

Los planos generales de la secuencia 2 establecidos en el comedor de la residencia de Jane durante la cena presentan exactamente el mismo tipo de composición de primer término oscuro organizado a partir del mismo mecanismo de un personaje sentado de espaldas –planos 142 y 171 (*ver il. n. 390 en p. sig.*).



390. Plano 171.

Éstas son imágenes en extremo parecidas en composición y contenido narrativo a las de la secuencia 1, pues ya dijimos que el comedor de Jane en la presente secuencia se instauraba como una prolongación de su oficina. No obstante, se diferencian en que son nocturnas y también porque las de la secuencia 2 poseen muchos otros

dispositivos derivados de la estética de Tourneur, tales como el espejo que hay al fondo y la combinación de numerosas fuentes de luz diegéticas y entre ellas varios fuegos –el de la chimenea y el procedente de los candelabros que hay sobre la mesa. La lumbre de la chimenea crea un intenso contraluz y sirve para iluminar el espejo dispuesto arriba, de tal forma que la duplicación de la escena del comedor en el espejo está intensamente iluminada y Brown consigue así ampliar notablemente las dimensiones espaciales del plano. Por supuesto, todo está a foco nítido.

El plano 142, aún presenta otro mecanismo *tourneriano* que con posterioridad el 171 elimina.²⁷⁵ Y es que éste, el plano inaugural del segmento, consta dentro de un marco ligeramente ensombrecido constituido por dos franjas verticales diegéticas a izquierda y derecha, resultado de haber descubierto la puerta corredera que hay en esa parte del comedor. Así pues, ambas superficies de pared delimitan y enmarcan la escena y junto con la solemne arquitectura con columnas que se ve al fondo conforman un escenario que a modo de arco del proscenio focaliza la mirada del espectador hacia las actitudes precisas de los personajes principales de Jane y Robert, de gran importancia en la imagen.

La ubicación de butacas u otros elementos del mobiliario estratégicamente situados en una esquina o en ambos lados del encuadre en ligera penumbra o absoluta oscuridad, dependiendo de si son escenas diurnas o nocturnas, se da también en muchísimas otras secuencias, tal y como prueban las ilustraciones de la página siguiente correspondientes a la 7, 14 y 15.

²⁷⁵ Ver plano 142 en p. 1177, ilustración n. 125.



391. Plano 445.



392. Plano 647.



393. Plano 787.



394. Plano 779.

De la misma forma, Brown vuelve a utilizar el recurso de las paredes diegéticas para la creación del primer término oscuro en la casa de Jane para reencuadrar las escenas, crear profundidad y dirigir la mirada del espectador. Sobre estas líneas la ilustración n. 394, plano 779 –una imagen de la secuencia 15 que previamente se inserta en los planos 766, 768, 771, 775 y 777–, es un ejemplo. Aquí además de la franja de pared vertical de la izquierda que crea una división estructural de la pantalla en negro dicha interposición se combina con otro elemento que figura del mismo modo en silueta en el primer nivel a la derecha –la barandilla de la escalera.

Muros diegéticos en negro y columnas verticales a ambos lados de la imagen se repiten también en determinadas escenas de la factoría para reencuadrar a los personajes dentro del plano, como en el 111 donde el zócalo de la antesala en absoluta penumbra sirve para este propósito.²⁷⁶

²⁷⁶ Ver plano 111 en p. 1169, ilustración n. 113.

Y luego están aquellas estampas visuales de las que ya hemos expresado son, como las de la secuencia 2, inherentemente *turnerianas*, bien por estar concebidas de forma exclusiva mediante siluetas a contraluz, o porque integran en un mismo plano numerosos mecanismos compositivos que se derivan como aprendidos del entrenamiento de Brown junto a Tourneur; imágenes, todas ellas, que irrumpen íntimamente ligadas a la narrativa del film.



395. Plano 599.



396. Plano 603.

De la primera tipología hallamos en la secuencia 4 el recorrido en silueta de Robert Elliott por el exterior de la sala de reunión, plano 254,²⁷⁷ y en la secuencia 13 los planos 599 y 603, siluetas primero de la pareja de jóvenes besándose a escondidas dentro de un cuarto a oscuras y después de Jane y Elliott intentando hacer lo propio por parte de ella (*ver il. n. 395 y n. 396*). Adviértase, asimismo, como estos dos últimos planos aparte de su diseño exclusivo a partir de siluetas aúnan también numerosos recursos procedentes de la estética pictorialista de Tourneur: la utilización de lentes de gran angular que permite distinguir con absoluta claridad el salón al fondo con los invitados

dando vueltas por la pista de baile y disfrutando de la fiesta, a diferencia de Jane; la duplicación de la escena en el espejo que consta sobre la chimenea; y el bloqueo de la pantalla en negro a ambos lados de la imagen, que, junto con el marco geométrico cuadrangular de la puerta de la habitación, sirve para reencuadrar la escena y focalizar la atención sobre los personajes.

²⁷⁷ Ver plano 254 en pp. 1201-1202, ilustraciones n. 163, 164, 165 y 166.



397. Plano 314.

De la segunda destacan los planos de conjunto de la sala de máquinas que ilustran el apogeo de la pelea entre Elliott y el trabajador en la secuencia 4, plano 309 y sus análogos 314 (ver *il. n. 397*) y 316, donde las siluetas en primer término se combinan con el empleo de la fotografía de enfoque en profundidad y el establecimiento de la imagen en

hasta seis niveles de profundidad espacial, y el plano 582 de la secuencia 13, en el que el enfoque nítido aparece relacionado con un primer y segundo término oscuro conformado por el mobiliario del salón amontonado, y después una triple arcada convexa con columnas enmarca y delimita la escena principal.²⁷⁸

Antes de finalizar con los aspectos relativos a la fotografía y a la iluminación del film para pasar a los estrictamente vinculados con el espacio creemos oportuno realizar una última acotación referida a las escenas de exteriores naturales de la secuencia 8 filmadas en Yosemite Valley, California, ya que éstas fueron enormemente laureadas por la crítica en el momento del estreno del largometraje.²⁷⁹

Como ya indicamos en el apartado «II.2. Historia del film» se trataba de un área increíblemente cercana al lugar donde el director había rodado *The Last of the Mohicans* (1920), y aunque no poseemos declaraciones técnicas específicas de Brown a propósito del rodaje de estas escenas para *Smouldering Fires*, las existentes sobre su película codirigida con Tourneur se ajustan perfectamente a las imágenes del film que nos concierne.

A este respecto, el cineasta reveló a Kevin Brownlow que el calendario de rodaje comprendía desde las cuatro de la madrugada hasta las diez de la mañana, momento en que se interrumpía hasta las tres de la tarde y se retomaba desde esa hora hasta las seis, dado que su experiencia como director de la segunda unidad con Tourneur le había

²⁷⁸ Ver plano 582 en p. 1265, ilustración n. 272.

²⁷⁹ Véase, por ejemplo: “Yosemite Charm Caught In Film”, *Los Angeles Express*, 15 de enero de 1925. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection; Ver p. 1025.

enseñado que para fotografiar exteriores debía evitarse a toda costa el intenso sol del mediodía. Dicho esto, además, manifestó:

“Nunca hubiéramos puesto una cámara con luz sin contraste, con la luz viniendo desde arriba en exteriores. Siempre tenía que ser con un contraluz o 3/4 de contraluz nunca una luz sin contraste, con el sol proyectándose [directamente] en la cara. (...) en blanco y negro si tú ruedas con luz sin contraste ya puede estar una montaña a cincuenta millas detrás en la lejanía que la tendrás justo detrás de ti. No consigues profundidad en absoluto. Sólo consigues profundidad en fotografía con un contraluz y una luz de relleno para conseguir calidad fotográfica en los rostros. (...) estábamos rodando con un contraluz y el primer término estaba iluminado con bastantes reflectores para conseguir calidad fotográfica pero nada de eso te daba una profundidad así”²⁸⁰.



398. Plano 480.

Sin duda las imágenes de exteriores naturales de *Smouldering Fires* de Yosemite Valley bien pudieron haber sido rodadas mediante el procedimiento descrito por Clarence Brown sobre estas líneas con relación a *The Last of the Mohicans*, ya que, iluminadas con un extraordinario contraluz natural de fondo, parecen haber sido filmadas

en las primeras horas del día, al amanecer, y en ellas con toda probabilidad también se utilizaron otras fuentes de luz artificiales de relleno para iluminar a los actores, contrarrestar el contraluz y, como manifestaba Brown, obtener calidad fotográfica en los rostros (*ver il. n. 398*).

²⁸⁰ “We wouldn’t put a camera up on flatlight, on top light on exteriors. It always had to be backlight or 3/4 backlight never a flatlight, with the sun shooting in your face. (...) in bandw [*sic*] you shoot in flat light and a mountain can be fifty mile behind, and it’ll be right up the back of the neck. You get no depth to it at all. You only get depth in photography with a backlight & a fill light to get photographic quality on the face. (...) we were shooting with a backlight and the foreground was lit with enough reflectors to get photographic quality but nothing that gave you that depth like that.” (Entrevista inédita a Clarence Brown por Kevin Brownlow en París, septiembre 1965, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor, pp. 25-26. Fragmento parcialmente publicado en: Kevin Brownlow, 1968, 142, 144).



399. Plano 477.



400. Plano 488.

Y suponemos fueron tan elogiadas, aparte de por su altura y el considerable peligro que implicaban, por su luminosidad y capacidad para plasmar la lejanía en la pantalla bidimensional, pues, siguiendo la tónica general del film, en la mayoría de ellas que exceden en escala a planos medios o medios cortos los fondos están perfectamente enfocados al mismo tiempo que logran sugerirse los distintos niveles de profundidad en la imagen y la distancia de las montañas que se pierden en el fondo del valle (*ver il. n. 398 en p. ant., y n. 399 y n. 400*).

Recuérdese que, si bien fueron numerosas las publicaciones del ramo que alabaron la excelente fotografía general del film, la inglesa *Bioscope* hizo especial hincapié en que la película poseía algunas instantáneas muy buenas de una gran fábrica de tejidos y otras en las montañas.²⁸¹ Mientras que para el siempre parco en elogios *Variety* lo más extraordinario de la cinta como producto surgido de las filas de Universal era, precisamente, su calidad fotográfica: “*Smouldering Fires*’ es un paso decidido hacia lo más lejos que van el término medio de las producciones de Universal. Es mejor en historia, producción, dirección y, lo que es más sorprendente, fotografía”.²⁸²

Por último, simplemente tener presente que el film se estrenó provisto de una rica paleta cromática más allá de los tintes estándar habituales de sepia uniforme o

²⁸¹ “*Smouldering Fires*”, *Bioscope*, Vol. LXII n° 961, 12 de marzo de 1925, p. 52.

²⁸² “*Smouldering Fires*’ is a decided step forward as far as the average run of Universal productions go. It is better in story, production, direction and what is most remarkable, photography.” (“*Fred*”, 1 de abril de 1925, 38).

ámbar para las escenas a plena luz del día y azul para la noche, pues, además de los mencionados, en combinación con el blanco y negro surgían rosa, oro luminoso, amarillo fuego, rojo y rojo profundo; colores aplicados selectiva y cuidadosamente en cada secuencia conforme a su escenario, ubicación temporal y valores dramáticos.

En lo que atañe al espacio filmico y más específicamente a la ordenación interna de los encuadres y a la composición de los planos, la influencia de Maurice Tourneur se evidencia también por la presencia de numerosos recursos entre los que destacan espejos y cristales.

Ya hemos mencionado el uso combinado e increíblemente efectivo que realiza Brown de las lentes de gran angular y de los cristales transparentes de la zona de oficinas de la factoría para poner en escena diferentes acciones simultáneas en primer y último término de la imagen y así acrecentar el suspense –Robert insulta al personal adjunto de Jane mientras por detrás vemos que ella está a punto de salir de su despacho y oírle, plano 113 de la secuencia 1– o transmitir sutilmente y de forma enteramente visual contenidos dramáticos importantes –que a Robert le gusta Dorothy, plano 408 de la secuencia 7. Además de lo cual, en estas mismas secuencias los personajes y sus movimientos aparecen a menudo reflejados en estos cristales, contribuyendo a romper la condición bidimensional de la pantalla y a ampliar la profundidad de las imágenes que los incluyen.

Igualmente, espejos y cristales cobran una relevancia fundamental en la residencia privada de la protagonista. Sobresale el espejo que hay en el comedor de Jane sobre la chimenea, el cual, mediante el mismo mecanismo de doble exposición, reproduce constantemente las escenas que se desarrollan en la estancia. Un espejo que consta de manera significativa en los segmentos 2, 3, 13 y 15, sin olvidar las connotaciones simbólicas que se transmiten en la secuencia 3 a través de su manipulación intencionada con respecto a Robert.

Si bien tanto los cristales transparentes de la fábrica como el espejo que consta sobre la chimenea y los habidos en las puertas de la sauna de la secuencia 5 reproducen elementos y personajes que sí constan en el plano y, por tanto, figuran dos veces en la pantalla (otro ejemplo del mecanismo de repetición y dualidad que caracteriza a la cinta), en otras secuencias como la 6 y la 12 los espejos sirven para ampliar las dimensiones espaciales de los planos, ya que incorporan en su superficie partes del mobiliario que están más allá de los límites del encuadre y que, de no ser así, no

figurarían en la imagen –plano 349 de la secuencia 6; y planos 548, 550 y 553 de la 12. Esta última escena de Jane ante el tocador del segmento 12 supone, asimismo, una multiplicación de espejos, ya que Jane está de espaldas a la cámara y la percibimos a través del espejo, pero ella además sostiene otro espejo pequeño que reproduce su rostro, el cual, por ello, figura doblemente en el campo visual.

Finalmente, no debe olvidarse que la revelación de la verdad a la protagonista se efectúa a través de un cristal, sin rótulos de diálogo ni expositivos o explicaciones de ningún tipo, simplemente con una sola imagen –plano 668 de la secuencia 14, que se repite después en el 676.



401. Plano 623.



402. Plano 630.

El bloqueo o delimitación de la pantalla estrictamente en negro para crear un efecto estético, configurar un primer término oscuro o dirigir la mirada de la audiencia también se da en *Smouldering Fires*, siempre de forma diegética y justificada conforme a la narrativa, tal y como prueban la ilustraciones antes anexadas n. 394, 395 y 396, correspondientes a los planos 779, 599 y 603 respectivamente, o los planos 623 (*ver il. n. 401*), 625 y 630 (*ver il. n. 402*), todos ellos pertenecientes a los segmentos 13 y 15. No obstante, tales dispositivos negros conformando franjas verticales a uno o ambos lados de la imagen no son especialmente predominantes, puesto que se

circunscriben prácticamente a los ejemplos señalados y se localizan hacia el final del largometraje.

Proliferan, en cambio, los módulos geométricos de todo tipo que dividen la pantalla y flanquean y reasientan los componentes importantes de cada plano en el espacio, y cuya función principal es precisamente ésta: la de servir de elemento de

reencuadre dentro del encuadre cinematográfico, con objeto de atraer la atención del espectador hacia lugares concretos de la imagen, que normalmente son los propios personajes.



403. Plano 166.



404. Plano 744.

Tales barreras divisorias y de reubicación, como decíamos, se presentan bajo las más diversas formas: columnas en la sala de máquinas de la factoría Vale y zócalos bajos horizontales y paneles cuadrangulares con cristales constituyendo las paredes de la zona de oficinas –secuencias 1, 4 y 7; grandes columnas verticales y cirios sobre la mesa en el comedor de Jane –secuencias 2 (*ver il. n. 403*) y 15; árboles formando pirámides invertidas en exteriores dentro de las cuales se reasientan los personajes o cuyas ramas extendidas los reúnen en su interior –secuencias 8 y 9; fragmentos de muros o paredes diegéticas a cada lado de la pantalla enmarcando la escena principal

–secuencias 2 y 15 (*ver il. n. 404*).

Y, como avanzábamos al inicio de esta sección, encontramos incluso el propio arco del proscenio escénico bajo la forma de cortinas diegéticas dispuestas estratégicamente a uno o a ambos lados del encuadre creando la ilusión de un auténtico teatro donde acontece una representación. Cortinajes laterales reales que enmarcan las escenas y se repiten hasta en cuatro ocasiones –en la secuencia 9, planos 506 (*ver il. n. 405 en p. sig.*) y 520; y en la 12 planos 541 y 554 (*ver il. n. 406 en p. sig.*). Adviértase, asimismo, cómo estos planos presentan una doble arcada, pues dentro de cada encuadre existe otro arco constituido por la arquitectura construida del decorado.



405. Plano 506.



406. Plano 554.

Pese a tales dispositivos artificiales heredados directamente de la estética de Tourneur, *Smouldering Fires* exhibe las cualidades plásticas de simetría, verticalidad y frontalidad inherentes de Clarence Brown desde sus tiempos más tempranos como realizador, directrices que priman en la concepción espacial del conjunto del film. Sin ir más lejos, los “planos de tres” del largometraje, tanto los estrictamente canónicos –399-401, 465, 532 y 790-792– como sus predecesores –398, 462-464, 531 y 788– u otros de idéntico diseño a partir de tres figuras o personajes –466-468, 533 y 534–, exhiben un marcado equilibrio compositivo formando claramente triángulos o pirámides invertidas en la pantalla y están tomados de manera acusadamente frontal.

Sin embargo, lo que quizá resulta más interesante es que los recursos aprendidos del director francés son utilizados por Brown en pro de la creación de sus propias imágenes equilibradas y simétricas, en lugar de para la consecución de la estética *tourneuriana* de encuadres descentrados y demás convenciones preclásicas.

Y así, aparte de para reencuadrar a los personajes dentro del plano, Brown se sirve de estas soluciones –focos de luz diegéticos a partir de cirios, introducción de elementos geométricos verticales que forman parte del decorado e incluso de los cortinajes laterales diegéticos– para organizar una correspondencia a veces muy exacta entre ambas partes de la pantalla y lograr imágenes de una verticalidad muy pronunciada. Sobre estas líneas las ilustraciones n. 403, 404 y 405 son un ejemplo. Aunque, a nuestro modo de ver, las escenas establecidas en el comedor de Jane de las secuencias 2, 3 y 15 resultan las más manifiestas al respecto.



407. Plano 722.



408. Plano 706.

En la secuencia 15 destacan sobre todo los planos de conjunto del comedor con los cuatro comensales sentados a la mesa, 687 y 701 y equivalentes 703, 722 (*ver il. n. 407*), 724, 728, 749 y 752, ya que en ellos son numerosos los componentes que actúan para llegar a tales fines de concordancia y verticalidad: las columnas de la habitación, cirios y copas sobre la mesa, los sombreros, los muñecos rígidos sobre las sillas y los propios personajes. Asimismo, en muchos de los planos más próximos del segmento los cirios se erigen en el centro de la imagen dividiendo simétricamente la pantalla en dos mitades prácticamente iguales (*ver il. n. 408*).

Los planos 204 y 206 de la secuencia 3 exhiben igualmente una simetría casi perfecta, increíblemente acusada y estudiada, razón por la cual el reflejo único de Robert destaca tan notoriamente sobre el espejo.

Especial relevancia tienen las imágenes de la secuencia 2 que ilustran la conversación de Jane y Elliott sentados a la mesa en P.M. donde la simetría se consigue *ex profeso* mediante la colocación de dos enormes cirios encendidos colocados estratégicamente en las esquinas del encuadre –plano 144 y sus análogos 148, 162, 164, 170 y 178 (*ver il. n. 409 en p. sig.*). Entre los dispositivos directamente heredados de la plástica de Tourneur que Brown reinterpreta, aparte de la combinación de luces diegéticas incandescentes mediante fuegos, pues al fondo se distingue el que emana de la chimenea, los cirios delimitan la imagen circunscribiendo a los personajes en su interior, reencuadrándolos, y al mismo tiempo coinciden con las columnas del último término aportando un enorme sentido de orientación vertical a la composición.



409. Plano 178.



410. Plano 176.

Ahora bien, se trata de una simetría lograda de forma en extremo forzada y falta de versosimilitud. De un lado, porque los candelabros están dispuestos de manera exageradamente frontal a cada lado de la pantalla. De otro, y más importante, porque la ubicación de éstos no se corresponde con las restantes imágenes del comedor que muestran una visión más amplia de la mesa. Y es que, si se coteja la presente imagen con, por ejemplo, la siguiente n. 408, plano 176, se advertirá que la posición de los candelabros es completamente distinta en ambas. Además, si confrontamos este último plano con el anteriormente adjuntado 166, ilustración n. 403, advertiremos cómo

en el 166 dos de los cirios han sido eliminados.²⁸³ Efectivamente, los candelabros son suprimidos y/o movidos a voluntad dentro de la misma secuencia de unos planos a otros sin ningún tipo de justificación diegética narrativa, conforme Brown pretende crear determinados efectos plásticos sobre la imagen, que en la secuencia 2 están encaminados a la consecución de la mayor simetría posible. Esto último queda absolutamente patente en el 176 (*ver il. n. 410*), donde los candelabros han sido trasladados con objeto de crear una composición absolutamente simétrica y en la que además se dibuja un triángulo dispuesto en profundidad en el espacio a través de la disposición de los cirios, con Jane en el punto de fuga y triplemente introducida en diferentes estructuras; ella está enmarcada por las columnas, reencuadrada de nuevo por dos de los candelabros y vuelta a reencuadrar por la chimenea y su estructura interna, que consta al fondo.

²⁸³ Ver plano 166 en p. 1409, ilustración n. 403.

Ésta es una de las muchas transgresiones espaciales que se localizan en *Smouldering Fires* con relación al *atrezzo* y a la escenografía, pues como es habitual en la obra fílmica de Clarence Brown prima lo visual frente a cualquier tipo de *raccord* o verosilidad espacial o narrativa. Desarrollamos a continuación el resto de falseamientos deliberados del espacio cinematográfico que lleva a cabo el cineasta en la cinta.

Otras ausencias de raccord y manipulaciones intencionadas en los espacios físicos representados.

La manipulación intencionada más evidente y llamativa se relaciona con la mesa de despacho de Jane y sus distintas e imposibles colocaciones inmotivadas en las secuencias 1, 4 y 7, donde es desplazada sucesivamente conforme a los criterios plásticos específicos del director de unas secuencias a otras e incluso dentro de una misma secuencia según qué planos.



411. Plano 54.



412. Plano 239.



413. Plano 243.



414. Plano 258.

La ilustración n. 411, correspondiente al plano 54 de la secuencia 1, refleja perfectamente cómo el escritorio está ladeado y prácticamente colocado en ángulo recto con la mampara que posteriormente –en la secuencia 4– se convertirá en la puerta que dará acceso al despacho de Robert (p3). Y ésta es la forma en que lo hemos dibujado en la planta de las oficinas de Vale Manufacturing Co. que incluíamos en la página 1195 y la disposición que mantendrá a lo largo de todo el segmento inaugural. El problema sobreviene cuando se coteja cualquiera de estas imágenes con las de la secuencia 4 y sobre todo con los planos iniciales que muestran a Jane junto a la mesa guardando el lema de su padre. Efectivamente, en los planos 237 y 239 (*ver il. n. 412 en p. ant.*) advertimos que la mesa ha sido considerablemente desplazada y parte de ella queda delante del anterior panel de la mampara, convertido ya en puerta del despacho de Robert (p3).

Tal cambio de posición se podría atribuir a las reformas efectuadas por Jane en la factoría, pero en seguida descubrimos que no es así, pues a continuación los planos generales de la sala de reunión 243 (*ver il. n. 413 en p. ant.*) y 247 evidencian otro cambio, ya que el escritorio está completamente alejado de ese panel-puerta. Es más, la distancia es incluso mayor que la existente en la secuencia 1 (*cfr. en p. ant. il. n. 411 con n. 413*). A partir de aquí las incongruencias espaciales con respecto a la colocación y continuos movimientos del escritorio dentro de la misma secuencia 4 prosiguen.

Y así, en los planos 258 (*ver il. n. 414 en p. ant.*) y 260, imágenes del inicio de la reunión con Elliott ayudando a Jane a sentarse, observamos que éste vuelve a estar en el mismo lugar exacto que en la secuencia 1: más cercano a la puerta y en ángulo recto con ésta. Para, acto seguido, en los planos 268 (*ver il. n. 415 en p. sig.*), 270, 272 y 274, planos medios de Jane y Robert sentados durante la junta, haber vuelto a desaparecer de esta posición, pues en el espacio que dista entre Jane y Robert no se divisa por ninguna parte. Finalizada la asamblea, Jane y Elliott permanecen un rato hablando junto a la susodicha mesa y en todos estos planos, desde el 285 al 289, vuelve a estar como en la secuencia 1 y como en el 258 y 260 de la misma secuencia 4: en ángulo recto con la puerta de la oficina de Robert (*ver il. n. 416 en p. sig.*). Pero, al final del segmento, en la escena en la que Elliott pide matrimonio a Jane, planos americanos 318 y 328 (*ver il. n. 417 en p. sig.*), percibimos que éste, de nuevo, ha sido trasladado y está como al principio, cuando Jane guardaba el lema: parcialmente delante de la puerta, dificultando claramente el paso, de manera que a Elliott se le hace verdaderamente difícil entrar a la

sala de reunión desde su despacho y, de hecho, en el plano 318 cuando se adentra se ve obligado a bordearlo.



415. Plano 268.



416. Plano 289.



417. Plano 328.



418. Plano 414.

Tantos movimientos del escritorio entre secuencias e incluso a lo largo de una misma secuencia responden sin duda al rodaje discontinuo de las escenas y a que casi con total seguridad Brown carecía de *script* como más hacia delante comprobaremos, pero en esencia, y en un sentido global, el traslado del escritorio responde a la atención prestada por Brown a la concepción estética de cada plano. Por ejemplo: en los planos medios de Jane y Elliott sentados a la mesa durante la reunión, 268 (*ver il. n. 415*), 270, 272 y 274, está claro que él no quería que el escritorio se viera entre los personajes, prefiriendo que ese espacio quedase despejado, y por eso lo desplaza.

Hasta aquí, sin embargo, somos conscientes de que, aunque injustificados, son pequeños desplazamientos que podrían no ser advertidos por el espectador.

Ahora bien, cuando se llega a la secuencia 7 es muy obvio que el escritorio ha sido notoriamente desplazado y situado en una posición imposible, pues está colocado justo delante de la puerta de la oficina de Robert (*ver il. n. 418 en p. ant.*). No es que esté algo cambiado y dificulte el paso, como en los planos previamente comentados del segmento 4, sino que silla y mesa imposibilitan totalmente el acceso al despacho, así como la utilización de esa puerta (p3), que se convierte en inservible. Esto sucede en todos los planos de la secuencia que incluyen esta parte de la sala de reunión –planos 414, 416, 424, 429, 431, 433– hasta el 435, cuando el escritorio vuelve a estar situado como en la secuencia 1, mientras que a partir del 445 vuelve a estar más separado de la puerta, posición que mantiene hasta el final del segmento.

Se trata de un desplazamiento tan brusco como discontinuo, sobre todo en comparación con cualquiera de las imágenes previas que se nos han ofrecido de esa sección. Un movimiento que en modo alguno es accidental ni producto de la ausencia de una *script* o secretaria de rodaje, como sí podríamos conjeturar de algunos de los pequeños movimientos antes comentados. Y el porqué de su colocación inverosímil a la par que deliberada responde sin duda a propósitos específicos y bastante claros. De un lado, Brown desea que en todos esos planos en los que Robert contempla primero las invitaciones de su boda y luego el retrato de Dorothy quede incluido en el campo visual en último término la fotografía de John Vale. De otro, el escritorio ha sido acercado hasta el lugar donde antes –en la secuencia 1– estaba la mesa de juntas para acortar distancias y poner en escena el plano 422, con Dorothy abriendo la puerta del despacho de Scotty y viendo desde su posición a Robert con su retrato y al fondo la fotografía del fundador del negocio. De esta forma, y gracias al uso de lentes de gran angular, cuando Dorothy abre la puerta todo queda englobado en el mismo plano. Y es que, si el escritorio hubiera estado en su lugar original, por muy oblicua que fuese la mirada de Dorothy –que ciertamente lo es– la distancia entre ella y Robert habría sido mayor, con la consiguiente imposibilidad de que ella le avistara con su fotografía y, por supuesto, el retrato de John Vale nunca hubiera aparecido en el encuadre.

Así pues, como decíamos en las páginas iniciales del apartado, el retrato de John Vale resulta fundamental en todas estas escenas, ni mucho menos es casualidad que esté ahí. Al contrario, se sacrifican los valores de verosimilitud espacial y narrativa en favor de la puesta en escena, el efecto y la fuerza visual de las imágenes.

Existen muchos otros falseamientos menores del espacio cinematográfico como, por ejemplo, el plano 3 del largometraje.²⁸⁴ En él cuando vemos por primera vez la sala de reunión a través del cristal da la impresión de que la larga mesa de juntas está bastante cerca de esa puerta (p1), pero después en el plano 9 cuando se revela el *establishing shot* y durante la mayoría de planos de la secuencia 1 que recogen el espacio completo de la sala de reunión comprobamos que esto no es así; junto a esa puerta lo que está es la mesa de Jane y la mesa de los directivos queda mucho más alejada.²⁸⁵

Algo muy parecido es lo que sucede con una de las chimeneas del comedor de Jane en la secuencia 2, con la que no está encendida y consta a la izquierda en el plano de apertura del segmento 142.²⁸⁶ En éste, P.G. del comedor enmarcado por dos fragmentos verticales de pared a izquierda y derecha, se percibe cómo la chimenea está a cierta distancia de la fila de directivos que ocupan ese lado largo de la mesa. Sin embargo, inmediatamente, en el 143, cuando se pasa a planos medios de los dos comensales que se manchan sus corbatas advertimos que la chimenea ha sido desplazada, pues consta justo detrás de ellos, muy cerca.²⁸⁷ Ninguna de las imágenes del segmento, de hecho, volverá a mostrarla tan distante como el plano inaugural 142.

De índole bien distinta es el siguiente ejemplo. A lo largo de este trabajo hemos mencionado en varias ocasiones que las escenas de la gran sala de máquinas de la factoría Vale de las secuencias 1 y 4 fueron rodadas en una colosal fábrica de la costa del Pacífico, información que conocemos a través de un artículo publicado en la época de exhibición comercial de la cinta.²⁸⁸ Pero las imágenes de *Smouldering Fires* no hacen si no ratificarlo, pues implican una importante incongruencia narrativa de tipo espacial.

Y es que en los planos que muestran a Jane de incógnito presenciando la pelea en la secuencia 4, ella accede a la sala de máquinas por una puerta donde está escrito “Up” (Piso superior). Una puerta por la que además, finalizada la reyerta, sube a toda velocidad escaleras arriba (*ver il. n. 419, 420 y 421 en p. sig.*) y en el siguiente plano que vemos de ella, el 318, aparece en su despacho, cuando en realidad sabemos con

²⁸⁴ Ver plano 3 en p. 1141, ilustración n. 68.

²⁸⁵ Cfr. el plano 3 con el 54 en p. 1413, ilustración n. 411.

²⁸⁶ Ver plano 142 en p. 1177, ilustración n. 125.

²⁸⁷ Cfr. el plano 142 con el 143 en p. 1178, ilustración n. 126.

²⁸⁸ “Strand Theatre: ‘Smouldering Fires’”, *The Massena Observer*, 1 de octubre de 1925. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection.

absoluta certeza que ambas áreas de la factoría, zona de máquinas y zona de oficinas, están ubicadas en la misma planta del complejo, ya que son muchas las escenas del film que así lo prueban.



419. Plano 315.



420. Plano 315.



421. Plano 315.

Mencionamos a continuación algunos momentos donde esto queda más que demostrado, ya que los personajes se trasladan constantemente entre ambas áreas sin que nada indique ningún intervalo de tiempo transcurrido entre plano y plano: en la secuencia 1, plano 110, tras descubrir que su sugerencia ha sido desestimada, Robert abandona vehementemente los talleres e ingresa acto seguido, en el 111, en la parte administrativa por la puerta donde se lee “For Factory Employees Only” (Sólo para empleados de la factoría); en la secuencia 4, después de escribir su burla hacia Robert en la etiqueta de “Baby Romper”, en el plano 281 Lucy se levanta de su puesto de trabajo en la sala de máquinas, camina unos pasos y en el siguiente plano la vemos llegar hasta el nuevo despacho de Robert; o en el mismo segmento, tras la reyerta, en el plano 316 Robert abandona el escenario de la sala de máquinas donde se ha enfrentado a puñetazos con el trabajador y en el 317 entra en su despacho que conecta con el de Jane.

Sin duda esto confirma el rodaje de estas escenas en una manufactura real, donde debió existir esa puerta con la inscripción “Up” y esas escaleras (algo, por otro lado, bastante fácil de entrever, ya que no existe ni un solo plano del film que incluya a su vez en el mismo encuadre talleres y oficinas) y al mismo tiempo proporciona una explicación de por qué Jane sube hacia arriba cuando es evidente que todo está en el mismo nivel, pero no por ello deja de suponer una importante alteración espacio-narrativa, ya que anula la verosimilitud de la factoría como un lugar efectivo en el que sucede la acción de la película y se desarrolla la historia de Jane Vale.

Otra incongruencia narrativa de tipo espacial la constituye el hecho de que en la secuencia 15 Dorothy y Robert ingresen en el salón por donde lo hacen. Ellos entran por una de las puertas principales del salón que se abren al vestíbulo, cuando, en realidad, en su descenso desde el piso superior han pasado por delante de otra de las puertas del salón que también está abierta. Nos referimos a la situada en un extremo conectando con la escalera, aquella por la que momentos antes Robert gritaba a Jane que el cajón del tocadiscos estaba cerrado, planos 744 y 746, y más tarde Jane les veía a ambos bromear empujándose en lo alto, planos 762 y 764.²⁸⁹ Así pues, lo lógico hubiera sido que ellos se adentraran en el salón a través de esa puerta. Que la ignoren y decidan utilizar la principal se trata, desde luego, de una estrategia narrativa para poner en escena la escena climática de la secuencia y del film, con Jane caminando de un lado a otro de la habitación y, por tanto, surgiendo y saliendo sucesivamente del campo visual mientras Dorothy y Robert permanecen escondidos y escuchan su conversación. Advertimos, por ello, cómo de nuevo Clarence Brown rechaza la lógica espacial en pro de los valores emocionales y plásticos de la obra, pues la amplitud del punto concreto escogido del umbral del salón –de la que carece el descansillo de la puerta de la escalera– le sirve además para crear sucesivas imágenes enmarcadas mediante la arquitectura construida y en las que predominan los primeros términos oscuros y las siluetas a contraluz en planos de escala considerable –planos de conjunto 766 y equivalentes 768, 771, 775, 777 y 779.²⁹⁰

Por último, referente a los espacios de filmación utilizados en el largometraje queremos indicar que *Smouldering Fires* es una película de muy pocos escenarios, algo

²⁸⁹ Ver plano 744 en p. 1409, ilustración n. 404; y plano 762 en p. 1282, ilustración n. 309.

²⁹⁰ Ver plano 766 en p. 1283, ilustración n. 311; y plano 779 en p. 1402, ilustración n. 394.

que a nuestro modo de ver pone de manifiesto la escasez presupuestaria que confería Universal incluso a sus Jewels.

Los exteriores se concentran en los escenarios montañosos de Yosemite Valley de la secuencia 8 y en las escenas filmadas en la gran sala de máquinas de la citada fábrica textil de la costa del Pacífico que aparece registrada en las secuencias 1 y 4.

Mientras que sobre el espacio cinematográfico construido en Universal City, es decir, los decorados, aunque convincentes y bien elaborados, éstos son verdaderamente escasos, ya que en esencia se reducen a la zona de oficinas de la factoría Vale y a la residencia privada de la protagonista y, por lo demás, la película exhibe una gran economía de medios. La iglesia donde tiene lugar la ceremonia entre Jane y Robert, por ejemplo, simplemente no existe, más allá de dos planos constituidos por unas campanas repicando y los pies de los contrayentes junto a los del sacerdote en unos escalones, y de la casa de campo de Jane prácticamente tan solo apreciamos una breve pared del exterior, pasillo (desde donde se vislumbra brevemente el dormitorio al fondo) y cocina.

Pero la habilidad fotográfica de Brown y su capacidad para dotar de verosimilitud a los espacios físicos lograron sortear con notable éxito estos inconvenientes en la época del estreno del film, hasta el punto de que fueron muchos los críticos que se mostraron en extremo elogiosos para con los escenarios y el fondo atmosférico de la producción en general, el cual fue tildado en numerosas ocasiones de admirable.²⁹¹ Y aunque algunos como Edwin Schallert²⁹² registraron sus carencias económicas, no fue ésta la opinión mayoritaria que suscitó el largometraje. De hecho, otros como Quinn Martin llegaron a expresar: “La producción está realizada a escala 'espléndida', teniendo varias vistas, tanto exteriores como interiores, que están bastante lejos del promedio que esperamos ver en la vida real”.²⁹³ Muchas décadas después William K. Everson definiría a los decorados de *Smouldering Fires* como elegantes y abundantes, y fascinado por la impresionante altura de los techos de las oficinas y la residencia de la

²⁹¹ Ver, por ejemplo: “Smouldering Fires”, *Bioscope*, Vol. LXII n° 961, 12 de marzo de 1925, p. 52. O cualquiera de los siguientes documentos localizados en The Clarence Brown Collection: “Yosemite Charm Caught In Film”, *Los Angeles Express*, 15 de enero de 1925; “Smouldering Fires”, *Wid's*, febrero 1925; “Smouldering Fires”, [c. 1925]. Recorte sin fechar y de origen no identificado.

²⁹² Edwin Schallert, 1925, A9; Ver pp. 1019-1020.

²⁹³ “The production is made on the 'lavish' scale, there being several views, both exterior and interior, which are far beyond anything the average among us ever hope to see in real life.” (Quinn Martin, [c. 1925]. Documento proporcionado por The Clarence Brown Collection).

protagonista escribió la siguiente acotación entre paréntesis: “Es un placer especial ver ahora *altura* en los decorados de una película, cuando la tendencia actual, haciendo eco de la era del Cinemascope, es enfatizar el diseño amplio y horizontal”.²⁹⁴



422. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria correspondiente a la escena climática de la secuencia 15 y del film, donde puede apreciarse la considerable altura de los *sets*.

²⁹⁴ “It’s a particular pleasure to see *height* in movie sets now, when the current trend, echoing the Cinemascope age, is to emphasize width and horizontal design.” (William K. Everson, 1979, 42).

II.9.3. Montaje.

Como hemos avanzado, en su crítica de 1 de abril de 1925 *Variety* consideró que *Smouldering Fires* era bastante mejor en numerosos aspectos –historia, producción, dirección y fotografía– que las habituales producciones lanzadas por Universal bajo el mismo emblema de Jewel Productions, pero a continuación añadía: “Aunque no se puede decir mucho del montaje final, ya que hay tres o cuatro puntos en que salta de una secuencia a otra sin ton ni son”.²⁹⁵

Podría suponerse que dicha observación vino determinada porque el film se proyectó comercialmente en los Estados Unidos con la secuencia 12 excluida del metraje. De tal forma que tras la boda y la luna de miel –secuencias 10 y 11– la acción se habría trasladado directamente a la 13, con el matrimonio establecido en la residencia de Jane, a la espera de recibir la visita de Dorothy y sus amigos y sin que se proporcionase ninguna información o explicación acerca del tiempo transcurrido desde la ceremonia y el viaje en barco. Pero, a nuestro criterio, no fue la ausencia de la secuencia 12 la que propició el comentario, puesto que, como acabamos de enunciar, desde el punto de vista informativo la supresión de la secuencia 12 sólo implica que se desconozca el tiempo que llevan casados Jane y Robert –seis meses. Y, en realidad, creemos que la crítica adversa hacia el montaje del film, con la que en modo alguno estamos de acuerdo, más bien pudo deberse a que la película se apoya considerablemente en las elipsis enigmáticas como modo de cierre de muchas de las unidades de acción, algo que se incrementa más todavía en todas aquellas que se clausuran simbólicamente con emblemáticos “planos de tres” seguidos de fundidos en negro.

Efectivamente, el montaje elíptico entre secuencias cobra una importancia fundamental en el largometraje –sirvan como ejemplo los intervalos omitidos entre las secuencias 1 y 2 ó entre la 3 y la 4. Y aquí el comentario del crítico encuentra ya parte de su razón de ser, pues *Smouldering Fires* requiere de una participación activa por parte del espectador; no es que *salte de una secuencia a otra sin ton ni son* sino que la audiencia debe reconstruir los espacios en blanco que se omiten de la historia para dar sentido a las porciones de metraje que se presentan como argumento.

²⁹⁵ “As much cannot be said for the final editing, for there are three or four spots where it just jumps from one sequence to another without rhyme or reason.” (“*Fred*”, 1 de abril de 1925, 38).

Ahora bien, a partir de la secuencia 6 con la clausura de los segmentos mediante las estampas visuales de los “planos de tres”, el montaje, que continúa basándose de manera sustancial en las elipsis, se torna además altamente simbólico –esquema de finalización de las secuencias que se repite en la 6, 7, 9, 10 y en la última del film, la 15. Pongamos por caso el ensamblaje de las secuencias de la 9 a la 11 y obtendremos la siguiente sucesión de imágenes:

532. La secuencia 9 finaliza con un “plano de tres” en el que Dorothy y Jane tiran de una espoleta de pechuga mientras miran a Robert. Fundido en negro.

533. “Plano de tres” campanas repicando. Fundido encadenado.

534. “Plano de tres” pares de piernas apoyadas en los escalones del altar durante la boda, las de los contrayentes y las del sacerdote; ceremonia de la que nada vemos, excepto la caída del anillo. Fundido en negro.

535. Fundido de apertura. Jane y Robert reclinados en las hamacas de un barco.

Las elipsis entre el 532 y 533 y entre el 534 y 535 suponen días y se presentan en pantalla sin que medie ningún rótulo de carácter explicativo de por medio; hasta el 535, además, son planos abstractos o fragmentarios. Si con anterioridad hemos apuntado que Clarence Brown confía plenamente en la inteligencia del espectador para captar determinados detalles de la puesta en escena relacionados con la escenografía, lo mismo cabe decir al respecto del montaje, de cuyos resultados el cineasta siempre se responsabilizó.²⁹⁶

Todas las secuencias que finalizan con un “plano de tres” implican un montaje simbólico y cuya motivación es principalmente artística y de suspense acerca de lo que sucederá después a través del intercambio de miradas entre los personajes implicados en el triángulo, pero el intervalo que hemos escogido, tránsito de las secuencias de la 9 a la 11, es sin duda el más elíptico, simbólico y opuesto al sistema de continuidad clásico que, por lo demás, organiza la relación de planos y secuencias del largometraje, pues no pretende dotar de claridad y coherencia al relato, sino todo lo contrario: ocultar lo sucedido. Sin llegar a crear confusión, intenta sembrar la duda acerca de cuál de las dos,

²⁹⁶ Véase en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)», p. 456, el comentario de Brown donde confirmó su participación activa en el montaje de todos sus films, considerándose el único responsable directo de los resultados.

Dorothy o Jane, habrá resultado vencedora al tirar de la espoleta y, en consecuencia, se habrá casado con Robert. Por ello, pensamos, el juicio expresado por el crítico de *Variety* se vincularía más bien con las elipsis del film y en particular con este pasaje, antes que con el vacío causado por la supresión de la secuencia 12 y su rótulo inaugural.

El montaje elíptico dentro de las unidades de acción mediante la presencia de fundidos en negro y encadenados para señalar breves elipsis temporales o cambios de escenario posee también una especial relevancia y localizamos hasta 15 signos de puntuación óptica que desempeñan tales cometidos en las secuencias 1, 3, 5, 9, 10 y 15. Luego están los fundidos en negro que clausuran todas las secuencias excepto la 12 y otras 10 señalizaciones –fundidos en negro y fundidos de apertura– que concluyen los intertítulos o inician algunos de los planos y rótulos inaugurales de los segmentos.

En total 39 signos de transición óptica que, desde luego, ralentizan considerablemente el ritmo de montaje del film. Si a ello añadimos que son bastantes los planos que se mantienen o quedan suspendidos en pantalla durante un tiempo considerable –no sólo los “planos de tres”, sino las tomas largas en movimiento (los *travellings* de los planos 175 y 261-263 con 16'' y 30'' de duración respectivamente) u otras imágenes de Jane ensimismada en su oficina– advertiremos que, a pesar de que la duración del plano medio del film se establece en torno a los 6''0''', en general se trata de un ritmo de montaje que no está precisamente caracterizado por la excesiva rapidez y tiende en cierto modo a la lentitud, especialmente atendiendo a la época de producción de la cinta. De hecho, con la excepción de la caída de Dorothy en las montañas y de un pasaje puntual de la secuencia 13 (cuando se nos muestran velozmente las reacciones de Dorothy y de Jane tras la metedura de la pata de la muchacha que confunde a Jane con la madre de Robert), apenas hay escenas de acción o donde el ritmo se acelere con el consiguiente incremento del número de planos en rápida sucesión.

Por lo demás, el film exhibe los dispositivos habituales para la creación del montaje de continuidad clásico establecido dentro del sistema de los 180°, entre los que sobresalen: el montaje analítico, el esquema de plano/contraplano, el montaje alternado, el *frame cut* o “corte en movimiento” y la continuidad de dirección, de movimiento, de mirada, etc. Expondremos a continuación los aspectos más destacados del uso de estos recursos, así como sus principales anomalías.

Aunque la cámara se mueve con bastante asiduidad, los movimientos de cámara nunca son utilizados por Brown para acercarse a los rostros u obtener visiones más próximas de los personajes, y es la interrupción analítica la que acomete

permanentemente esta función, siempre por corte directo –los “planos de tres” del largometraje en los que invariablemente se cambia de un plano precedente a mayor escala, generalmente en P.M., a otro canónico y definitivo, en P.M.C., proporcionan ejemplos perfectos de esta práctica.

El montaje plano/contraplano se utiliza con frecuencia, pero difiere en cierto modo de los parámetros estándar bajo los cuales suele surgir este tipo de montaje en el sistema de continuidad clásico: 1.) Porque no es la forma más común para poner en escena diálogos entre dos personajes; 2.) Los planos casi nunca se presentan en escorzo.

Con respecto a lo primero, cuando se trata de dos interlocutores lo habitual es que éstos compartan plano, generalmente estando situados de perfil –sirvan como ejemplo las conversaciones análogas en planificación y decisivas desde el punto de vista argumental entre Jane y Elliott en la secuencia 4 y entre este último y Dorothy en la secuencia 7, ambas establecidas en el despacho de Jane. De hecho, en general el esquema de plano/contraplano en *Smouldering Fires* no suele reducirse ni implicar a dos interlocutores, sino a varios y en ocasiones incluso a cuatro –verifíquese la sucesiva repetición de planos de Jane y Elliott sentados a la mesa en el segmento 2 durante la cena con los de los dos comensales de las corbatas, alternancia sobre la cual se escenifica gran parte de las escenas que componen la secuencia. Y por supuesto el uso más efectivo de este tipo de montaje lo lleva a cabo el cineasta entre tres personajes, relacionando a los integrantes del triángulo amoroso mediante el aislamiento de uno de ellos frente a los otros dos –esquema que utiliza con importantes variaciones a lo largo las secuencias 6, 8, 9, 13 y 15.

Sobre lo segundo, incluso cuando se trata de diálogos entre dos personajes éstos no suelen estar tomados desde una perspectiva oblicua como es lo acostumbrado en este tipo de montaje –véase el diálogo que sostienen Jane y la secretaria Kate Carter en la secuencia 1, desde el 63 al 77, o los planos que integran la conversación de Jane y Elliott en el sofá junto a la chimenea en la secuencia 3 y se advertirá cómo todos están tomados con los personajes situados de frente hacia la cámara y en ocasiones, en consonancia con los parámetros compositivos imperantes en el film, las imágenes se caracterizan por una acusada frontalidad.

Con todo, por supuesto, hay excepciones, la más notable de las cuales se refiere a los planos que mediante el montaje plano/contraplano ilustran el diálogo de Jane y Dorothy al inicio de la en la secuencia 6, desde el 367 hasta el 371, pues implican una conversación entre dos personajes y están tomados de manera transversal. Como ya

apuntamos, son además increíblemente anómalos y novedosos, en tanto que incluyen en el encuadre partes del cuerpo del interlocutor contrario en escorzo –hombros y perfiles–, tal y como se hará con posterioridad en el cine hablado.

El montaje alternado surge con mucha asiduidad y en numerosas secuencias –4, 7, 8, 9, 14 y 15. Sin embargo, rara vez llega a combinar más de dos líneas de acción al mismo tiempo y a menudo se circunscribe a un único plano o a varios dentro de cada unidad. Su utilización responde a diferentes propósitos, excediendo de los habituales de producir suspense, que también están presentes. Los segmentos que presentan un uso más reiterado de este tipo de montaje son el 4, 7 y 9.

La secuencia 4 es la única que intercala imágenes de hasta cuatro acciones paralelas y simultáneas de la narración, pero esto sucede sólo brevemente, al inicio, y a través de muy pocos planos: vemos a un empleado en el exterior del despacho de Robert terminando de rotular su puerta, luego a éste observando con orgullo la inscripción desde dentro, a Jane en la intimidad de su oficina pensando en Robert y a los directivos en la antesala esperando a poder entrar. Seguidamente la secuencia al completo supone una alternancia continuada entre las acciones de la zona de oficinas y los talleres: se inicia la junta pero poco vemos de ella, ya que casi de inmediato la acción se traslada a la sala de máquinas, con Lucy propagando entre sus compañeras costureras el cotilleo sobre Jane y Robert; de vuelta a la sala de reunión, asistimos a la porción final de la asamblea y ésta se clausura; después la acción se establece en los talleres, cuando Lucy escribe “*Her Baby’s Rompers*” en el mameluco, pero entretanto la acción vuelve a trasladarse a la sala de juntas para mostrarnos la conversación que en esos momentos están manteniendo Jane y Robert; finalmente ambas líneas de acción se unifican con el desplazamiento de Robert a los talleres tras haber descubierto la burla de los mamelucos y a partir de ahí la secuencia se desarrolla hasta su conclusión con una sola línea. Si bien en esta parte final de la subsecuencia «4.2. *Her Baby’s Rompers*» el montaje alternado se dispone sin duda para crear suspense acerca cuál será la reacción de Robert cuando descubra la etiqueta rescrita, su utilización global en la secuencia responde a una cuestión informativa, pues sirve para revelar el ambiente general de chismorreos que se respira en todas las áreas del complejo y entre las diferentes jerarquías de trabajadores; un auténtico caldo de cultivo de lo que terminará sucediendo –debido a la presión social Elliott se verá obligado a pedirle matrimonio a Jane.

En el segmento 7 mientras Dorothy habla con Scotty en su despacho se incorporan imágenes de Robert en la sala de reunión observando las invitaciones de su

boda –414, 415 y 416–, alternancia que sirve para poner en escena el plano 422 y los que le siguen. No existe el suspense (por el momento), sino la sorpresa, pues cuando Dorothy abre la puerta que conecta ambas estancias tanto ella como el espectador quedan estupefactos al avistarlo mirando su fotografía. Sabíamos que él estaba en la habitación contigua, pero no esperábamos verle haciendo eso, sino todo lo contrario, pensando en su próximo enlace con Jane y organizando los tarjetones, tal y como le habíamos visto anteriormente. El suspense al que aludíamos llega después, cuando Dorothy cierra la puerta y nos preguntamos cuál será su actitud ante los hechos, interrogante que se disipa cuando la vemos sonreír y acariciar la puerta detrás de la que él se encuentra. Y ahora, en los planos 429 y 431, mediante el montaje alternado volvemos a ver a Robert acariciar también su fotografía y después (ante la llamada de ella) esconderla tras de sí, disimulando. Aquí la alternancia de imágenes crea tensión y al mismo tiempo ofrece una clara equivalencia simbólica: mismos gestos y, por tanto, idénticos sentimientos –no cabe duda que los dos se gustan.

En la 8, ubicada en las montañas, Dorothy y Robert se declaran abiertamente su amor y se besan y mientras tanto se intercalan imágenes simultáneas de Jane, sola en la roca, besando su anillo –de nuevo tres planos, 477, 479 y 494. El montaje alternado sirve así al cineasta para generar tensión, suspense e incomodidad, pero al mismo tiempo, también, para efectuar un claro paralelismo simbólico no exento de amargura e ironía. Conceptos, todos ellos, que se hacen extensibles a la secuencia 9, que comienza con Jane preparando con gran esfuerzo una comida para Robert, mientras fuera de la casa él y Dorothy planean cómo van a darle la noticia de la cancelación de su enlace. Con posterioridad, y tal como sucedía en la secuencia 4, prácticamente toda la secuencia se halla articulada mediante esta combinación de acciones paralelas y simultáneas, ya que mientras Jane continúa en la cocina vemos a Dorothy entrando en la casa, más tarde a Elliott solo en el exterior y finalmente a Elliott adentrándose.

Su empleo en la secuencia 14 a través de un plano en el que vemos a Robert caminar por el jardín de la casa, el 642, es esencialmente funcional, ya que sirve para poner en escena el acontecimiento dramático relevante de la secuencia: cuando Jane llama a Robert desde la ventana dirigiéndose hacia abajo ya sabíamos que él estaba allí.

Por último, en la secuencia 15, con la acción establecida en el comedor, la alternancia de acciones que ocurren en lugares distintos de forma simultánea se produce en dos ocasiones, al incorporar imágenes primero de Robert solo en el piso superior buscando en vano el regalo de Dorothy y después de él y Dorothy haciendo lo propio. Y

con ello se introducen importantes matices narrativos, pues sólo de este modo podemos observar cómo ambos abren el cajón de las cremas antiarrugas, y él en particular mira con extrañeza una de ellas, o cómo Jane les ve después jugar en lo alto de la escalera. Y, por supuesto, cuando ellos descienden y ambas líneas de acción confluyen se llega a la sorpresa tanto de los personajes como de la audiencia al escuchar las palabras de Jane.

El *frame cut* o “corte en movimiento” para contribuir a la continuidad espacial y ayudar a ocultar los cortes entre plano y plano es extraordinariamente común, tal y como hemos indicado en el *découpage* de la sección II.5.2. Asimismo, gran parte de la fuerza visual del montaje de *Smouldering Fires* reside en el *raccord* o continuidad de la mirada, algo del todo lógico si tenemos en cuenta la gran importancia que poseen los cruces de miradas entre los personajes –entre Jane y Scotty en la secuencia 1; entre Dorothy y Robert en las secuencias 7 y 9; en todos los planos de Jane en P.M.C. reprobando a sus empleados o recibiendo las afrentas de sus jóvenes invitados, etc.

No obstante, la película exhibe numerosos fallos en el montaje y errores de continuidad de todo tipo, algunos imperceptibles, pero otros verdaderamente alarmantes, e incluyendo el del emparejamiento del eje de miradas. De la misma forma, Clarence Brown lleva a cabo en varias veces la violación del espacio de continuidad clásico establecido dentro del sistema de 180°, aunque, a nuestro modo de ver, ninguna de estas transgresiones supone una confusión importante en el espectador de cara a la comprensión de las escenas. De hecho, esto último sucede hasta en cuatro ocasiones –secuencias 1, 4, 13 y 14. Comenzamos, pues, tratando esta última cuestión.

En la secuencia 1 Brown cruza al otro lado del semicírculo del vector imaginario que establece la acción en un espacio de 180° en el tránsito de los planos 132 y 133 al 134. El plano 132, igual a 122, muestra el fin del enfrentamiento verbal que ha tenido lugar entre Jane y Elliott en la antesala a través del esquema plano/contraplano. Ahora ambos aparecen mirándose de perfil y situados a cada extremo de la pantalla (*ver il. n. 423 en p. sig.*). En el mismo plano Elliott comienza a trasladarse hacia la profundidad de la imagen, hasta llegar a una puerta que comienza a abrir. Corte en movimiento y seguidamente le vemos en el 133 en un P.A. terminando de abrir esa puerta por la que definitivamente sale de campo (*ver il. n. 424 en p. sig.*). Sin embargo, Brown desobedece radicalmente la regla de los 180° al incluir seguidamente un P.M. de Jane tomado desde el otro lado del eje de la acción, en el 134 (*ver il. n. 425 en p. sig.*).



423. Plano 132.



424. Plano 133.



425. Plano 134.

El porqué de este quebrantamiento del vector imaginario de los 180° por parte del cineasta es fácil de entrever. Brown quiere mostrar a Jane petrificada mirando hacia el espacio en *off* por el que se ha marchado Elliott y, obviamente, no quiere que ni ella ni Scotty (que entrará en campo después) estén de espaldas. Esto último se habría podido solucionar mediante el movimiento de cámara, pero Brown elude el desplazamiento de la cámara y prefiere saltarse libremente el eje, convirtiendo el espacio fílmico de la antesala en uno de 360°. Así, la transición entre los planos 132 y 133 al 134 es mucho más brusca y desconcertante que la mayor suavidad que podría haber otorgado el movimiento de cámara, pero al cineasta no parece importarle, ya que al fin y al cabo ello no implica ningún tipo de desorientación en la audiencia acerca de dónde está Jane.

En la secuencia 4 Brown vuelve a saltarse el eje de la acción cuando revela en P.D. con punto de vista de Jane, en el 238, cómo ella

guarda el lema de su padre en uno de los cajones de su escritorio y tras esto regresa de nuevo al lado correcto del semicírculo.²⁹⁷

²⁹⁷ Ver planos 237 y 238 en pp. 1198-1199, ilustraciones n. 157 y n. 158 respectivamente.

De forma casi idéntica en la secuencia 13, con el eje de la acción establecido desde el inicio entre las butacas que ocupan Robert y Jane a izquierda y derecha respectivamente, el cineasta ignora la regla de los 180° al incorporar en el 561 una fotografía enmarcada de Dorothy tomada desde el otro lado del semicírculo en P.D. subjetivo de Robert. Sumado a la acusada frontalidad del encuadre, se transmite así momentáneamente la impresión de que la fotografía está situada hacia la cámara, cuando en realidad está de espaldas.

Finalmente, en la 14 Brown procede a un nuevo salto de eje para poner en escena el momento dramático fundamental de la secuencia: el plano 668, que repentinamente encuadra desde el otro lado del semicírculo a Jane de espaldas, con el cristal de la ventana delante de ella y el reflejo de Dorothy proyectado en el cristal. No obstante, y como ya comentamos, la inclusión de parte del decorado de la habitación al fondo hace posible que el espectador se reubique y comprenda la escena.²⁹⁸

Los fallos de *raccord* de miradas más acentuados entre los personajes los encontramos en las secuencias 1 y 15.

En la secuencia 1 esto sucede en el plano 41, cuando Jane atisba al jefe de departamento que dibuja no prestándole atención; mientras Scotty mira en diagonal



426. Plano 41.

hacia la posición correcta que ocupa éste en la mesa, Jane incomprensiblemente mira al frente (*ver il. n. 426*), hacia un lugar donde no se encuentra el personaje, como comprobaremos después cuando se levante y se desplace hasta él. Indudablemente, se trata de un plano mal ensamblado que no posee continuidad de ningún tipo –ni

gráfica ni narrativa ni compositiva– con el precedente que hemos visto de Jane, el 39 (*ver il. n. 427 en p. sig.*), antes de mostrarnos al directivo que dibuja, en el 40 (*ver il. n. 428 en p. sig.*).

²⁹⁸ Ver planos 667 y 668 en p. 1274, ilustraciones n. 296 y n. 297 respectivamente; Ver, asimismo, comentario al respecto del salto de eje de esta escena en p. 1124.

Es más, en el 39 tras echar un vistazo a todo su personal para ver si están de acuerdo con ella advertimos cómo la última mirada de Jane sí que se dirige correctamente en diagonal, se inserta el plano del jefe de departamento con punto de vista de Jane y después incongruentemente ella aparece mirando al frente.



427. Plano 39.



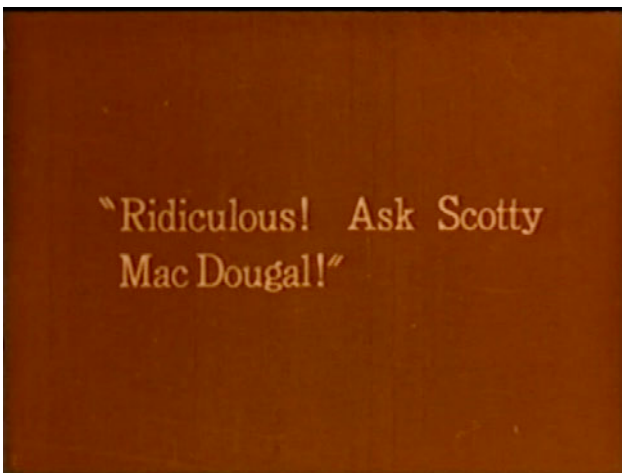
428. Plano 40.

El plano 41, en cambio, posee una continuidad exacta en todos los sentidos con el 19 (*ver il. n. 429 en p. sig.*) –adviértase, por ejemplo, cómo en los dos Jane aparece comiendo, dando mordiscos a su sándwich, algo que con relación a los planos anteriores al 41 hacía mucho rato que ya no estaba haciendo. Y es que, como en breve explicitaremos, son planos que se corresponden con dos tomas diferentes de la misma escena, ensamblados por partida doble y con una cierta distancia en el metraje; de ahí su correspondencia exacta entre ellos y su ausencia de continuidad con sus colindantes.

Y el 19, como no podía ser de otro modo, también está mal ensamblado en el metraje. Se trata de un P.M. de Jane y Scotty, situado justo después de que ella haya estampado un “NO” sobre la sugerencia de Robert Elliott. Jane da un mordisco a su sándwich y (con la boca llena) a continuación se inserta un rótulo en el que dice: “¡Ridículo! ¡Preguntad a Scotty Mac Dougal!” (*ver il. n. 430 en p. sig.*). Aparte de que normalmente la continuidad narrativa en la inserción de intertítulos viene precedida por un plano del personaje comenzando a hablar, el rótulo y después el mismo plano del personaje hablando de nuevo y aquí los planos que flanquean el intertítulo son distintos (*cf. il. n. 429 con n. 431 en p. sig.*), no debe perderse de vista que en el plano que precede al rótulo Jane estaba comiendo.



429. Plano 19.



430. Plano 20.



431. Plano 21.

La razón de estas discontinuidades se debe a que el 19 y el 41 son dos tomas que se corresponden con la filmación de la escena siguiendo el orden del guión, ya que en el libreto tras estampar el “NO” Jane descubre que “... el hombre a la derecha de Scotty ha estado garabateando y dibujando en un trozo de papel”,²⁹⁹ le increpa (sin llegar a ver nunca, por cierto, el dibujo en esta escena) y al poco finaliza la junta. Y ésta fue la forma en que Brown rodó el pasaje inicialmente. Pero después cambió de opinión y alteró el orden, situando la negativa de Jane a la sugerencia de Elliott prácticamente al inicio de la secuencia, después la presentación de Scotty MacDougal, la comparación de las fotografías de ambas fábricas y finalmente a Jane descubriendo al directivo haciendo un dibujo.

Con posterioridad en la sala de montaje le faltaron planos –el 19 y el 41– y recurrió a dos tomas procedentes de una primera fase de filmación, donde Jane tras estampar el “NO” descubría inmediatamente al

directivo haciendo un boceto. Esto queda corroborado por los siguientes elementos contenidos en los susodichos planos: 1.) Así se explica por qué en el plano 41 la mano

²⁹⁹ “... the man to the right of Scotty has been scribbling and drawing upon a piece of paper.” (Guión de *Smouldering Fires* [1924], por Sada Cowan y Howard Higgin, p. 5 [escena (plano) 19]. Conservado en The Clarence Brown Collection).

del Sr. Littlefield aparece, como en el 19, en la parte izquierda del encuadre sosteniendo la sugerencia de Elliott, como si Scotty se la acabara de devolver después de la negativa de Jane, cuando en la película de eso ya ha pasado bastante rato. 2.) En el plano 19 Jane no sólo está masticando, de manera que no está empezando a pronunciar el rótulo que le sigue, sino que su expresión de sorpresa final no está justificada por nada, ya que únicamente dice: “¡Ridículo! ¡Preguntad a Scotty Mac Dougal!”, sobresalto que se debe, en realidad, a que acaba de ver a uno de sus directivos realizando un dibujo.

Por otro lado, sabemos que son tomas distintas y no la misma toma dividida en planos, precisamente por esto último, porque la actitud de sorpresa de Jane se repite en el 19 y el 41.³⁰⁰

Como hemos venido reiterando a lo largo de este trabajo, las diferencias entre la película y el guión son numerosas. Pero aquí, aparte de las expuestas, advertimos también otras que pueden explicar el porqué de la ausencia de *raccord* en la mirada de Jane en el plano 41 y al mismo tiempo por qué ella mira de forma errónea al frente y Scotty dirige su mirada correctamente en diagonal. El libreto dice que el personaje que dibuja está sentado a la derecha de Scotty. Evidentemente, Brown lo cambió de posición, ya que en la película ese lugar lo ocupa el Sr. Littlefield. Y es lícito suponer que el realizador pudiera haber cambiado de opinión en varias ocasiones respecto a la posición de este personaje, situándolo en el ínterin en el extremo de la mesa opuesto a Jane (de ahí que ella mire directamente al frente) y finalmente cerca de ese extremo pero en uno de los lados largos (por eso Scotty mira de forma oblicua). En tal caso, el fallo de *raccord* se habría originado a partir de un error en la actuación de Pauline Frederick, quien probablemente desconocía la nueva ubicación otorgada por Brown al personaje. Y seguramente estos repetidos cambios de lugar del directivo en la mesa tuvieron que ver con que el cineasta quería que se le distinguiera claramente desde el inicio de la reunión dibujando –a través del cristal, en el plano 3.

El que Brown incluyera estos planos tan defectuosos, 19 y 41, en el montaje final de la versión definitiva del largometraje, es algo que trataremos más hacia delante.

Paralelamente, estos errores de montaje descubren que, pese a la gran cantidad de diferencias habidas entre película y guión, en una primera fase de filmación Brown sí

³⁰⁰ Sobre esta expresión de sorpresa al final del plano 19, hemos de decir que ésta es mucho más ostensible en la copia de seguridad británica. En la versión definitiva, aunque también se incluye, Brown sutilmente corta el plano antes de que Jane verdaderamente exprese toda su estupefacción.

siguió más o menos fielmente el libreto, o al menos su orden de presentación de acontecimientos, y después, en contra de sus declaraciones de la época a *Popular Scenario Writer* –donde hablaba de un guión hermético desglosado por planos y que se rodaba a sí mismo–, fue realizando los cambios sobre la marcha.³⁰¹

En realidad, y a juzgar por la continúa confrontación que hemos llevado a cabo entre película y guión, el testimonio de Brown a Tay Garnett haciendo balance general de su carrera se asemeja mucho más a la auténtica forma en que el cineasta debió enfrentarse al rodaje del libreto de Sada Cowan y Howard Higgin: “Cuando, bajo tales esfuerzos comunes, un guión estaba terminado y empezaba el rodaje, con frecuencia había ocasiones en que las escenas no funcionaban como había esperado. Si los cambios afectaban sólo al *tema*, manejaba los ajustes yo mismo. Pero si las alteraciones indicadas concernían a los diálogos mandaba llamar al escritor”.³⁰² Y dado que *Smouldering Fires* es una película “silente” y sin diálogos hablados, deducimos, por ello, que las modificaciones fueron realizadas por él mismo durante el rodaje, tal y como atestiguan las propias imágenes del film, con su defectuoso ensamblaje (producto de haberse atendido inicialmente al guión) y con fallos de *raccord* (resultado, en este caso, de haber movido en repetidas ocasiones a uno de los personajes de posición). Además, ninguna de estas cuestiones figuran en el guión técnico de continuidad de Clarence Brown, donde sí constan en cambio anotaciones manuscritas referidas a rótulos y a otras cuestiones menores.

En la secuencia 15 el error de *raccord* en el emparejamiento de miradas de los personajes lo encontramos cuando Robert le gasta una broma a Dorothy dejando salir lentamente el aire de un globo con cara de mujer. Ella está a su izquierda, pero durante la mayor parte tiempo –planos 692 y 694– Robert se dirige invariablemente al frente, a un lugar donde no está Dorothy, sino Scotty. Y sólo hacia el final, en el 696, echa una mirada hacia su izquierda, pero como si allí estuviera otro de los comensales y para ver el efecto que ha tenido su chiste. Sin duda este error de continuidad se debió al rodaje discontinuo de la escena, habiéndose filmado en días distintos los planos individuales de los personajes de los restantes generales y de conjunto, y con toda probabilidad antes de que se hubiesen determinado sus posiciones finales en la mesa.

³⁰¹ Ver extractos de estas declaraciones, así como nuestros comentarios sobre las mismas, en pp. 990-991.

³⁰² “When, under such joint endeavor, a script was completed and shooting started, there were often instances when scenes did not play as I had believed they would. If the changes involved only *business*, I handled the adjustments myself. If the indicated alterations were concerned with dialogue, I sent for the writer.” (Tay Garnett, 1996, 15).

En la secuencia 2 durante la cena asistimos a un fallo de *raccord* de movimiento. En el 172 Jane sirve una taza de café desde una cafetera exprés que deposita en una bandeja que sostiene un criado. Y en el siguiente plano, al que se pasa por corte directo e inmediatamente, bandeja y sirviente ya han llegado al extremo opuesto de la mesa. Es del todo imposible que el criado haya podido recorrer todo ese espacio en ese brevísimo lapso de tiempo, por lo que se pierde la noción del espacio fílmico representado como un lugar verosímil por el que caminan y se trasladan los personajes.

Como adelantábamos en páginas anteriores, la película posee muchos otros errores de continuidad narrativa, algunos ciertamente difíciles de percibir, pero otros verdaderamente graves, en tanto que resultan en extremo obvios.

Los más difíciles de captar en un primer visionado y, por tanto, menos relevantes se localizan en las secuencias 3, 7 y 13, en esta última por partida doble.

En la 3, en el plano inaugural 180, un P.G. con Jane en el vestíbulo despidiéndose de sus invitados, tras ella hay una consola con una estatua, sobre la que está el sombrero de Scotty, el cual él mismo retira de la escultura en este mismo plano. Sin embargo, en el posterior 183 volvemos a ver la misma acción, esto es, a Scotty cogiendo su sombrero que está sobre la estatua.

La 13 incluye también una acción que se repite, puesto que a Jane le es presentada en dos ocasiones la misma muchacha, la que después meterá la pata confundiéndola con la madre de Robert, en el P.G. 569 y en el 572 en P.A.

Asimismo, esta secuencia comienza con un P.C. de Jane y Elliott en la biblioteca, el 556. Ella está leyendo un libro que sujeta con su mano izquierda y tiene la derecha en alto realizando una interpretación del poema. Por montaje analítico en el 557 se pasa a una imagen más cercana de Jane, donde las posiciones de sus brazos son las contrarias; ahora sostiene el libro con la derecha y gesticula con la izquierda.³⁰³

En la secuencia 7 mientras Dorothy está con Scotty en su despacho se intercalan mediante el montaje alternado sucesivas imágenes de Robert Elliott contemplando las invitaciones de su boda, la última de las cuales, plano 416, le muestra inspeccionando y sosteniendo una en particular.³⁰⁴ En el 422, sin embargo, cuando Dorothy abre la puerta del despacho de Scotty que conecta con la sala de reunión le ve apoyado sobre el escritorio, de espaldas, admirando su fotografía que sujeta claramente con sus dos

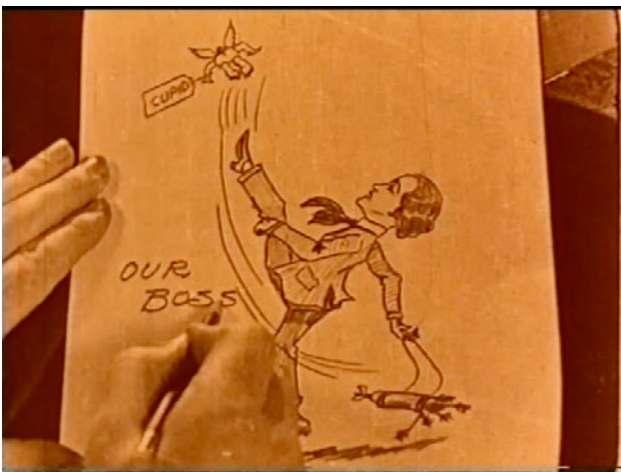
³⁰³ Ver planos 556 y 557 en p. 1261, ilustraciones n. 264 y n. 265 respectivamente.

³⁰⁴ Ver plano 416 en p. 1365, ilustración n. 353.

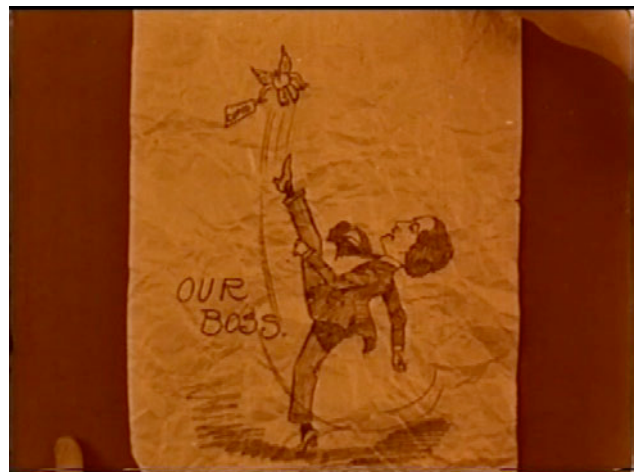
manos –la profundidad de foco no deja dudas al respecto.³⁰⁵ Suponemos, por lo tanto, que en *off* la fotografía ha captado su atención y ha terminado por dejar sobre el escritorio el tarjetón de su enlace. Pero, incongruentemente, en el siguiente plano que se inserta de él, el 424, vuelve a sostener de nuevo con una mano el retrato y con la otra el tarjetón, que supuestamente ya había relegado.³⁰⁶ A nuestro modo de ver, de todos los errores de continuidad detallados en las páginas de esta sección, éste es el único que no es accidental sino intencionado, pues este fallo de *raccord* enlaza con los falseamientos deliberados del espacio cinematográfico que lleva a cabo el cineasta en esta misma secuencia con respecto al escritorio de Jane. Se trata de dotar de fuerza a las imágenes y al mismo tiempo de poner en escena el plano posterior 426. Es decir, en el 422 posee mucho más impacto emocional que Robert sujete con fuerza y con sus dos manos la fotografía, pero luego en el 426 Brown quiere que veamos en P.D. subjetivo suyo como mientras admira el retrato de modo inconsciente hace descender la invitación de su boda que sostiene con su otra mano.³⁰⁷

Mucho más notorios son los errores de continuidad y verosimilitud narrativa que se contienen en las secuencias 1, 4 y 7.

En la secuencia 1 la segunda vez que vemos la caricatura de Jane, al sacarla ella arrugada de uno de los bolsillos de su chaqueta, resulta muy evidente que el dibujo no es el mismo, pues, entre otros particulares, Jane está desprovista de su saco de flechas (*ver il. n. 432 y n. 433*).



432. Plano 45.



433. Plano 86.

³⁰⁵ Ver plano 422 en p. 1234, ilustración n. 212.

³⁰⁶ Ver plano 424 en p. 1234, ilustración n. 214.

³⁰⁷ Ver plano 426 en p. 1235, ilustración n. 215.

Algo muy parecido sucede en la secuencia 4. Después de haber realizado su inútil rodeo, Robert abre desde la antesala la puerta de la sala de reunión y advertimos tras él un gran calendario de pared sobre una columna (*ver il. n. 435*). Un calendario que ha sido colocado *ex profeso* en la presente imagen para informar al espectador sobre la fecha exacta y el tiempo que le ha llevado al personaje conseguir su ascenso, puesto que instantes antes no estaba –cuando la nueva secretaria de Jane abría esa misma puerta, la columna se hallaba totalmente despejada y ausente de calendario alguno (*ver il. n. 434*).



434. Plano 246.



435. Plano 256.

Finalmente, el plano 426 de la secuencia 7, donde se inserta la mencionada fotografía de Dorothy, nos expulsa por completo del universo narrativo del film, ya que cerca de la esquina inferior izquierda de la misma consta la rúbrica del fotógrafo oficial de la compañía (Jack) Freulich.³⁰⁸ El espectador es consciente así en todo momento de que está viendo una película de Universal y, más importante, de que la incluida en el film no es una fotografía de Dorothy, sino de la actriz Laura La Plante. Si tenemos en cuenta el afán coleccionista que existía entre el público de la época por este tipo de fotografías y postales, la audiencia pudo reconocer inclusive de qué otro largometraje procedía la instantánea dado el atavío tan característico de la actriz. Algo que se hace extensible, por supuesto, al espectador actual que fácilmente identifica que se trata de una fotografía publicitaria de la cinta de La Plante con Reginald Denny *The Fast*

³⁰⁸ Asimismo, en la Segunda Parte, al inicio del cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)» puede verse una fotografía publicitaria de Clarence Brown realizada por este mismo fotógrafo y donde figura la misma rúbrica (*ver ilustración n. 1 en p. 497*).

Worker (*Los maridos de Edith*, 1924), de William A. Seiter (ver il. n. 436). Y todo esto sucede, además, en un momento dramático capital de la secuencia.³⁰⁹



436. Fotografía publicitaria de Laura La Plante en *The Fast Worker* (1924).

Para Kevin Brownlow, a quien participamos de la mayoría de los fallos de *raccord* aquí comentados, esto podría deberse a que durante el rodaje de *Smouldering Fires* Clarence Brown no contó con una *script* o secretaria de rodaje.³¹⁰

Sin considerar excluyente el comentario del historiador (el cual, de hecho, corrobora lo que expondremos a continuación), desde nuestro punto de vista tales errores de continuidad narrativa apuntarían hacia el escaso presupuesto de la cinta, pues si bien es cierto que algunos son prácticamente imperceptibles y pudieron no ser

³⁰⁹ Ciertamente que en la secuencia 13 el retrato que se muestra de Dorothy es también una fotografía publicitaria de Laura La Plante, pero se halla desprovisto de la firma del fotógrafo.

³¹⁰ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/11/2008; 22/11/2008.

advertidos por Clarence Brown y el resto de implicados en la producción, otros son tan evidentes que no pudieron menos que ser notados: que la caricatura de Jane es sustancialmente distinta; la ausencia y repentina presencia del calendario de pared en la secuencia 4; Jane con la boca llena cuando se supone que está pronunciando un intertítulo en la secuencia 1; o en el mismo segmento Jane mirando hacia un lugar equivocado en un momento determinante mientras Scotty lo hace de forma correcta.

Y es que el esmero depositado por Brown en numerosos aspectos de la puesta en escena contrasta enormemente con la no repetición de tantas tomas defectuosas; que sepamos, además, tan solo se repitió una de ellas, la del tarjetón del enlace con la fecha equivocada de 1926 –algo que sabemos porque permanece en la copia de seguridad británica–, que volvió a filmarse para la versión definitiva del film y surgió de nuevo con fallos, mal encuadrada y con una imposibilidad obvia de tipo temporal, pero se dejó tal cual. Esto, junto con otras cuestiones tales como los escasos decorados (sin ir más lejos: no hay iglesia), los contados movimientos de cámara prolongados o la utilización de varias fotografías publicitarias muy conocidas y ampliamente distribuidas de la actriz Laura La Plante (una de ellas con la firma del fotógrafo del estudio), vendría a confirmar que, pese haber sido anunciada en su día como una “A Universal-Jewel Photodramatic Classic” y haber encabezado la primera “White List” de Universal de 1925, *Smouldering Fires* es una película sencilla y realizada con pocos medios, algo que no resta mérito alguno al largometraje, sino todo contrario, aumenta su valía y pone de relieve más aun si cabe sus numerosas virtudes en cuanto a cohesión, originalidad y sobre todo creatividad artística.

II.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior.

Las cinco películas que Clarence Brown realizó desde 1923 a 1925 en Universal Pictures –*The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925) y *The Goose Woman* (1925)– conforman un todo homogéneo que demuestra que en esos años el cineasta ya había adquirido un estilo visual propio y desde luego independiente del asimilado en sus inicios de su mentor Maurice Tourneur.

Estos cinco films, y especialmente los cuatro que se conservan íntegros, poseen una trascendencia capital en la filmografía de Brown, pues nos sirven para discernir la esencia fílmica del cineasta, al margen de sus referentes anteriores –la plástica pictorialista de Maurice Tourneur– o de factores de producción posteriores –el *star system* y los grandes presupuestos derivados de la verdadera inmersión de Brown en el *studio system*– e influencias externas –las técnicas de filmación alemanas– que más tarde de un modo u otro condicionaron su producción y provocaron que su estilo cinematográfico quedara, cuando menos, encubierto.

Efectivamente, tal y como se ha demostrado en el análisis de *Smouldering Fires*, la influencia estética de Tourneur no ha desaparecido en modo alguno, pero Brown ha sabido fusionarla con su propia cinematografía. Y ha pasado de la simple *imitación* –presente sin lugar a dudas en el título previamente analizado: *The Light in the Dark* (1922)– a la *integración* de los valores técnicos y compositivos de su maestro dentro de un universo individual donde éstos no llaman la atención por sí solos, sino que se sitúan en armonía con el resto del film y surgen siempre con una función narrativa.

Por otro lado, sus títulos de Universal, pese a haber sido presentados en su día como Super-Jewels o Jewels Productions, son films modestos, de bajo o ajustado presupuesto y ausentes, por lo tanto, de los *production values* y personalidades estelares que en breve tendieron a inundar sus películas y, por ende, a esconder los valores técnicos y visuales de Brown. Sin ir más lejos, *The Eagle* (1925), la siguiente del director, realizada para el productor Joseph M. Schenck, protagonizada por Rudolph Valentino y con extraordinarios y estilizados decorados de William Cameron Menzies, ya está provista de todos esos aderezos que ocultan en buena medida lo concienzudo y minucioso de su trabajo.

Al mismo tiempo todos estos largometrajes, y con absoluta certeza los cuatro primeros, fueron realizados antes de la enorme influencia que tuvieron las sofisticadas técnicas de filmación alemanas en Hollywood desde comienzos de 1925.

Son, en definitiva, películas no-adulteradas y que suponen lo más puro de su arte cinematográfico, cuando la obra de Brown ha dejado de ser dependiente de la Tourneur, todavía no han hecho su aparición ni el *star system* ni los efectos producidos por el *studio system* y, al mismo tiempo, tampoco han irrumpido todavía los films alemanes en Hollywood.

De hecho, el estilo cinematográfico de Clarence Brown en Universal se revela como uno plenamente distintivo y al mismo tiempo consolidado. Un estilo que además en esencia perdurará y al que simplemente se añadirán en años posteriores otras posibilidades y soluciones visuales propiciadas por la amplia disponibilidad de capital –los complicados y prolongados movimientos de cámara a menudo con maquinaria confeccionada por él mismo serán el añadido más importante. Y a éstos se sumarán más tarde, sobre todo en sus películas “de encargo” de comienzos de los años 30, las tomas muy largas y los planos-secuencia en constante movimiento. Virtuosisimo técnico y experimentación tecnológica que desde luego no pueden encontrarse en sus films de Universal debido a una obvia escasez presupuestaria. Pero también hemos de decir que éstos son prácticamente los únicos rasgos importantes de su estilo cinematográfico global que no figuran en estos largometrajes.

Finalmente, otro apunte importante a considerar sobre estas cinco producciones lo constituye el factor temático, ya que, como demostraremos en páginas sucesivas de este punto, los films parecen haber sido elegidos por el propio cineasta o, como mínimo, seleccionados por Brown de entre un repertorio de historias propiedad de Universal en esos momentos. Una afirmación que basamos en la concatenación de elementos temáticos que Brown traspasó y reelaboró de unas películas a otras. Constante proceso evolutivo en cuanto a las tramas argumentales que revela una inusitada autoridad del realizador a la hora de escoger el material y que en la trayectoria profesional de Brown –un director bajo contrato durante 27 años con el estudio de productores por antonomasia, Metro-Goldwyn-Mayer– no volverá a repetirse hasta, podríamos decir, *The Trail of '98* (1928) y verdaderamente hasta *Ah, Wilderness!* (1935). Después, Brown sólo en contadas ocasiones volvió a tener la oportunidad de elegir las películas que quería filmar –*Of Human Hearts* (1938) e *Intruder in the Dust* (1949) son notables excepciones que él luchó por llevar a la pantalla.³¹¹

³¹¹ *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (1946), películas que se situaron entre las predilectas de Clarence Brown y en cuya elaboración acabó implicándose de lleno, no fueron en

Por todo lo expuesto, estos cinco largometrajes se constituyen como un testimonio único y excepcional para aproximarnos a la esencia filmica del realizador.

Este apartado pretende, así pues, verificar los componentes cinematográficos exclusivos de Clarence Brown que ya están presentes en este periodo y en las décadas siguientes el director mantendrá en su corpus filmico. Elementos inherentes y permanentes de su cine que reiteró una y otra vez a lo largo de su trayectoria posterior, pero que al estar inmersos bajo las *glamourosas* y brillantes superproducciones de Joseph M. Schenck, Metro-Goldwyn-Mayer y Twentieth Century-Fox con frecuencia suelen quedar sumergidos y pasan totalmente inadvertidos.³¹²

Comenzaremos, por lo tanto, por distinguir el estilo filmico genuino de Brown a partir de sus películas de Universal, para, acto seguido, constatar tales valores estéticos y narrativos –mecanismos formales, soluciones plásticas, recursos expresivos, movimientos de cámara, etc.– en el resto de su producción.

Y dado que aspectos siempre presentes en la trayectoria de Clarence Brown como la fotografía de enfoque en profundidad, los elementos geométricos de reencuadre para enmarcar las escenas –arco del proscenio, cortinajes y estructuras similares– y el énfasis depositado en la iluminación –primeros términos oscuros, siluetas a contraluz, bloqueo de la pantalla en negro, etc.– ya fueron comentados en el capítulo anterior consagrado a *The Light in the Dark*, apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», y el análisis de *Smouldering Fires* ha demostrado su permanencia, no los volveremos a tratar.

Conforme a lo expresado, pasamos al estudio de los dispositivos que constituyen el germen de la obra del cineasta y se forjaron durante los años en que desarrolló su profesión bajo contrato con Universal Pictures (1923-1925).

inicio proyectos personales suyos, sino de otros productores –caso de *National Velvet* y el productor Pandro S. Berman– o remiendos de fracasos ajenos –*The Human Comedy* y *The Yearling*– con los que el estudio llevaba gastadas grandes sumas de capital y que, para su orgullo, Brown logró sacar adelante resarcando económicamente a Metro-Goldwyn-Mayer.

³¹² En ocasiones sucede justo la operación contraria. Es decir, determinados recursos se recuerdan de estos films realizados con Schenck, en MGM y Twentieth Century-Fox, olvidándose por completo que ya se localizaban y tuvieron su origen en los films del cineasta en Universal. Nos referimos, particularmente, a la iconografía típica de Clarence Brown donde la mujer en una clara insinuación sexual apaga de un soplo la cerilla que le tiende su oponente masculino. Solución plástica emblemática de *Flesh and the Devil* (1926) que más tarde el director reprodujo en *The Rains Came* (1939), pero que en realidad, y aunque se desconoce, Brown ideó y plasmó por primera vez en *Smouldering Fires*.

El “plano de tres” se establece sin lugar al equívoco como el recurso estilístico más característico y que mejor define el periodo de Clarence Brown en Universal –todas sus películas para el estudio de Carl Laemmle, sin excepción, contienen numerosos ejemplares, variaciones y reiteraciones.

Como ya hemos apuntado en repetidas ocasiones en el transcurso de esta Tesis Doctoral, éste es un sello pictórico exclusivo y personal del cineasta que conservó a lo largo de toda su filmografía, constituyéndose, por ello, como una de las marcas más emblemáticas de su cine, junto con –o quizás sobrepasando a– el mucho más laureado y conocido *travelling* por encima de la mesa.

No obstante, el modo en que surgen los “planos de tres” en la mayoría de sus películas de Universal –*The Signal Tower*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*–, así como en la anterior *The Light in the Dark*, difiere de forma substancial del resto de su producción posterior, inclusive la “silente”. Especialmente porque en mayor o menor medida todos estos films siguen los siguientes parámetros: 1.) En ellos los “planos de tres” están colocados de manera estricta y deliberada al término de los largometrajes o justo antes del epílogo, lo que denota una clara intención del director por plasmar de forma consciente su rúbrica al final. De modo que, pese a su expresa negación del periodo de considerarse a sí mismo un artista y a sus films como “artísticos”, ello revela unas claras aspiraciones en este sentido. 2.) Los “planos de tres” que concluyen los films están provistos al mismo tiempo de contenido simbólico y/o narrativo y sirven al realizador para cerrar de forma emblemática el relato y situar el clímax, dotando de múltiples significaciones al film. 3.) Desde el ámbito compositivo, estas agrupaciones adoptan formas triangulares y/o presentan a los personajes visiblemente concentrados en el centro de la imagen con una clara disposición vertical, simétrica y frontal. 4.) Son planos que se mantienen en pantalla durante un tiempo considerable.

Características, todas ellas, que aunque podrán encontrarse aisladas en otras de sus producciones, rara vez volverán a estar reunidas en una misma película, tal y como sucede en los títulos mencionados.

Ahora bien, si los rasgos anteriores se refieren exclusivamente a los films de Universal y a *The Light in the Dark*, asimismo conviene hacer constar que Brown alcanzó el grado de sofisticación más alto y perfeccionado del “plano de tres” en *Smouldering Fires*, pues en ninguna otra de sus películas, ni anteriores ni posteriores, este recurso volverá a surgir tan intrínsecamente ligado a la narrativa, con “planos de tres” que poseen al mismo tiempo un significado independiente, capaces de explicar el

transcurso de la historia de forma enteramente visual por sí solos, y uno global en función del conjunto, donde actúan como metáforas visuales de un mismo tema –el engaño, la mentira y el silencio que se derivan del triángulo amoroso, tema iconográfico que incorporan. De igual modo, tampoco volveremos a ver a los personajes posar de forma tan evidente, silenciosa y deliberada para formar estas agrupaciones piramidales que se caracterizan por el absoluto estatismo y se sostienen en pantalla a la manera de estampas visuales congeladas. Y dado que es el mismo “plano de tres” el que se repite con variaciones –mismos personajes, aunque agrupados de forma distinta– cerrando las secuencias y a su vez el film, éstos actúan más que en ninguna otra obra de Brown como metonimias fílmicas y planos-resumen de las secuencias y la película. O, dicho de otro modo, condensan los segmentos y el film con una única imagen, motivo por el cual funcionan también como planos-emblema y conectan con los planos emblemáticos (*emblematic shots*) del cine de los primeros tiempos o protocine.

Sin duda, el “plano de tres” se trataba de una composición que a Brown le gustaba y por la que sentía especial inclinación, ya que otorgaba a la imagen unas cualidades plásticas y compositivas que él prefería: centrado, equilibrio y simetría, las cuales se incrementaban aún más si colocaba a los personajes formando triángulos. Pero a lo largo de su filmografía posterior Brown los incluyó una y otra vez en sus películas, hasta el punto de que los desposeyó en buena medida de la trascendencia que habían tenido en este periodo inicial. Y así, en su filmografía subsiguiente, y especialmente en la “sonora”, los encontramos de todo tipo: algunos meramente ubicados en sus films por sus facultades estéticas, otros como un guiño del director hacia sí mismo y también, como veremos, completamente gratuitos, donde no aportan ningún tipo de significación narrativa al relato más allá de la de cerrar el film haciendo hincapié en el santo y seña del realizador. Aunque, por supuesto, también hay excepciones donde éstos continuaron funcionando como símbolos o representaciones abstractas de conceptos.

Ya dijimos que, si bien desde el punto de vista compositivo los “planos de tres” remiten a modelos renacentistas y por su condición de imágenes detenidas se asimilan también a los *tableau* de Maurice Tourneur, en realidad sus únicos antecedentes directos se localizan la propia obra del realizador, siendo *The Last of the Mohicans* (1920), co-dirigida por Tourneur y Brown, la primera vez donde los encontramos.

En este film localizamos hasta un total de trece composiciones de este tipo. No obstante, el hecho de identificarlas como “planos de tres” y no como simples

agrupaciones “casuales” de tres personajes resulta problemática esencialmente por dos motivos: 1.) En ocasiones son planos descentrados. 2.) Todos figuran con gran celeridad y sin la mencionada suspensión en pantalla, nunca como imágenes detenidas.

La evolución de la toma del segundo “plano de tres” de *The Last of the Mohicans* (ver il. n. 437 y n. 438) plasma claramente la disyuntiva que suponen a la hora de discernir si tales condiciones compositivas y de proyección fueron intencionadas o no. Es decir, si responden a los diseños de Tourneur y Brown (o sólo de Tourneur, que fue quien en su totalidad o en un alto porcentaje planificó la película) o, de lo contrario, se deben a un defecto de la copia visionada y única existente del largometraje, sin descartar tampoco –de momento– un posible error respecto de la velocidad de proyección a la que fue transferida la copia.



437. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



438. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

Las ilustraciones n. 437 y n 438 pertenecen a un mismo plano del film que supone la presentación del indio Magua (Wallace Beery), uno de los personajes principales de la historia, teóricamente al servicio de los británicos, pero del que más tarde se sabrá es un traidor. Si en la n. 437 queda claro que la imagen está notablemente descentrada, en la n. 438 el movimiento interno de los personajes dentro del encuadre, concretamente el desplazamiento del oficial británico de la izquierda hacia la derecha, ha dado de sí un “plano de tres” que aunque algo más centrado continúa sin ser exactamente simétrico. No obstante, se corresponde con el típico “plano-Brown” de tres personajes en composición triangular, ya que en él se distingue perfectamente una pirámide invertida dispuesta en profundidad, con Magua situado en el vértice y los dos oficiales en las esquinas inferiores del mismo. Tras esto se incluye un rótulo expositivo

que presenta a Magua y el siguiente plano incorpora a un cuarto personaje, que se coloca junto al indio y mantiene e incrementa la disposición triangular en profundidad, ahora con Magua y el nuevo oficial en el vértice de la pirámide. La composición, sin embargo, continúa sin ser simétrica del todo.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la película original de *The Last of the Mohicans* estrenada en su día en Norteamérica no ha sobrevivido y que la única versión que se conserva del largometraje es una copia francesa,³¹³ cabría preguntarse si la descentralización de la imagen y su ausencia de simetría se deben a los particulares propios de las copias extranjeras –construidas a partir de materiales de reserva y tomas descartadas de la película original y donde, por ello, los personajes suelen aparecer descentrados o fragmentados por el encuadre y en ocasiones elementos importantes del plano quedan fuera del campo visual– o, en cambio, responden a la planificación original del film concebida por Tourneur y Brown. Por nuestra parte, y pese a la tendencia de Maurice Tourneur por descentrar sus composiciones, abogamos por la primera opción, siendo muy probable que estas imágenes fuesen equilibradas y estuviesen debidamente encuadradas en el original estadounidense, ya que no debe olvidarse que el encuadre descentrado en la obra de Tourneur se ubica normalmente en sus películas de “atrevida abstracción” y suele aparecer en planos generales y de conjunto. No obstante resulta imposible asegurarlo, sin obviar los problemas de autoría que presenta la cinta y que, en principio, todo parece indicar que aunque ejecutada en un 90% por Clarence Brown, la película fue ideada por Tourneur.³¹⁴

Y la descentralización es algo que no sólo se da en el mencionado segundo “plano de tres”, sino también en muchos otros como el séptimo, sin duda el más emblemático y canónico del film, ya que se trata de la única imagen que se repite con variaciones durante del metraje: Cora (Barbara Bedford) intentando salvar a su hermana Alice (Lillian Hall) de Magua, intercediendo e incluso intercambiándose por ella (*ver il. n. 439, 440, 441 y 442 en p. sig.*).

³¹³ Un negativo original de nitrato de 35 mm. hallado en 1957 en la Cinémathèque Française de París, a partir del cual George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York, generó la actual.

³¹⁴ Los problemas de autoría que presenta el film, así como la absoluta imposibilidad de atribuir escenas concretas a Tourneur o a Brown, por no hablar de planos específicos, fueron ampliamente comentados en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)», pp. 420-430.



439. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



440. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



441. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



442. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

Lo definimos sin reservas como un “plano de tres” e indudablemente como el más canónico del film porque comparte ya muchos de los rasgos que ostentarán los “planos de tres” posteriores del cineasta en *The Light in the Dark* y *Universal*: 1.) Posee contenido simbólico y narrativo, ya que representa visualmente el sacrificio de Cora conforme a la promesa que le ha hecho a su hermana menor de no abandonarla y que supone su propia vida a cambio de la salvación de Alice. Por ello, prefigura al mismo tiempo el final de la historia, pues gracias a Cora su hermana Alice vivirá, pero ella morirá brutalmente a manos de Magua. 2.) Como en *The Signal Tower* y *Smouldering Fires* se trata de una estampa visual que se repite con ligeras modificaciones a lo largo de la película a modo de *leit-motiv*, pues sucede en total en tres ocasiones alejadas entre sí. 3.) En él también se entrevé la mencionada composición piramidal, sobre todo en los planos de las ilustraciones n. 439 y n. 442. Y en esta última los personajes están visiblemente agrupados en la zona central del plano, con Alice en pose estática y

trascendente justo en el centro exacto de la imagen. 4.) Como todos los “planos de tres” de *Smouldering Fires*, incluyendo el de clausura, y los que concluyen *The Signal Tower* y *The Goose Woman*, se trata de un “plano de tres” organizado mediante el montaje analítico a distinta escala: primero en plano medio largo (ver il. n. 439 en p. ant.), después en plano medio corto (ver il. n. 440 y n. 441 en p. ant.) y finalmente en plano americano (ver il. n. 442 en p. ant.).

No obstante, existen también diferencias y las principales son las previamente indicadas. En primer lugar, la notable ausencia de centrado y simetría en las ilustraciones n. 440 y n. 441, correspondientes a distintos momentos del mismo plano. Es más, el personaje de Magua está tan ostensiblemente desplazado hacia la izquierda que impide el triángulo que Alice y Cora parecen estar *ex profeso* creando. Un plano, éste, que además se aproxima más que ningún otro al típico “plano-Brown”, ya que se ajusta a la escala del plano medio corto –el encuadre más canónico bajo el cual Brown suele presentar sus composiciones-estampa. Resulta, así pues, del todo lógico preguntarse si Magua estaría en esa posición en el original estadounidense. En segundo lugar, ni siquiera este “plano de tres” tan significativo se sostiene en pantalla durante unos instantes, sino que surge con gran rapidez. Y con esto llegamos a la segunda discrepancia que mencionábamos al inicio como común a la totalidad de los “planos de tres” de *The Last of the Mohicans*.

Si con respecto a la primera disparidad nuestra opinión es que los “planos de tres” que en el segundo negativo francés figuran fragmentados o descentrados bien pudieron estar completos, equilibrados y simétricos en la versión definitiva estadounidense, en lo que atañe a la segunda diferencia particularmente no creemos que la copia haya sido transferida con una velocidad de proyección incorrecta. No sólo por la excelente y cuidada restauración de la misma llevada a cabo por George Eastman House / IMP, a cargo del reputado conservador Jan-Christopher Horak, sino porque en ningún momento del metraje de *The Last of the Mohicans* la imagen parece estar acelerada. Creemos, en cambio, que esta celeridad se corresponde con el vertiginoso ritmo de montaje imperante en el cine estadounidense de la época que, ante la ausencia de movimientos de cámara, utilizaba planos muy breves o extremadamente cortos para dotar de dinamismo a la acción.

Y esto es algo que con posterioridad en *The Light in the Dark* y en sus films de Universal Clarence Brown cambiaría para con sus “planos de tres”, pese a que el ritmo

de montaje en el periodo de realización de estos films, 1922-1925, continuaba siendo muy rápido en el cine norteamericano.

Por último, cabe ser mencionado que *The Last of the Mohicans* no finaliza en modo alguno con un “plano de tres”.

La siguiente ocasión en que los “planos de tres” surgen en la filmografía de Clarence Brown tiene lugar en *The Light in the Dark* (1922), siendo al mismo tiempo la primera vez donde aparecen con la mayoría de los rasgos que el realizador establecerá después en sus estampas visuales de Universal.

Como es sabido son tres las composiciones de este tipo que se incluyen en la cinta –planos 160-162 (ver il. n. 443 en p. sig.), 599-602 (ver il. n. 444 en p. sig.) y 702 (ver il. de la 445 a la 448 en pp. ss.)– y dado que ya fueron explicadas en el capítulo anterior correspondiente al análisis de este film, de ellas procederemos tan solo a efectuar un resumen conforme a su significado general en el contexto de la película y con relación al momento exacto que suponen en la evolución del “plano de tres” en la obra del realizador.

Sin duda responden a un modelo mucho más evolucionado, aunque todavía no definitivo con respecto a los “planos de tres” de los largometrajes antes citados: *The Signal Tower*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*, que se presentan bajo condiciones más unitarias aún, pero con los que comparten multitud de aspectos, los más importantes de los cuales son los siguientes:

1.) Brown utiliza el tercer “plano de tres” de la película, el 702, para cerrar la secuencia donde se ubica –la 22–, clausurar simbólicamente el relato y situar el clímax. Tras esto, sin embargo, hay una secuencia más, la 23, compuesta por 6 planos y que funciona a modo de coda o epílogo para aportar una explicación realista a los hechos ocurridos. El método empleado por el cineasta, pues, es el de “plano de tres + epílogo”, siendo éste, como ya apuntamos, exactamente igual a la conclusión de *The Signal Tower* y a la versión original de *Smouldering Fires* que llegó a rodar y fue suprimida por el estudio. Por ello, *The Light in the Dark* se instaura como un antecedente directo de ambos largometrajes y el film iniciador de esta tendencia que tendrá una continuidad en la obra posterior del cineasta, llegando incluso a la época “sonora” en títulos como *Anna Christie* (1930), *Chained* (1934), *Conquest* (1937) y *Angels in the Outfield* (1951).



443. Plano 162 / 73 (DVD *The Light of Faith*).



444. Plano 602 / 255 (DVD *The Light of Faith*).

2.) En lo que atañe al ámbito plástico y compositivo, en todos ellos los personajes aparecen agrupados en la pantalla creando deliberadamente formas triangulares que otorgan a la imagen marcadas cualidades de equilibrio y simetría (*ver il. n. 443 y n. 444, y de la 445 a la 448 en p. sig.*). Asimismo, la frontalidad también está presente, pues no sólo los planos están tomados de manera absolutamente frontal, sino que al menos uno de los integrantes de la pirámide está posicionado completamente de frente hacia la cámara.

3.) Son imágenes estáticas que quedan sostenidas en pantalla durante intervalos considerables. Y aunque resulta imposible obtener cronometrajes precisos, dado que la versión original estadounidense del largometraje no se conserva y lo que ha llegado hasta nosotros son dos copias de seguridad, realizadas a partir de segundas tomas y descartes del original –por un lado, una primera copia de seguridad fragmentada y notablemente manipulada, *The Light of Faith*; y, por otro, una segunda copia de seguridad completa destinada al mercado británico, restaurada por George Eastman House / IMP– creemos oportuno señalar la duración de los planos de la copia de GEH –a 24 fps.–, aun a sabiendas de que la duración de los planos pudo ser distinta en la versión original norteamericana del film. Y los resultados son los siguientes: el plano 162 se mantiene en pantalla durante 16’’; el 599 y el 602 durante 15’’ y 14’’ respectivamente; y el 702 durante 47’’.

4.) Poseen significado simbólico y narrativo. Reúnen siempre a Bessie (Hope Hampton) y a Tony (Lon Chaney), pero el tercer miembro varía y es distinto en cada ocasión: la Sra. Callerty (Dorothy Walters) en el primer “plano de tres” 160-162; el detective Braenders (Charles Mussett) en el segundo 599-602; y J. Warburton Ashe (E.

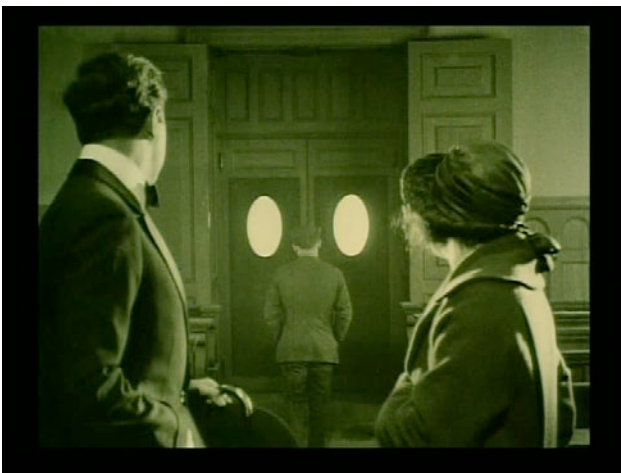
K. Lincoln) en tercero 702. Y, curiosamente, y aunque la protagonista de *The Light in the Dark* es Bessie MacGregor, Brown los emplea invariablemente para expresar los conflictos internos y malestares del personaje secundario de Tony Pantelli.



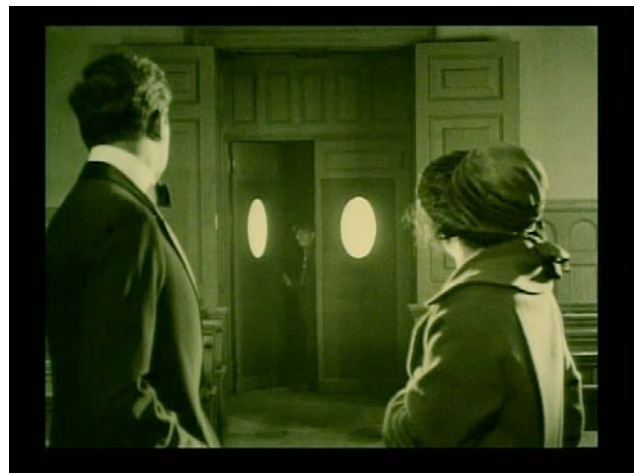
445. Plano 702 / 334 (DVD *The Light of Faith*).



446. Plano 702 / 334 (DVD *The Light of Faith*).



447. Plano 702 / 334 (DVD *The Light of Faith*).



448. Plano 702 / 334 (DVD *The Light of Faith*).

Si los particulares sobre estas líneas expuestos se refieren a analogías generales de los “planos de tres” de *The Light in the Dark* con los films citados de Clarence Brown en Universal, sus semejanzas en conjunto y por separado con los de *Smouldering Fires* son mayores todavía:

1.) Además de para cerrar con una única imagen emblemática la historia dramática –caso del 702–, Brown, al igual que en *Smouldering Fires*, se sirve también de los “planos de tres” del largometraje para concluir de forma simbólica las subsecuencias o secuencias donde se ubican, tras lo cual emplaza un signo de transición

óptica, un fundido en negro –el 160-162 da fin a la subsecuencia 10.1.; el 599-602 a la 21; y el 702 a la 22.

2.) El tercer “plano de tres” del largometraje, el 702, remite a, y por tanto anticipa plásticamente, cualquiera de los habidos en *Smouldering Fires*, ya que en él Brown utiliza la composición para plasmar visual y simbólicamente el problema de triángulo amoroso que ha tenido lugar, aunque a distancia, a lo largo de toda la película y que ha terminado con Bessie decantándose por Ashe y no por Tony, motivo por el que este último –la parte perdedora del trío– consta alejado y en una posición más baja, en el vértice inferior de la pirámide. Del mismo modo, los cruces de miradas entre los personajes, que son varios, distintos y sucesivos, resultan esenciales para comprender los sentimientos finales que sienten entre sí cada uno de ellos.

Pero, pese a todas estas similitudes, también existen diferencias con relación a los “planos de tres” que Brown codificó a la postre en *The Signal Tower*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*:

1.) Únicamente el 702 se incluye en plano medio y ninguno lo hace en plano medio corto: el encuadre más axiomático al que Brown asocia el “plano de tres”. De ahí que, por esta causa, junto con las demás ya expuestas –trascendencia y significación como imagen simbólica que encierra el clímax y da fin al relato, larguísima duración, implicación de miradas entre los personajes, etc.–, consideremos al 702 como el más canónico de la cinta y el más próximo al modelo posterior.

2.) De nuevo, tan solo uno, el 160-162, se presenta en varios encuadres a distinta escala por medio del montaje analítico, ya que aparece antecedido por un plano previo, en sí mismo un “plano de tres”, el 158, donde los personajes están tomados en plano entero. De modo que, ni siquiera el 702 que concluye el relato sigue la fórmula de planificación que Brown establecerá en los “planos de tres” de *Smouldering Fires* y en los de clausura tanto de este film como de *The Signal Tower* y *The Goose Woman*, puesto que figura directamente en un único plano.

The Acquittal (1923) y *Butterfly* (1924), las otras dos películas de Clarence Brown en Universal que no estamos mencionando, también presentan numerosísimos “planos de tres”, aunque en general, y salvo excepciones puntuales, son de menor trascendencia y no se adscriben a los particulares específicos de los otros tres

largometrajes. Por ejemplo, ninguno de estos films finaliza con un “plano de tres” ni responde en su conclusión al método de “plano de tres' + epílogo”.

Pasamos pues a comentar los “planos de tres” de estas dos producciones, alterando, por tanto, el orden cronológico de producción de Brown durante su periodo en el estudio de Carl Laemmle.

Con respecto a *The Acquittal* hasta un total de trece “planos de tres” y sus correspondientes análogos se localizan en el metraje conservado y restaurado por la Library of Congress (LOC). Por lo que, téngase en cuenta, la película completa pudo contener muchos más.

Decíamos que el film no termina con esta composición emblemática propia del cineasta, pero lo cierto es que éste es un hecho deducido por nosotros, aunque del todo probable. Y es que ni siquiera el final de la cinta se conserva indemne.

De hecho, en su estado actual *The Acquittal* finaliza de forma abrupta –en el 592 de la versión reconstruida por la Library of Congress (LOC)– con un plano medio corto individual de Kenneth Winthrop (Richard Travers) suicidándose al tragarse una de las píldoras envenenadas que él mismo había intentado dar a su padre adoptivo Andrew Prentice (Charles Wellesley). Y cuando esto sucede los restantes personajes que han estado formando las diferentes tríadas, o bien han muerto –Andrew Prentice–, o bien han desaparecido de la historia –caso de Edith Craig (Barbara Bedford), la secretaria y prometida de Prentice y a su vez cómplice de su asesinato–, y sólo quedan dos: Madeline Ames (Claire Windsor) y Robert Armstrong (Norman Kerry), los protagonistas. Por esta causa, argumentábamos, el film en su estado original con toda probabilidad no debió finalizar con un “plano de tres”.

Aunque resulta arriesgado juzgar el largometraje debido al estado inconcluso y deteriorado de la copia, del material conservado y con relación a los “planos de tres” cabría señalar los siguientes aspectos:

1.) Muy pocos ostentan formas triangulares en pantalla, tan sólo el primero –plano 22 y su análogo posterior 30–, el segundo –plano 44– y el tercero –plano 65 y su análogo 69–, todos pertenecientes a la secuencia 1.

2.) Tampoco es especialmente reseñable el tiempo que se sostienen en pantalla como imágenes detenidas. Y en este sentido únicamente deberían destacarse en la

secuencia 1 el quinto –plano 75– y en la secuencia 8 el duodécimo –plano 460 y su análogo 466– y el treceavo –plano 572 y sus análogos 577 y 584.

3.) Tan solo uno es utilizado por Brown para cerrar de forma enigmática y premonitoria una de las secuencias del film, el décimo –plano 304-306–, el cual concluye el segmento 4 con una “causa en suspenso” o cuestión de intriga evidente. En el 304, plano medio largo de Madeline, Kenneth y el abogado defensor de éste en su causa por el asesinato de su padre adoptivo Andrew Prentice, un “plano de tres” en sí mismo, pero previo al definitivo que se incluirá después. “Sé que tu marido es inocente --- estoy tan seguro de eso como tú --- ¡pero debemos demostrarlo!” (I know your husband is innocent --- I am as sure of it as you are --- but we must prove it!), le dice el abogado a Madeline al respecto de Kenneth. Y la secuencia finaliza en el 306 con un “plano de tres” igual al anterior pero a menor escala, en plano medio, de Madeline, Kenneth y el abogado de la defensa visiblemente preocupados. Fundido en negro. Así pues, el “plano de tres” 304-306, décimo del film, no sólo aporta suspense a la narración, sino que anuncia y presagia los acontecimientos venideros, tanto los inmediatos –Madeline actuará de inmediato para salvar a Kenneth– como los más tardíos y decisivos –a la defensa le resulta imposible probar la inocencia de Kenneth, porque en realidad es culpable.

4.) La introducción de los “planos de tres” en varios encuadres sucesivos a distinta escala por medio del montaje analítico se da meramente en tres de ellos: el décimo y citado sobre estas líneas 304-306, el séptimo –plano 221 y análogo 225– y el octavo –233 y análogo 237–, ubicados igualmente en la misma secuencia 4. Excepto en el caso de octavo, en los otros dos se produce la transición a un encuadre más cercano

Finalmente, mención aparte merece el segmento inaugural de *The Acquittal*, no sólo porque en él quedan emplazados cinco de los trece “planos de tres” que tiene en su haber el largometraje y los únicos que albergan formas triangulares muy pronunciadas e intencionadas, sino porque la secuencia al completo (tanto antes como después de que los personajes se trasladen a la sacristía después de que Robert interrumpa la boda de Madeline y Kenneth) está articulada por una sucesión rápida y continuada de “planos de tres” –nueve en total, si contabilizamos los que se repiten– donde los partícipes de la acción aparecen formando distintas agrupaciones en pantalla que prefiguran visualmente los entresijos, intrigas y relaciones sentimentales entrecruzadas de los integrantes de este quinteto amoroso no exento de lazos familiares.

En *Butterfly* localizamos ocho “planos de tres”, pero sólo uno, el primero, el 90, emplazado en la secuencia 2, puede considerarse estrictamente canónico, por las causas que en breve desarrollaremos.

Los demás, ubicados en las secuencias 4, 7, 10, 13 y en la final 14, rara vez ostentan formas triangulares, ni en general se mantienen en pantalla más de unos pocos segundos, ni se presentan en varios encuadres, ni tampoco cierran las secuencias ni la película, como ya apuntamos.

Excepciones a lo dicho sobre estas líneas las constituyen en cuanto a su duración prolongada el segundo “plano de tres” 189 con 9'', el tercero 203 con 12'' (y una de sus repeticiones en el plano 214 con 11'') y el quinto 558 con 7''.

De este último y de su repetición posterior en el 570 hemos de decir que es el único, junto con el 90, que adopta la forma triangular en la pantalla –en concreto la de una pirámide invertida–, posee asimismo un “plano de tres” previo a mayor escala que lo antecede –el 557, donde los personajes aparecen tomados en un plano de conjunto– y mediante su segunda inclusión en el 570 concluye la secuencia 10, produciéndose a continuación un fundido en negro. Pero ni el 558 ni su equivalente 570, pese a cumplir los rasgos enumerados, poseen una substancial trascendencia narrativa. Además, téngase en cuenta que el 570 que clausura la secuencia es extremadamente fugaz.

Caso aparte, sin embargo, es el señalado primer “plano de tres” del film, el 90, el cual figura antecedido por dos planos previos, el 86 y el 87, que preparan para el “plano de tres” definitivo.

En el 86 vemos en plano general cómo Craig (Kenneth Harlan), el jefe de Hilary (Ruth Clifford), acompaña a ésta hasta su casa después de salir del trabajo y ambos se aproximan caminando lentamente hasta la valla exterior de la vivienda. Seguidamente el montaje analítico nos proporciona una visión más próxima de la pareja en plano entero, en el 87, y con posterioridad, en el 90, aparecen ya tomados en plano medio. Conversan a solas y es evidente la complicidad y la excelente relación que existe entre los dos. Pero de pronto *Butterfly* (Laura La Plante) irrumpe desde el fondo y se sitúa entre ellos, acaparando toda la atención de Craig por causa de su dedo vendado y creando al mismo tiempo en la pantalla la consabida composición triangular. Una pirámide perfecta en la que *Butterfly*, además, consta más elevada –en la cúspide del triángulo–, ya que se ha subido a la valla de madera que rodea a la casa. Los tres charlan durante unos instantes,

después Hilary abandona el plano y Butterfly, significativamente, ocupa su lugar junto Craig.

Aquí el cineasta se sirve del “plano de tres” para representar plásticamente el *ménage-à-trois* que existe de forma latente entre los personajes y, lo que es más, para vaticinar visualmente lo que sucederá después. Esto es: que Butterfly se inmiscuirá en la (posible) relación entre Hilary y Craig y cuando esto suceda Hilary voluntariamente se retirará.

Se trata, por lo tanto, de un “plano de tres” provisto de un alto contenido metonímico y metafórico, ya que actúa como resumen de las personalidades de ambas y de las relaciones que sostienen entre sí –Hilary da prioridad constante a la felicidad de Butterfly frente a la suya propia y le cede su puesto si es necesario– y funciona al mismo tiempo como estampa visual simbólica que anticipa los hechos que ocurrirán el argumento –eso es precisamente lo que sucederá con respecto a Craig.

Pero además el plano presenta todos los rasgos estilísticos propios de los “planos de tres” emblemáticos del cineasta: posee transcendencia simbólica y dramática, adopta la forma piramidal, consta en plano medio, se organiza en varios encuadres cada vez más próximos a través del montaje analítico y queda sostenido en pantalla durante un lapso de tiempo sustancial, a lo largo de 24’’ para ser exactos.

Por último, destaca también la penúltima secuencia de *Butterfly*, la 13, donde, se ubican el sexto “plano de tres” –706 y análogos 708 y 710– y el séptimo –721 y equivalente 731–, y en la que, como en la inaugural de *The Acquittal*, el realizador utiliza repetidas agrupaciones distintas de los allí reunidos para evidenciar los sentimientos entrecruzados que existen entre ellos, así como el papel de Hilary de mediadora.

The Signal Tower, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman* forman la trilogía de títulos de Clarence Brown en Universal cuyos “planos de tres” responden al modelo más canónico, cohesionado y definitivo de este recurso estilístico en la obra del cineasta, ya que todos comparten los particulares que acabamos de resumir sobre estas líneas con relación al primer “plano de tres” de *Butterfly*, el 90. Y, lo más significativo, en estos largometrajes Brown utiliza el “plano de tres” como firma personal y sello pictórico distintivo de manera absolutamente deliberada al final de los mismos.

En *The Signal Tower* (1924) son sólo dos los “planos de tres” que se dan cita en el largometraje, pero éstos, como veremos, son plenamente canónicos.



449. *The Signal Tower*. Plano 276 (Brown, 1924).



450. *The Signal Tower*. Plano 277 (Brown, 1924).

El primer “plano de tres” de la película, el 277 (*ver il. n. 450*), se encuentra ubicado en la secuencia 3 y consiste en una agrupación simétrica y triangular –con forma de pirámide invertida– de los tres miembros de la familia Taylor: David (Rockliffe Fellowes), Sally (Virginia Valli) y su hijo Sonny (Frankie Darro), quien consta en el vértice inferior de la figura geométrica y ocupa la posición central.

Destaca la acusada frontalidad de la imagen, puesto que los personajes están posicionados de frente y tomados de forma absolutamente frontal. Y también el tipo de composición tan concentrada, pues aunque Sonny está tomado de cuerpo entero y David y Sally, al estar sentados, prácticamente también –encuadrados desde un poco antes de las rodillas hasta la cabeza–, la distancia entre la cámara y los sujetos filmados no se corresponde ni con el plano entero ni con el plano americano, sino más bien con un plano medio largo, que, sin embargo, al mismo tiempo logra incluirlos en el campo visual casi al completo.

Se trata de una imagen que se repite hasta en cinco ocasiones más en el segmento –planos 279, 281, 283, 288 y 290– y funciona a modo de *leit-motiv* visual de la unidad de acción y del film, ya que plasma, resume y condensa el tema de la película: la familia Taylor y su (re)unión tras haber expulsado de sus vidas el peligro, concretado en la figura del desagradable inquilino Joe Standish (Wallace Beery). Y, consecuentemente, un “plano de tres” provisto de la misma agrupación de personajes es

el que dará lugar a la escena climática del film y cerrará el relato, como inmediatamente veremos.

Asimismo, el 277 figura antecedido por un “plano de tres” preliminar a mayor escala –el 276, un plano de conjunto de los mismos personajes en el porche de la casa (ver *il. n. 449 en p. ant.*)– que sirve de anticipación visual y anuncia la llegada del “plano de tres” definitivo. Se pasa, así pues, de un plano de conjunto a un plano medio largo por medio del montaje analítico.



451. *The Signal Tower*. Plano 903 (Brown, 1924).



452. *The Signal Tower*. Plano 908 (Brown, 1924).

El segundo “plano de tres” de la película, el 908 (ver *il. n. 452*), con disposición piramidal y que esta vez se presenta en plano medio, como ya hemos anunciado queda emplazado en la última secuencia del film, la 9, y justo al final de la historia dramática.

La tríada de personajes, que es la misma, se instaura claramente como el *leit-motiv* visual de la película, pero no sólo por la cantidad de veces que se repite –seis en la secuencia 3 y una en la 9, es decir, siete (o nueve si contabilizamos los “planos de tres” previos que cada uno posee)–, sino porque, como hemos dicho, implica el tema –la unidad de la familia Taylor– y su ubicación en el largometraje en secuencias tan alejadas como la 3 y la 9 responde a propósitos específicos.

El primer “plano de tres” 277 surge, en la secuencia 3, cuando la amenaza que supone Joe todavía no se ha hecho efectiva. Es evidente que a Sally no le gusta Joe y lamenta que no sea como Tío Bill (James O. Barrows), el anterior inquilino, pero cuando David le pregunta al inicio del segmento por Joe ella verdaderamente no tiene motivos de queja –todavía. Con posterioridad, desde la siguiente secuencia y a lo largo del film, Joe se revela como un auténtico problema y, a la postre, como un agresor

sexual. Por ello, el “plano de tres” de la familia reunida no vuelve a aparecer mientras está presente el invasor que ha provocado la inestabilidad y puesto en peligro al matrimonio y a su hijo. Y asoma, de nuevo, en la última secuencia, segundo “plano de tres” de la película, el 908, cuando los Taylor han logrado al fin deshacerse de él, al dispararle Sally con una pistola, evitando de este modo que la violara.

El drama acontecido se cierra, así pues, con esta imagen emblemática de los tres otra vez agrupados. Una estampa que simboliza el retorno de la estabilidad y la unión familiar de los Taylor, como al inicio.

Pero el film, como es sabido, sigue el modelo iniciado en *The Light in the Dark* de “plano de tres’ + epílogo” e incorpora aún otros dos cuadros visuales más. El primero, plano 909, es una imagen de Joe huyendo a toda prisa herido por los bosques, que deja claro al espectador que se ha marchado para siempre y esta vez no volverá. Y el último, plano 910, consiste en un plano de detalle de la barrera de las vías del ferrocarril bajándose, viñeta que ha formado parte de todos los rótulos expositivos del film y actúa aquí a modo de telón teatral que al descender cierra definitivamente la obra. Y tras esto asistimos ya al intertítulo de clausura del film: “The End” (Fin).

Un modelo que, sin embargo, se diferencia del inaugurado por el cineasta en *The Light in the Dark* esencialmente por dos motivos:

1.) A diferencia del de la película anterior, éste es un brevísimo epílogo, compuesto únicamente por dos planos y que en modo alguno puede considerarse una secuencia más.

2.) Con relación al segundo y último “plano de tres” 908 que concluye el relato, mientras que el equivalente 702 de *The Light in the Dark* consistía en una imagen única que se desarrollaba ininterrumpidamente en la pantalla, aquí Brown ha incorporado ya –como en el primer “plano de tres” 277– el montaje analítico y el segundo también se halla precedido por un plano previo, el 903, donde los personajes están igualmente agrupados pero tomados a una distancia mayor, por lo que se produce la transición a un encuadre más cercano y el “plano de tres” 908 se presenta en realidad mediante dos encuadres sucesivos, el 903 y el 908, en plano entero y en plano medio.

Finalmente, conviene remarcar que el segundo y último “plano de tres” del largometraje, el 908, al igual que todos los que se incluyen en *Smouldering Fires* y particularmente el último, desempeña la labor de un plano-resumen que condensa el tema de la película visualmente, a la manera de un plano emblemático. Eso al margen de que a su vez funciona como rúbrica del cineasta al concluir de su obra, al igual que los de *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*.

Con respecto a *Smouldering Fires* ya indicamos en páginas anteriores de este mismo apartado que sus “planos de tres” se constituyen como el exponente más perfeccionado y desarrollado del uso de este recurso en la obra cinematográfica de Clarence Brown. Y dado que todos han sido debidamente estudiados, remitimos al lector a puntos anteriores de este mismo capítulo donde se ha procedido a su análisis completo, tanto individual como colectivo.³¹⁵

Simplemente recordar que aunque la película actual, y desde los días de la *world premiere*, se clausura con un “plano de tres” –el cuarto y último 790-792– no fue ésa la forma original en que Brown concibió el film, sino mediante la solución de “plano de tres' + epílogo”.³¹⁶

En *The Goose Woman* Brown incluye tres “planos de tres” antes de llegar al cuarto y último que sella el largometraje, el 827-835, colocado esta vez de forma más deliberada todavía y excepcional al final, sin incluir después ningún tipo de coda o epílogo. En todos ellos, como veremos, el montaje analítico juega un papel fundamental.

Los dos primeros son utilizados por Brown con motivo de los interrogatorios que se efectúan durante la investigación criminal por causa del asesinato cometido en el film, por lo que reúnen invariablemente a los mismos personajes, esto es, al fiscal del estado Thomas R. Vogel (Gustav von Seyffertitz) y al jefe de detectives Michael Kelly (George Nichols) con la alternancia de Hazel (Constance Bennett) en la secuencia 5 y Mary Holmes (Louise Dresser) en la 6. Mientras que el tercero sucede en los momentos

³¹⁵ Para el estudio individual de cada “plano de tres” véase en el apartado «II.7. Análisis secuencial» las secuencias 6, 7, 9 y 15, donde éstos se ubican, mientras que un estudio global de los “planos de tres” del largometraje y su significación en el film puede encontrarse en el apartado «II.9. Puesta en escena», sec. «II.9.1. Recursos expresivos y movimientos de cámara», pp. 1343-1356.

³¹⁶ Este tema fue ampliamente desarrollado en el punto «II.2. Historia del film», pp. 1010-1014.

previos a la detención de Gerald (Jack Pickford), el hijo de Mary y prometido de Hazel, en la secuencia 8, y congrega al detective Kelly, a Gerald y a Hazel.



453. *The Goose Woman*. Plano 277 (Brown, 1925).



454. *The Goose Woman*. Plano 279 (Brown, 1925).



455. *The Goose Woman*. Plano 343 (Brown, 1925).

El primer “plano de tres” –los inspectores con Hazel– se presenta en tres encuadres sucesivos: en plano de conjunto –277 (ver *il. n. 453*)–, plano entero –279 (ver *il. n. 454*) y análogo 281– y plano americano –343 (ver *il. n. 455*) y equivalentes 352 y 354. De modo que, aunque a lo largo del segmento se produce la transición a encuadres más cercanos, los personajes nunca llegan a estar encuadrados en plano medio.

La imagen se repite en total en seis ocasiones, pero tal y como sucede durante el siguiente interrogatorio, para el intercambio de preguntas y respuestas Brown utiliza el montaje plano/contraplano y los “planos de tres” están en función de la introducción –Hazel entra en el salón de su casa y éstos se identifican, “planos de tres” de conjunto y enteros– y el fin de la secuencia –tras el *flashback* en que ella relata cuál fue su relación con el asesinado Amos Ethridge (Marc MacDermott) vuelven a incluirse, ahora en plano americano. También hemos de decir que aunque el 354

clausura la secuencia, para entonces el fiscal y el detective ya se han marchado y Hazel permanece sola en la imagen.

El segundo “plano de tres” –Mary con los investigadores– posee una estructura en extremo parecida a la anterior, ya que las agrupaciones se ubican en el segmento con la llegada y presentación de los detectives y justo después del *flashback* inventado de Mary, mientras que el interrogatorio propiamente dicho queda organizado mediante el esquema de plano/contraplano. Todo ello al igual que en el primer “plano de tres”.

Ahora bien, las diferencias son también importantes, tanto desde el punto de vista cuantitativo como compositivo, ya que aquí el realizador procede a una obvia multiplicación de planos a diferente escala, a veces con acusadas formas piramidales, simétricas y frontales que se mantienen suspendidas en pantalla de forma estática durante tiempo prolongado. Por orden de presentación en la secuencia, asistimos a los siguientes encuadres: plano de conjunto –358 y análogo 363–, plano medio –359 (ver *il. n. 456*)–, plano entero –364–, plano americano –429 y análogo 432 (ver *il. n. 457*)–, plano de conjunto –448 (ver *il. n. 458*)–, plano entero –450 y similar 458– y plano americano –460 (ver *il. n. 459*). Una imagen que en total suma diez repeticiones.



456. *The Goose Woman*. Plano 359 (Brown, 1925).



457. *The Goose Woman*. Plano 432 (Brown, 1925).



458. *The Goose Woman*. Plano 448 (Brown, 1925).



459. *The Goose Woman*. Plano 460 (Brown, 1925).

El tercer “plano de tres”, relativo a la incriminación de Gerald, consiste en una agrupación mucho menos elaborada que se condensa en un único plano, el 602 y sus análogos 604, 606 y 608 (ver *il. n. 461*). Con todo, también se encuentra precedido por un plano a mayor escala, el plano de conjunto 598 (ver *il. n. 460*). Y en él, por lo tanto, igualmente se produce la transición a un encuadre a menor distancia por medio del montaje analítico.



460. *The Goose Woman*. Plano 598 (Brown, 1925).



461. *The Goose Woman*. Plano 608 (Brown, 1925).

Finalmente, el cuarto y más emblemático “plano de tres” del film, el 827-835, se localiza en la secuencia 10, como es sabido concluyendo el largometraje.

Después de que el conserje del teatro (Spottiswoode Aitken) se confiese autor del asesinato de Amos Ethridge y Gerald quede exculpado, y estando todavía todos reunidos en la jefatura de policía, en el 826 vemos al detective Kelly en plano medio comenzando un crucigrama.

Inmediatamente a continuación se pasa a la primera inserción del “plano de tres”, el 827 (ver *il. n. 462, 463 y 464 en p. sig.*), un plano medio largo de Mary, Gerald y Hazel, con estos dos últimos situados en los extremos del encuadre y Mary en el centro. El plano, que posee una estructura en extremo piramidal y simétrica, se revela como exageradamente igual al del final de *Smouldering Fires*, donde la figura de Mary, como la de Jane entonces, ocupa la posición central, está dispuesta frontalmente hacia la cámara y está considerablemente elevada con respecto a ellos.³¹⁷

³¹⁷ Ver distintas instantáneas del plano del clausura del film, el 790-792, en pp. 1133, 1286, 1287 y 1354, ilustraciones n. 56, 316, 317 y 338.



462. *The Goose Woman*. Plano 827 (Brown, 1925).



463. *The Goose Woman*. Plano 827 (Brown, 1925).



464. *The Goose Woman*. Plano 827 (Brown, 1925).

Las similitudes entre ambos, el 827 de *The Goose Woman* y el de 790-792 de *Smouldering Fires*, sin embargo, continúan, pues a lo largo del plano –que se mantiene en pantalla durante 16’– abundan los gestos y los cruces de miradas entre los personajes.

La imagen comienza con Mary pidiéndole perdón a su hijo Gerald y abrazándolo (ver *il. n. 462*). Después ella se dirige a Hazel y le profesa un gesto de afecto (ver *il. n. 463*). Y termina, de forma increíblemente parecida, con Mary abrazándoles y acercándoles hacia sí (ver *il. n. 464*), tal y como hacía Jane en *Smouldering Fires* en el primer “plano de tres” 399-401 y, en realidad, también en el último 790-792, aunque los instantes precisos en que Jane rodeaba a Dorothy y a Robert y los acercaba hacia sí, recuérdese, fueron suprimidos del montaje final de la versión norteamericana del film, motivo por el cual los veíamos directamente abrazados en el 790, pero a día de hoy todavía pueden encontrarse en el

segundo negativo británico de la película.³¹⁸

³¹⁸ Este tema fue tratado en el apartado «II.6. Versiones distribuidas de *Smouldering Fires*», sec. «II.6.2. Principales cambios del negativo principal a la copia de seguridad», ver pp. 1130-1133 relativas al montaje, donde, asimismo, se incluyen instantáneas de estos momentos en el segundo negativo.



465. *The Goose Woman*. Plano 829 (Brown, 1925).

Tras esto volvemos a ver al detective dirigiéndose hacia el trío, en el 828. Los tres se vuelven para escucharle y se incluye entonces el mismo “plano de tres” pero tomado a una distancia considerablemente menor, en el 829 (*ver il. n. 465*). Un plano que se revela como más canónico todavía, ya que conserva la disposición piramidal, pero ahora son los tres, y no sólo Mary, los que constan en posición completamente frontal hacia la cámara y tomados en plano medio corto –el encuadre más propio al que Brown suele asociar el “plano de tres” y bajo el cual se presentaban prácticamente todos los que concluían las secuencias en *Smouldering Fires*.

Después otra imagen del detective igual a las anteriores y en un rótulo de diálogo éste les lanza una pregunta: “¿Cuál es la palabra de nueve letras que empieza con H y acaba con S, que debe ser alcanzada?” (What’s a nine letter word beginning with H and ending with S, that has to be earned?).



466. *The Goose Woman*. Plano 833 (Brown, 1925).

Nueva imagen del detective y se procede entonces, en el 833, a una nueva repetición del “plano de tres” 829 de los protagonistas en plano medio corto. Los dos jóvenes la aciertan en seguida y se lanzan una mirada de complicidad entre sí (*ver il. n. 466*). Y a continuación en un intertítulo expositivo responden: “¡Felicidad!” (Happiness!).

Y en el 835 se llega al “plano de tres” que cierra el film, una repetición del anterior 827, donde Mary también acierta a comprender y repite la palabra en voz alta dos veces mientras abraza fuertemente a su hijo y a su prometida (*ver il. n. 467 en p. sig.*). Seguidamente, ambos juntan sus dedos en otro gesto de complicidad y la imagen se cierra de forma un tanto abrupta por el fin de la bobina (*ver il. n. 468 en p. sig.*).



467. *The Goose Woman*. Plano 835 (Brown, 1925).



468. *The Goose Woman*. Plano 835 (Brown, 1925).

Éste, el cuarto “plano de tres” y más canónico del film, el 827-835, consiste, por lo tanto, en una estampa que se presenta en cuatro encuadres sucesivos mediante el montaje analítico: primero en plano medio largo –en el 827–, después dos veces seguidas en plano medio corto –829 y 833– y finalmente, de nuevo, repitiendo el anterior, en plano medio largo –835.

No obstante, y aunque la transición a un plano a menor escala se da en el tránsito del 827 al 829, una diferencia importante del “plano de tres” final de *The Goose Woman* con respecto a todos los anteriores del film, a los dos habidos en *The Signal Tower*, al 90 de *Butterfly* y a todos los contenidos en *Smouldering Fires* es que el montaje analítico no actúa aquí en función favorecer una visión más próxima de la misma imagen, porque el “plano de tres” finaliza, en realidad, tal y como había comenzado, esto es, en plano medio largo.

De todo el periodo de Clarence Brown en Universal el “plano de tres” final de *The Goose Woman* es el que más demuestra la propia consciencia del cineasta de estar firmando el largometraje, especialmente por dejar esta imagen expresamente como la última, sin codas ni epílogos, y por otros motivos que en breve ampliaremos.

A nuestro modo de ver, esta forma de concluir el film sin duda pudo estar influida por los comentarios entusiastas de algunos críticos contemporáneos sobre el desenlace de *Smouldering Fires*, sin saber que en realidad se trataba de un final impuesto por la productora, ya que en la versión de Brown la película continuaba.³¹⁹

³¹⁹ Corroborar nuestra hipótesis de que las excelentes críticas cosechadas por el final de *Smouldering Fires* determinaron a Brown a concluir de la misma forma –con un “plano de tres”– *The Goose Woman* la información que nos proporcionó Kevin Brownlow acerca de la existencia de una fotografía incluida en el

Brown, de hecho, no volvió a cerrar ningún otro de sus films estrictamente con esta estampa, excepto el muy posterior *They Met in Bombay* (1941).

Y es que, como hemos apuntado, la imitación de Brown de sí mismo y de *Smouldering Fires* en el “plano de tres” que clausura *The Goose Woman* es muy evidente y se manifiesta en multitud de aspectos: la composición completamente simétrica, piramidal y frontal; los gestos de afecto y cruces de miradas entre los personajes; la figura de Mary, que consta en el centro y notablemente más elevada que Gerald y Hazel, a quienes abraza y reúne en torno a sí desplegando su protección sobre ellos y ejerciendo de figura materna; la duración de la toma, que en su primera aparición, en el plano 827, alcanza 16’’ de duración.

Sin embargo, y aunque el plano 827-835 de *The Goose Woman* no carece de sentido narrativo –al representar a Mary como efigie materna pone de relieve la redención del personaje y su reconciliación con la maternidad–, la estampa sí ha perdido en gran medida el alto contenido simbólico, la significación y la trascendencia que poseían los “planos de tres” de *Smouldering Fires*, incluyendo el de clausura, por supuesto. Sin ir más lejos, los gestos y las miradas interrelacionadas entre los miembros del trío carecen de la sutilidad y discreción de los contenidos en el film anterior y son abiertamente directos. Y, más importante todavía, ésta es una agrupación de personajes que no ha acontecido ni una sola vez en el film y vemos por primera vez aquí, en el plano final. Suponemos que esto último y la colocación del “plano de tres” al final del largometraje a modo de sello personal excesivamente obvio, fue lo que motivó a Kevin Brownlow a definirlo como un plano un poco adherido.³²⁰ O, dicho de otro modo, sin plena justificación simbólica en el relato.

“Yo no estaba influenciado por mis otros contemporáneos”, dijo Brown en 1974 a Patrick McGilligan y Debra Weiner, “aunque me copié a mí mismo un par de veces. Pero un hombre tiene derecho a robarse a sí mismo, ¿no?”.³²¹ Efectivamente, y desde *The Goose Woman* en

Key-Book Stills de la película, localizado en el Lincoln Center for the Performing Arts, Nueva York, que demuestra que Brown rodó una escena de la boda de Gerald Holmes y Hazel Woods como desenlace del largometraje. Así pues, el film no finalizaba inicialmente con un “plano de tres”, sino con la mencionada boda (Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/04/2011).

³²⁰ *Ibid.*, 20/02/2009.

³²¹ “I wasn’t influenced by my other contemporaries, although I copied from myself a couple of times. But a man’s got a right to steal from himself, hasn’t he?” (Patrick McGilligan y Debra Weiner, *op. cit.*, 31).

adelante comprobaremos cómo Brown se copió a sí mismo *más de un par de veces* y no sólo en lo que concierne a los “planos de tres”. Pero de momento, en lo que respecta a este recurso, *Flesh and the Devil* (1926) sin ir más lejos –el siguiente film en cronología que los incluye– contiene un “plano de tres”, el tercero, que consiste en una réplica casi idéntica de otro de *Smouldering Fires*, del primero en esta ocasión, el 399-401.

La principal diferencia de los “planos de tres” del cineasta en *The Light in the Dark* y en su trilogía de títulos de Universal con respecto a los habidos en su producción “silente” posterior en Metro-Goldwyn-Mayer –*Flesh and the Devil* y *A Woman of Affairs* (1928)– es que éstos ya no se sitúan al final de los largometrajes, ni justo antes del epílogo. Por lo demás, muchos de los habidos en estos dos films continúan siendo portadores de un contenido simbólico y tienen trascendencia narrativa.

En *Flesh and the Devil* asistimos a cuatro “planos de tres” que claramente se definen como tales, sobre todo por su duración prolongada. Pero sólo dos de ellos, el tercero y el cuarto, responden a la representación visual del conflicto del triángulo amoroso que verdaderamente concierne al drama del argumento.

El primer “plano de tres” se ubica en la cinta con propósitos esencialmente plásticos, pues se trata de una composición en extremo simétrica y piramidal que concierne a una agrupación que no volverá a repetirse –Leo (John Gilbert), Ulrich (Lars Hanson) y la hermana menor de éste, Hertha (Barbara Kent), de niños (*ver il. n. 469, 470 y 471 en p. sig.*). Pese a ello, en modo alguno se encuentra exento de contenido simbólico, ya que actúa como plasmación visual (¿encubierta?) del amor homosexual que se profesan los dos protagonistas masculinos de la historia, Leo y Ulrich.³²² Tiene lugar casi al inicio del metraje, secuencia 2, dentro del *flashback* mediante el cual Leo explica a su madre por qué él y Ulrich han bautizado a la Isla Schmitz como la Isla de la Amistad. Fue allí donde, siendo muchachos y Hertha una niña muy pequeña, ambos sellaron su amistad en un extraño rito de sangre.

Desde el punto de vista de la planificación, el plano se encuentra precedido por otro a mayor escala, en plano de conjunto, y por montaje analítico se realiza la transición a un encuadre más próximo en plano medio. Pero a partir de aquí Brown

³²² Las connotaciones homosexuales del relato ya fueron comentadas en el capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», ver pp. 977-978.

abandona el montaje que tanta relevancia había tenido en sus estampas anteriores e introduce por primera vez en su filmografía el encuadre móvil como elemento constituyente de sus “planos de tres” –recuérdese que *Flesh and the Devil* es una película de fuerte influencia germana y donde predomina la “cámara desencadenada”.



469. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



470. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



471. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).

El “plano de tres” comienza con los tres niños tomados en plano medio frente a un altar, donde se advierte de forma muy nítida la figura de un triángulo invertido (*ver il. n. 469*). La imagen encierra una simbología homosexual muy clara, ya que en la parte superior consta de forma harto significativa una escultura de dos efebos realizando el mismo juramento de sangre que ellos se disponen a consumir. Asimismo, la asimilación del rito con la celebración del sacramento matrimonial es muy evidente, pues no sólo están en un altar, sino que a continuación Leo y Ulrich colocan a Hertha una sábana por la cabeza a modo de túnica sacerdotal y ella desempeña desde ese momento las funciones de un sacerdote.

Como si de una iglesia se tratara, ellos se arrodillan en el altar mientras una panorámica hacia abajo les acompaña en su movimiento y el plano evoluciona entonces hasta otra estructura triangular, ahora una pirámide perfecta completamente simétrica y estable, con los

protagonistas en plano entero y de la que ha desaparecido la escultura del nivel superior (ver il. n. 470 en p. ant.).

Hertha les bendice colocando sus manos sobre sus cabezas y ellos se levantan al tiempo que se produce otra panorámica hacia arriba (ver il. n. 471 en p. ant.). El plano vuelve a ostentar aquí otra vez el diseño de un triángulo invertido, como en los momentos iniciales. Ellos se desabrochan los puños de sus camisas, sacan un cuchillo y justo en ese instante previo a la mezcla de la sangre la toma finaliza.

Un “plano de tres” que aunque de ninguna manera es estático se sostiene en pantalla durante 40’’ (después volverá a repetirse hasta en cuatro ocasiones más durante el juramento, adoptando su última forma de pirámide invertida) y que no puede menos que evocar los “planos de tres” de las ceremonias nupciales de *The Acquittal* –plano 22 y análogo 30– y *Smouldering Fires* –plano 534³²³–, donde los contrayentes aparecen igualmente con el sacerdote, colocados de completamente forma simétrica y triangular y tomados con una acusada frontalidad.

Como en los “planos de tres” canónicos de *Smouldering Fires*, Brown utiliza los tres siguientes de *Flesh and the Devil* para plasmar visualmente relaciones triangulares entrecruzadas entre los personajes. No obstante, el segundo, aunque también un *ménage-à-trois*, no se refiere todavía al triángulo amoroso principal que se desarrollará en el argumento y que implicará a Leo, Ulrich y Felicitas (Greta Garbo), sino a otro previo que tiene lugar entre Leo, Felicitas y el marido de ésta, el Conde von Rhaden (Marc MacDermott).

Como el anterior, este segundo “plano de tres” se encuentra también precedido de varios planos a mayor escala, “planos de tres” en sí mismos, que anuncian la llegada del “plano de tres” emblemático del segmento.

El “plano de tres” comienza a gestarse en la pantalla cuando el Conde von Rhaden abre la puerta de la habitación y, situado de espaldas a la cámara y en primer término oscuro, descubre en su interior a su mujer besándose con un desconocido (ver il. n. 472 en p. sig.). La cámara se aproxima mediante un *travelling* de avance hasta la mano del marido y él –representado en el plano ya sólo metonímicamente por su mano– cierra su puño estrujando simbólicamente a los amantes, quienes se hallan situados justo detrás, en el último término (ver il. n. 473 en p. sig.).

³²³ Ver plano 534 en p. 1254, ilustración n. 253.



472. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



473. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



474. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



475. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).

Tras esto Brown descompone la imagen en varios planos conjuntos de Felicitas y Leo y otros individuales del conde y después procede a una nueva repetición del “plano de tres” que acabamos de describir.³²⁴ Seguidamente, otro “plano de tres”, un plano de conjunto de la habitación con el marido introduciéndose (*ver il. n. 474*). Y nueva fragmentación en diferentes planos de los implicados hasta que se llega al “plano de tres” definitivo (*ver il. n. 475*).

Una estampa absolutamente típica de Brown que se mantiene fija durante 20'', con Felicitas –el eje de triángulo y la culpable de la desdicha que se derivará de él (la muerte de Von Rhaden)– ocupando la posición central y en un nivel inferior, en el vértice de la pirámide invertida que se dibuja en la pantalla. Como es habitual a la composición del “plano de tres”, la imagen está tomada frontalmente, Felicitas, el

³²⁴ Ver este plano de *Flesh and the Devil* en el capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», ilustración n. 183 en p. 918.

personaje central, también está de frente hacia la cámara, y los otros dos, Leo y el conde, constan equilibrada y simétricamente dispuestos en las esquinas del encuadre.

Como hemos avanzado, Brown se copió a sí mismo y, de nuevo, a *Smouldering Fires*, en la elaboración del tercer “plano de tres” del largometraje. Pero las semejanzas van más allá de aspectos compositivos y/o de planificación, como ocurría en *The Goose Woman*, ya que el “plano de tres” de *Flesh and the Devil* es una reproducción prácticamente exacta del primero de *Smouldering Fires*, el 399-401, que incorpora incluso la misma iconografía y simbología y también un rótulo de diálogo extremadamente análogo. Y, cómo no podía ser de otro modo, dado que la copia es tan directa, éste también concluye la secuencia donde se ubica, tras lo cual se produce un fundido en negro.

La amistad íntima de Leo y Ulrich se ha visto interrumpida por causa de Felicitas, quien se ha casado con Ulrich durante el tiempo en que Leo ha estado exiliado en Sudáfrica, adonde tuvo que partir por haber matado a su marido en un duelo.

Desde su vuelta, Leo les evita a toda costa y finalmente Felicitas logra convencerle de que retome su amistad con Ulrich, ya que él desconocía su relación sentimental y los verdaderos motivos que condujeron al trágico duelo con Von Rhaden.

Leo accede al fin a visitarles, entra en salón de la casa de Ulrich y los dos amigos se abrazan con devoción. Plano general de Leo y Ulrich en la estancia mientras Felicitas entra en campo desde el fondo, siendo éste el primer “plano de tres” preliminar que, a través del montaje analítico y mediante una sucesión de planos a diferente escala, dará lugar al “plano de tres” definitivo.

Corte a un plano medio de los tres, ya igual al plano-emblema que finalizará la secuencia, y rótulo expositivo en el que Felicitas expresa a Leo su alegría porque haya decidido congraciarse con ellos. Inmediatamente a continuación se pasa a una imagen de la tríada en plano americano, donde Ulrich empieza a servir licor en unas copas para celebrar la reconciliación. Y tras esto, lanza, como Jane Vale en *Smouldering Fires*, un peligroso vaticinio de felicidad: “¡Por nuestra... amistad inmortal! Y que nada vuelva a separarnos a los tres jamás” (To our... undying friendship! And may nothing ever separate us three again).



476. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



477. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



478. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



479. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).

Y otra vez de forma idéntica, justo después del intertítulo que contiene el presagio, se procede a la inserción del “plano de tres” definitivo (*ver il. n. 476*). Una toma prolongada, de 18’’ de duración, con los personajes en plano medio y en la que los hechos que acontecen son exactamente equivalentes a los de la película de Universal. Los tres hacen chocar sus copas para brindar y Ulrich se clava un trozo de vidrio (en lugar de una espina) y como resultado del dolor se lleva su dedo a la boca, para intentar sacarse el cristal (*ver il. n. 477 y n. 478*). Entretanto Leo y Felicitas le observan, pero, a diferencia del film anterior, terminan haciéndole caso omiso. Y el plano finaliza con ambos brindando entre sí y obviándole por completo, al tiempo que se miran de forma sugerente (*ver il. n. 479*).

Un “plano de tres” que, como el 399-401 de *Smouldering Fires*, contradice de inmediato el vaticinio de amistad inmortal anterior y de no-separación del trío. Y a su

vez anuncia visualmente lo que sucederá después: Leo y Felicitas están a punto de reanudar su romance, ignorando a Ulrich.

Las únicas diferencias entre los “planos de tres” de las dos películas se concretan, de hecho, en la posición de los personajes dentro del encuadre, ya que en *Smouldering Fires* era Jane quien ocupaba la posición central y aquí Ulrich, su equivalente, está esquinado. Pero esto es algo que concuerda con la simbología y propia trascendencia narrativa del plano, al margen de que en todos los “planos de tres” de *Flesh and the Devil*, excepto en el primero donde no aparece, es Felicitas quien figura en el centro como eje de los diferentes triángulos amorosos.

Ahora bien, las coincidencias entre ambas películas no se limitan a este “plano de tres”, ya que Brown reelaboró varias soluciones más de *Smouldering Fires* en *Flesh and the Devil*, como se demostrará en este mismo apartado.



480. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).

Finalmente, el cuarto y último “plano de tres” del film se origina en la siguiente secuencia y consiste en la repetición de la misma estampa visual durante la celebración de la comunión (ver *il. n. 480*). Famosísima escena de *Flesh and the Devil* en que Felicitas aparta primero sutilmente a Ulrich para poder arrodillarse junto a Leo en el altar y

después hace girar a propósito el cáliz para beber del mismo sitio del que él ha bebido.

Y aunque éste es un “plano de tres” que difiere del resto en varios aspectos –al fondo aparecen desenfocados otros personajes y no posee ningún otro que lo anteceda, por ejemplo–, se establece claramente como tal por su representación del conflicto amoroso triangular, tipo de composición simétrica y acusadamente frontal y por lo prolongado de la toma, de 19’’ de duración.

Otros “planos de tres” significativos son los de *A Woman of Affairs*, donde se contabilizan cinco en total, de los cuales los dos primeros pueden considerarse como plenamente canónicos o muy cerca de estarlo, dado que Brown los utiliza para plasmar visualmente las diferentes relaciones triangulares que se dan cita en el argumento,

poseen contenido simbólico y/o narrativo, tienen una duración muy prolongada y finalizan las secuencias, situándose tras ellos un fundido en negro. No obstante, aunque son en esencia composiciones centradas, equilibradas y simétricas, ninguna presenta una acusada forma piramidal.



481. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



482. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Emplazado en la secuencia 1, el primer “plano de tres” (ver *il. n. 481 y n 482, y n. 483 y n. 484 en p. sig.*) concierne, como apuntábamos, a uno de los tríos sentimentales que se desarrollan en el argumento, el formado por Diana Merrick (Greta Garbo), su hermano Jeffrey Merrick (Douglas Fairbanks, Jr.) y David Furness (John Mack Brown). La idolatría que Jeffrey siente por David tiene unas claras connotaciones homosexuales, y este último, si bien en modo alguno se encuentra incómodo con ello, al mismo tiempo siente una fuerte atracción hacia Diana y la venera.³²⁵ Y este emblemático “plano de tres” responde al deseo de Brown de

plasmear desde el inicio este primer triángulo amoroso y los sentimientos no correspondidos de los unos por los otros.

Diana ha llegado tarde a casa porque estaba con Neville Holderness (John Gilbert), a quien ella verdaderamente ama, y esto ha enfadado a Jeffrey, puesto que David estaba esperándola. A lo largo de la escena tanto Diana como David intentan apaciguar al colérico e impulsivo Jeffrey, para lo cual Brown emplea hasta en tres

³²⁵ Remitimos al lector al capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», donde el componente homosexual del film fue objeto de desarrollo, ver pp. 978-979.

ocasiones su composición emblema. Una agrupación que se presenta en tres encuadres sucesivos a diferente escala, primero en plano americano (*ver il. n. 481 en p. ant.*) y después casi en plano entero (*ver il. n. 482 en p. ant.*), hasta llegar al “plano de tres” definitivo con los personajes tomados en plano medio (*ver il. n. 483 y n. 484*). Una imagen tomada con una acusada frontalidad que se sostiene en pantalla durante 18’’ y cierra la secuencia, tras lo cual se funde en negro.



483. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



484. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Nótese, sin embargo, que aunque los personajes intercambian sus posiciones dentro del encuadre, Diana, la protagonista, no consta nunca en la posición central, algo que encierra una obvia intencionalidad narrativa. Y es que, en el universo de sus vidas, ella, desde luego, no es el personaje más importante. La película demostrará a la postre que Diana no es importante para nadie –ni para David, que tanto la adora; ni para su hermano Jeffrey, que terminará odiándola; ni para su amigo Hugh (Lewis Stone), que la traicionará; ni siquiera para su amado Neville, que acabará casándose con otra y además también la traicionará. Por eso, rara vez ocupa el centro de las composiciones triangulares –una única excepción, el cuarto y fugaz “plano de tres”– y acabará suicidándose en el film.

El “plano de tres” se constituye, así pues, como una auténtica mentira, ya que la imagen finaliza con el abrazo y reconciliación de los hermanos y esto es algo que de ninguna manera se mantendrá. La aparente unión del trío no puede ser más ficticia: David y Diana se casarán, pero él se suicidará en la misma noche de bodas; Jeffrey culpará de ello a Diana y renegará de ella, negándose a verla incluso en su lecho de muerte.

El segundo “plano de tres” del largometraje, canónico donde los haya, posee al mismo tiempo una importancia vital en la evolución de esta marca distintiva en la filmografía de Clarence Brown, puesto que supone la introducción en los “planos de tres” de otro de los recursos más característicos del realizador: el uso de fotografías enmarcadas de los personajes principales de la historia, las cuales adquieren un valor metonímico al sustituir al miembro del triángulo que se halla ausente en esos momentos. Y éste será un modelo que tendrá una trascendencia posterior.

Tras el suicidio de David, Diana vuelve a Inglaterra después de una ausencia de siete años para visitar a su hermano gravemente enfermo y reconciliarse con él, y el mismo día de su llegada pasa una noche de amor con Neville, a quien le faltan sólo tres días para contraer matrimonio con Constance (Dorothy Sebastian), siendo éste el segundo triángulo amoroso que acontece en el argumento.



485. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Y la tríada de personajes comienza a originarse en la pantalla en el mismo plano inaugural de la secuencia, cuando Diana y Neville, en un plano general, entran en plena noche en el apartamento de él y en la estancia se distingue claramente al fondo el retrato de Constance estratégicamente colocado sobre una mesa en un enorme marco de plata (ver *il. n. 485*). En esta primera imagen del segmento Diana ya se fija en él y con posterioridad avanza hacia la fotografía y la contempla de cerca.

Brown procede entonces a la fragmentación del “plano de tres” en varios encuadres sucesivos que curiosa y significativamente reúnen a las dos mujeres juntas – Diana con el retrato– frente a Neville, quien consta alejado y en planos individuales. Imágenes que se constituyen como una obvia prefiguración del final de la cinta y de la alianza tácita que existirá entre ambas.

Antes de llegar a la segunda escena de la secuencia, la seducción entre los amantes, el “plano de tres” inaugural vuelve a repetirse en otras dos ocasiones; primero de manera análoga y después a escala algo mayor. Tras esto la secuencia sigue su curso.

Diana y Neville se tumban en un canapé y tiene lugar la relación sexual, que obviamente es sugerida (aunque de forma muy explícita) y acontece en *off*.

A la mañana siguiente Hugh llega hasta allí e informa a Diana de que su hermano murió poco después de las doce de la noche. Ella y Neville se lanzan una aterradora mirada entre sí que evidencia que la muerte de Jeffry ocurrió justo en el instante de la relación sexual e inmediatamente Diana se apresura a marcharse.



486. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Se llega aquí al “plano de tres” definitivo. Una toma de duración en extremo prolongada, que llega a alcanzar 1’ de duración, provista de abundantes movimientos de cámara y que termina encuadrando en plano medio a Diana y a Neville en primer término con el retrato de Constance en el segundo nivel de representación espacial (*ver*

il. n. 486). La toma comienza con un plano individual de Neville volviéndose hacia Diana, en *off*, y a punto de irse. Después, panorámica a la derecha cuando él se desplaza hasta ella, que está situada junto a la fotografía de Constance. La cámara se detiene y se crea el sello pictórico propio del cineasta, un “plano de tres” de triángulo amoroso con Neville y Diana en los extremos de la composición y el personaje engañado, Constance, representado metonímicamente a través de su fotografía, en el centro de la imagen (*ver il. n. 486*).

La habilidad de Brown para poner en escena el plano es notoria, pues la toma en ningún momento se interrumpe por la inserción de rótulos de diálogo y, sin embargo, las actitudes, gestos y miradas de los personajes, junto con los movimientos de cámara, indican claramente cuál es el diálogo que sostienen.

Neville le pide que vuelva con él y la coge de la mano para que no se vaya, pero Diana se vuelve hacia el retrato, suelta su mano de la de Neville y posteriormente hace un gesto con su propia mano hacia el marco (*ver il. n. 487 en p. sig.*). Tras esto, *travelling* de avance hacia la foto que paulatinamente desaloja del cuadro visual a Neville y a Diana, dejándoles representados únicamente por sus manos (*ver il. n. 488 en p. sig.*).



487. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



488. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



489. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



490. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

El plano de detalle de la fotografía de Constance hacia el que ha evolucionado el encuadre, no sólo evidencia que en esa historia de amor hay un tercer personaje a tener en cuenta, sino que les equipara a los tres visualmente en la imagen, puesto que ahora todos se hallan representados de la misma manera metonímica, ellos únicamente por sus manos y Constance por la fotografía –por fin han reparado en ella, pero ha sido Diana quien ha tenido que recordar a Neville la existencia de su prometida.

Y se procede entonces al movimiento de cámara opuesto al anterior, un *travelling* de retroceso desde la fotografía que vuelve a encuadrar a los implicados presentes de la tríada en plano medio. Diana dice sus últimas palabras a Neville mientras él permanece cabizbajo –una constante durante toda la película– y tras esto comienza a trasladarse hacia la salida al tiempo que una panorámica a la derecha la acompaña hasta la puerta del apartamento (*ver il. n. 489*), que cierra tras de sí. Y, de

nuevo, otra panorámica, esta vez hacia la izquierda, nos conduce hasta Neville, que continúa en la misma posición anterior (*ver il. n. 490 en p. ant.*). Fundido en negro.

La secuencia al completo, por lo tanto, se halla delimitada en sus extremos por dos “planos de tres”. Y, como la mayoría de los emblemáticos del cineasta, el que concluye el segmento expresa de forma nítida y visual lo que sucederá después: Neville, aunque ama a Diana, permanecerá junto a Constance y se casará con ella.

Como avanzábamos en páginas anteriores, la introducción de las fotografías enmarcadas en los “planos de tres” tuvo un eco significativo en películas posteriores del cineasta, tales como *Possessed* (1931) (*ver il. n. 491*), *Wife vs. Secretary* (1936) (*ver il. n. 492 en p. sig.*), *Letty Lynton* (1932) (*ver il. n. 494 en p. sig.*) y *The Human Comedy* (1943) (*ver il. n. 495 en p. sig.*) y *Song of Love* (1947) (*ver il. n. 493 en p. sig.*). De hecho, en los dos primeros títulos mencionados y en *Song of Love* Brown utilizó los retratos con idénticos propósitos a los descritos en *A Woman of Affairs*, es decir, para la plasmación del conflicto amoroso en la pantalla a partir de la fotografía del miembro de la tríada que se halla ausente.



491. *Possessed*. Plano 162 (Brown, 1931).

En *Possessed* la fotografía se mantiene antes y después de que su representado –Mark (Clark Gable)– haga su aparición en la habitación, dando lugar a una situación incómoda que finaliza con un momento humorístico. Mark y Marian (Joan Crawford) no quieren que Al (Wallace Ford), un antiguo novio de ella que se ha presentado en

Nueva York de improviso, sepa que ellos son amantes y la fotografía de él en el apartamento de ella les delata. Así pues, Mark se ve obligado a acercarse a su propia fotografía y a empujarla, haciéndola caer detrás de un mueble para que no se vea. Advértase, asimismo, la disposición triangular del plano 162, ilustración n. 491.

El triángulo de *Wife vs. Secretary* se desarrolla de forma gradual en el argumento, pero prácticamente desde el inicio del film y mucho antes de que Van (Clark Gable) se sienta atraído por su secretaria, Whitey (Jean Harlow), Brown anuncia ya visualmente la relación triangular en la que se verán complicados los personajes a

través de la fotografía de la mujer de Van, Linda (Myrna Loy), permanentemente encuadrada sobre su escritorio en las numerosas escenas que acontecen en la oficina (ver *il. n. 492*), un espacio del que la esposa siempre se halla alejada y donde ejerce su influencia la secretaria.

De igual manera, en *Song of Love* el triángulo amoroso que ha tenido lugar de modo subyacente durante todo el film entre Robert Schumann (Paul Henreid), su esposa Clara Wieck (Katharine Hepburn) y Johannes Brahms (Robert Walker) se manifiesta también visualmente a través de un retrato de Schumann que contemplan Clara y Brahms tras la muerte del compositor (ver *il. n. 493*).

Ninguno de estos “planos de tres” creados a partir de retratos o fotografías están despojados de su trascendencia simbólica y/o narrativa, como tampoco lo están los pertenecientes a *Letty Lynton* (ver *il. n. 494*) y *The Human Comedy* (ver *il. n. 495*), aunque estos últimos sí han perdido por completo su significación de plasmación del triángulo amoroso.



492. *Wife vs. Secretary* (Brown, 1936).



493. *Song of Love* (Brown, 1947).



494. *Letty Lynton* (Brown, 1932).



495. *The Human Comedy* (Brown, 1943).

De otro lado, téngase en cuenta que indicios de esta solución ya habían surgido al inicio de la secuencia 13 de *Smouldering Fires* –plano 556³²⁶–, pero sin llegar a afianzarse ni a convertirse en un “plano de tres”, algo que Brown constituyó por primera vez en *A Woman of Affairs*.

En lo que atañe a los restantes “planos de tres” de *A Woman of Affairs*, éstos comparativamente son mucho menos relevantes, ya que consisten en meras agrupaciones frontales de personajes que no adoptan formas geométricas precisas, no finalizan las secuencias y no se hallan previamente precedidas por otras a mayor escala.

El tercero se localiza en la secuencia del sanatorio, donde Diana se recupera tras haber sufrido un aborto, resultado de su noche de amor con Neville. Se repite en tres ocasiones y reúne a Neville, Hugh y Constance.³²⁷ Y los dos últimos, el cuarto y el quinto, acontecen en la última secuencia, establecida en Sutton Marle, la residencia de Sir Morton Holderness (Hobart Bosworth), el padre de Neville. El cuarto incluye a Sir Morton, Diana y Hugh, siendo éste el único de la cinta donde Diana ocupa el centro de la imagen. Y el quinto, que se repite cinco veces, implica a Sir Morton, Neville y Diana.

La última secuencia de *A Woman of Affairs* conecta en este sentido con la también última de *Butterfly* y la inaugural de *The Acquittal*, por su continua repetición de tríadas de personajes, ya que posee seis en total.

Llegados a la época “sonora” los “planos de tres” perdieron gran parte de su entidad y connotaciones simbólicas que habían tenido durante el periodo anterior e incluso a veces sus formas estructurales piramidales, para pasar a convertirse en simples estampas características –tal y como sucede en *The Gorgeous Hussy* (1936)– y en ocasiones en la simple rúbrica del director situada al final o hacia el final de la cinta –caso de *They Met in Bombay* (1941). Aunque, por supuesto, hay excepciones, donde continuaron funcionando de forma canónica y/o emblemática –*Anna Christie* (1930), *Sadie McKee* (1934), *Chained* (1934), *Anna Karénina* (1935), *Conquest* (1937), *The Yearling* (1946) y *Angels in the Outfield* (1951) se encuentran entre las más notables.

Dado que somos conscientes de que el estudio de los “planos de tres” en la filmografía posterior de Clarence Brown podría constituir una investigación en sí

³²⁶ Ver plano 556 en p. 1261, ilustración n. 264.

³²⁷ Ver una instantánea del tercer “plano de tres” de *A Woman of Affairs* en p. 1580, ilustración n. 695.

misma, teniendo en cuenta la proporción mucho mayor de títulos “sonoros” del cineasta, aquí sólo comentaremos los más representativos, ya sea desde el punto de vista expresivo, compositivo, simbólico o de la planificación cuando los largometrajes se adhieren a la solución de “plano de tres” o “plano de tres’ + epílogo” en su conclusión.

Anna Christie es una película ejemplar en cuanto a la permanencia del recurso en la era “sonora”. Y no sólo eso, sino que se trata de una película extremadamente útil para verificar tanto la representación, significación y aspectos formales de los “planos de tres” como las cualidades plásticas genuinas de Brown presentes en la cinta, precisamente porque de ella, como es sabido, existe una segunda versión de habla alemana, dirigida por Jacques Feyder en los mismos escenarios de Metro-Goldwyn-Mayer, con actores alemanes –tan solo repitió Greta Garbo como Anna– y que fue filmada supuestamente siguiendo la versión de habla inglesa de Clarence Brown, si bien ocho meses más tarde.³²⁸ Pero, en realidad, ambas versiones son muy distintas.

El solo comienzo del film es una muestra del bagaje icnográfico y visual de Clarence Brown, pues el director al presentar a Marthy (Marie Dressler) en el interior de la barcaza de Chris (George F. Marion), el padre de Anna, se dedicó a recrear *The Goose Woman*, ya que ambas mujeres aparecen en idénticas circunstancias –sucias, borrachas y desaliñadas– escuchando el fonógrafo (ver *il. n. 496* y *n. 497*). Adviértase, también, la escenografía increíblemente pareja entre ambas estancias, provistas de estufa/cocina con humero, candiles y ventanas.



496. *The Goose Woman*. Plano 2 (Brown, 1925).



497. *Anna Christie*. Plano 3 (Brown, 1930).

³²⁸ La versión alemana de Jacques Feyder se filmó entre julio y agosto de 1930 y tuvo su *world premiere* el 22 de diciembre de 1930 en Colonia, Alemania.

Y no es que el plano sea distinto en la versión de Feyder, sino que sencillamente no existe. No vemos a los personajes en el interior de la barcaza, sino que se nos presentan directamente fuera de ella, borrachos, dirigiéndose hacia el bar.

Las cualidades plásticas inherentes de Brown son, asimismo, perceptibles en muchas otras escenas del film y más aún si se procede al cotejo de ambas versiones. Las ilustraciones n. 498 y n. 499 se corresponden con un mismo instante en los dos films, no obstante, adviértase la concepción acusadamente frontal, centrada y equilibrada de la versión de Brown frente a la de Feyder y cómo Brown incrementa la simetría del plano con la colocación de las dos sillas del primer término, de las que carece la versión alemana.



498. *Anna Christie* (Brown, 1930).



499. *Anna Christie* (Feyder, 1930).

Tales valores compositivos no escapan a los “planos de tres” del film, donde se contabilizan cinco, pero que se repiten en numerosísimas ocasiones. Y así, donde los de Brown son claramente frontales, simétricos, con disposición piramidal y surgen en tomas fijas de larga duración, Feyder presenta sus agrupaciones de tres personajes en un alto porcentaje de ocasiones en escorzo y en tomas mucho más breves.

Las ilustraciones que adjuntamos a continuación (*ver il. de la 500 a la 507 en pp. ss.*) presentan varios momentos equivalentes de ambas versiones que ponen de manifiesto los esquemas compositivos tan alejados de las dos cintas y, tal y como sucede con las ilustraciones n. 498 y n. 499 presentadas sobre estas líneas, su confrontación evidencia los diseños propios de Brown y distingue los “planos de tres” de *Anna Christie* como plenamente emblemáticos del cineasta y en sintonía con su producción “silente” anterior.



500. *Anna Christie* (Brown, 1930).



501. *Anna Christie* (Feyder, 1930).



502. *Anna Christie* (Brown, 1930).



503. *Anna Christie* (Feyder, 1930).



504. *Anna Christie* (Brown, 1930).



505. *Anna Christie* (Feyder, 1930).



506. *Anna Christie* (Brown, 1930).



507. *Anna Christie* (Feyder, 1930).

La ilustración n. 500 (*ver p. ant.*), ubicada en la penúltima secuencia, donde se contabilizan hasta doce repeticiones de la misma agrupación de personajes –cuarto “plano de tres” de la cinta–, concierne a la escena en que tanto el padre de Anna como Matt (Charles Bickford) pretenden por separado que ella les obedezca y cada uno la estira del brazo hacia sí. Los personajes no dejan de moverse y pese a que llegan a salirse del encuadre por los laterales Brown no renuncia a presentar este instante en plano medio corto –el encuadre más propio del “plano de tres”– y con una disposición muy frontal. Véase esta misma escena en la versión en lengua alemana de Jacques Feyder (*ver il. n. 501 en p. ant.*), donde la escala del plano es mayor, los partícipes de la acción no constan simétricos ni de frente y además uno de ellos está sentado.

Cansada de que le digan lo que tiene que hacer, a continuación Anna se suelta de ellos y les obliga a sentarse y mientras Brown sitúa aquí un “plano de tres” completamente piramidal (*ver il. n. 502 en p. ant.*), Feyder elude la agrupación y pasa a la descomposición en diferentes encuadres de Anna con Matt (Theo Shall) (*ver il. n. 503 en p. ant.*) frente a otros individuales de su padre (Hans Junkermann).

La ilustración n. 504 (*ver p. ant.*), incluida ya en la última secuencia –quinto “plano de tres” del film– acontece cuando Anna les dice a ambos que deben hacer las paces, puesto que van a ser compañeros de travesía en el Londonderry. En la versión de Brown ella los rodea con sus brazos y los acerca hacia sí, como en los ejemplos previamente mencionados de *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*, y el “plano de tres” se constituye así como una estampa completamente típica de Brown, con los personajes abrazados y reunidos en el centro de la imagen. Nada de todo esto se aprecia

en la versión de Feyder, como prueba la ilustración n. 505 (*ver pp. ant.*), una imagen donde los personajes no aparecen agrupados y que se presenta en escorzo.

Y lo mismo cabe decir de la confrontación de las ilustraciones n. 506 y n. 507 (*ver p. ant.*), que se desarrollan inmediatamente después en la misma secuencia. Anna les sirve la bebida y habla del futuro que les espera y Brown vuelve a construir otro “plano de tres” simétrico y en triángulo que no puede encontrarse en la película de Feyder.



508. *Anna Christie* (Brown, 1930).



509. *Anna Christie* (Brown, 1930).

El largometraje de Brown se circunscribe en su final al método de “plano de tres’ + epílogo” y, de nuevo, en nada se asemejan ambas películas. Como penúltimo plano del film Brown emplaza un “plano de tres” en ligero picado, de estructura piramidal igual a los anteriores (*ver il. 508*). Los personajes permanecen así unos instantes hasta que Chris se levanta y se desplaza hasta la puerta de la barcaza y al mismo tiempo Anna se sienta sobre la mesa cerca de Matt (*ver il. 509*). La cámara se eleva y avanza hacia Chris encuadrándole sólo a él. Fundido encadenado con un plano del mar en movimiento mientras sigue escuchándose la voz en *off* de Chris e intertítulo de clausura del film sobre este mismo

plano del oleaje. En la versión en lengua alemana, tras un plano con escorzo de los tres reunidos en torno a la mesa, Chris igualmente comienza a trasladarse hacia la puerta de la barcaza, pero no le vemos llegar hasta allí, pues inmediatamente Feyder procede a insertar mediante el montaje plano/contraplano cuadros separados de Anna y Matt abrazados intercalados con otros de Chris solo en la puerta. Alternancia que se produce en cuatro encuadres sucesivos hasta llegar al mismo plano del oleaje, sobre el que se sobrepone el intertítulo final de la película.

Como hemos ido avanzando, otras películas “sonoras” de Clarence Brown que presentan como final la solución de “plano de tres’ + epílogo” son *Chained*, *Conquest* y *Angels in the Outfield*.

Chained, al igual que varias de las películas en las que Brown dirigió a Joan Crawford, especialmente *Sadie McKee* (1934) y *The Gorgeous Hussy* (1936), está provista de un elevado número de “planos de tres” –siete en total, con sus correspondientes variaciones y repeticiones. Los encontramos, de hecho, de todo tipo: la mayoría con acusadas formas triangulares –caso del primero (ver *il. n. 510*), tercero (ver *il. n. 511* y *n. 512*) y quinto (ver *il. n. 513*); algunos muy elaborados, utilizando para su configuración diversos mecanismos como espejos y elementos geométricos de reencuadre –el tercero (ver *il. n. 512*); e incluso emblemáticos –caso del sexto (ver *il. n. 514* y *n. 515 en p. sig.*).



510. *Chained* (Brown, 1934).



511. *Chained* (Brown, 1934).



512. *Chained* (Brown, 1934).



513. *Chained* (Brown, 1934).



514. *Chained* (Brown, 1934).



515. *Chained* (Brown, 1934).

El sexto y penúltimo “plano de tres” del largometraje (ver *il. n. 514* y *n. 515*) se define sin lugar a dudas como canónico ya que plasma visualmente y por primera vez el *ménage-à-trois* que se ha desarrollado a lo largo de toda la película, se presenta con los personajes tomados de manera frontal, en plano medio largo y ocupando la totalidad del encuadre, y se halla precedido de hasta cuatro planos previos a diferente escala que anteceden y preparan para el “plano de tres” definitivo.

Al mismo tiempo contiene una simbología muy clara con relación a las acciones que en él llevan a cabo los implicados en la tríada. Mike (Clark Gable) ha

irrupido en casa de Diane (Joan Crawford), con la intención de llevársela consigo y confesarle a su marido, Richard (Otto Kruger), que ambos están enamorados. Pero tras conocer a Richard y cenar con el matrimonio, Mike cambia de opinión y pretende marcharse sin confesar los auténticos motivos de su visita.

Antes de irse, Richard, quien a lo largo de la velada ha percibido lo que sucede, le pregunta si no desea nada más. Él responde que una copa y Richard va a por ella –Mike es el único que bebe. Richard le prepara la copa, pero, pese a que se encuentra muy próximo a Mike, no se la da a él, sino a Diane, para que ella se la pase a Mike (ver *il. n. 514*). La copa que Richard le brinda simboliza, así pues, tanto a la propia Diane como a la decisión en sí misma, que unos y otros se van pasando de manos. Mike se la bebe de un trago y la devuelve, de nuevo a Diane, indicándole así que tome ella la decisión si quiere, pues él no va a hacer nada. Y acto seguido Diane la deja cerca de Richard. Efectivamente, la decisión está verdaderamente en manos de este último, como se demostrará, pues será Richard el que, consciente de lo que existe entre ellos y de su

diferencia de edad con Diane, tras la marcha de Mike facilite las cosas a Diane para divorciarse.

Se trata, por lo tanto, de un culminante “plano de tres” que, como los más canónicos de Brown en Universal, plasma el conflicto del triángulo amoroso en la pantalla y a su vez anticipa la resolución de la historia visualmente. Además, aquí, como en *Smouldering Fires*, ninguno desea herir los sentimientos de los otros.



516. *Chained* (Brown, 1934).



517. *Chained* (Brown, 1934).

No obstante, no es éste el “plano de tres” que concluye el largometraje, sino otro bastante más gratuito y “prescindible” (ver *il. n. 516*), pues aunque concierne a una agrupación de personajes que ha tenido lugar en bastantes ocasiones durante la película –Diane, Mike y el amigo de éste Johnnie Smith (Stuart Erwin)– no representa, como el anterior, el triángulo amoroso que constituye la trama principal del argumento. Éste es el último plano de la cinta, pero la imagen que concluye el film es otra, ya que a continuación irrumpe en el campo visual un cuarto personaje, Pablo (Akim Tamiroff), y todos se desplazan hacia el fondo (ver *il. n. 517*). De ahí nuestra consideración de *Chained* como un

largometraje que sigue el método de “plano de tres’ + epílogo”, aunque se trata de la misma toma.

Dos “planos de tres” plenamente representativos de Brown vuelven a aparecer en *Conquest*, reuniendo ambos a los mismos personajes: el emperador Napoleón Bonaparte (Charles Boyer), su amante la condesa polaca Marie Walewska (Greta Garbo) y el hijo de ambos, Alexandre Walewska (Scotty Beckett).



518. *Conquest* (Brown, 1937).



519. *Conquest* (Brown, 1937).



520. *Conquest* (Brown, 1937).

El primer “plano de tres” acontece estando Napoleón confinado en la isla de Elba. Le advierten de la llegada de un barco con bandera inglesa y él corre ilusionado al muelle a recibirlo porque cree que es la emperatriz María Luisa que le lleva a su hijo para que él lo vea. Sin embargo, se lleva una gran decepción cuando ve acercarse en una pequeña embarcación a su antigua amante Marie Walewska. Ella nota su desilusión y él se lo confirma: “Esperaba a mi hijo”, le dice. “Te he traído a tu hijo” le contesta ella, presentándole entonces al hijo ilegítimo fruto de su unión al que Napoleón nunca había llegado a conocer. Marie llama al pequeño y Brown los encuadra a los tres en un plano medio largo (*ver il. n. 518*). El emperador lo acaricia. Primer plano del pequeño con punto de vista óptico de Napoleón y, seguidamente, plano medio corto de Marie y el emperador mientras este último coge al niño en brazos y lo introduce en el campo

visual (*ver il. n. 519 en p. ant.*). “Tú eres mi hijo”, dice Napoleón, tras lo cual lo abraza. Justo después Marie se abraza también al pequeño y el resultado es una típica estampa familiar de Brown, al más puro estilo de *The Signal Tower* y *The Goose Woman*, que se mantiene suspendida en pantalla tiempo considerable y finaliza la secuencia (*ver il. n. 520 en p. ant.*).

Se trata, por lo tanto, de un “plano de tres” canónico que se presenta en dos encuadres sucesivos a diferente escala –en plano medio largo y plano medio corto– a los que se da paso mediante el montaje analítico y que a su vez clausura la secuencia, situándose después un signo de transición óptica, un fundido encadenado.



521. *Conquest* (Brown, 1937).



522. *Conquest* (Brown, 1937).

El segundo y último “plano de tres” si bien resulta bastante menos elaborado en su planificación –un único encuadre en plano americano– consiste en una larguísima toma de 1’19’’ de duración que supone el fin de la historia dramática y comprende el clímax, ya que se corresponde con la despedida de los personajes en la película.

Tras su derrota en la batalla de Waterloo, Napoleón está a punto de ser desterrado por los ingleses a la isla de Santa Helena. Marie Walewska va a verle por última vez y ambos se despiden y se besan. Después Napoleón pide ver a su hijo, al que Marie ha llevado consigo, y cuando el niño entra en la habitación se crea el “plano de tres” (*ver il. n.*

521). Habla con él, vuelve a acariciarlo, lo coge en brazos y lo besa (*ver il. n. 522*) y después se marcha abruptamente. Cuatro planos más en los que madre e hijo miran por la ventana el barco que llevará a Napoleón a Santa Helena y concluye el largometraje, el cual se adscribe, por ello, a la aludida solución de “plano de tres’ + epílogo”.



523. *Angels in the Outfield* (Brown, 1951).



524. *Angels in the Outfield* (Brown, 1951).



525. *Angels in the Outfield* (Brown, 1951).

Otro film que se circunscribe a la fórmula de “plano de tres’ + epílogo” es *Angels in the Outfield*, cuyo penúltimo plano (ver *il. n. 524*) consiste en un “plano de tres” plenamente canónico donde Brown se las arregla para que los personajes aparezcan situados frontalmente hacia la cámara, agrupados en el centro de la imagen y cogidos entre sí, mirando de frente al espectador y dirigiéndose a él directamente, aunque todo ello esté justificado de forma diegética.

Un “plano de tres” que remite tanto a los anteriores de *Conquest* como a las estampas familiares que cerraban *The Signal Tower* y *The Goose Woman*, ya que agrupa a la nueva familia que no cabe duda se establecerá finalizado el argumento; la formada por el entrenador Guffy McGovern (Paul Douglas), la periodista Jennifer Paige (Janet Leigh) y la niña huérfana Bridget White (Donna Corcoran). De manera que, como el último plano de *Smouldering Fires* y tantos otros canónicos del cineasta, anticipa la

resolución de la historia visualmente, aunque ésta no llegue a representarse en la pantalla. Su conexión con *The Goose Woman* es más acusada si cabe, especialmente por cómo Brown coloca de forma un tanto artificiosa y adherida este “plano de tres” a modo de sello característico, dejando constar de forma intencionada su rúbrica al final. Asimismo, la planificación de Brown para conseguir que los personajes se coloquen

frontalmente hacia la cámara y le hablen al espectador es harto interesante, sin olvidar el cambio brusco en la iluminación que ostenta el “plano de tres” con respecto a sus colindantes, ya que a diferencia de éstos aparece intensamente iluminado.

Tras la victoria del equipo de béisbol de los Pittsburg Pirates, la escena se inicia con un plano general nocturno en ligero picado del estadio vacío tomado desde el interior, donde los tres protagonistas aparecen abandonando el graderío y ascendiendo por las escaleras hacia la cámara, que se mantiene fija (*ver il. n. 523 en p. ant.*). Un plano que se muestra con una iluminación nocturna e irradiado con un intenso contraluz que proviene del fondo, de las luces del terreno de juego. Los personajes llegan hasta el primer término y una vez allí comienzan a volverse.

Tras esto, Brown salta radicalmente al otro lado del eje del semicírculo que constituye la línea imaginaria de los 180° y los enfoca de frente (*ver il. n. 524 en p. ant.*), creando así su “plano de tres”, donde ellos hablan supuestamente hacia el contracampo, al estadio vacío, pero se están dirigiendo verdaderamente al espectador, al que miran de frente y del que se despiden. Una toma que se mantiene fija en la pantalla a lo largo de 31'' de duración y que al estar tomada desde el interior del estadio ilumina ahora con intensidad a los miembros de la tríada.

Finalizado el parlamento, ellos vuelven a girarse y Brown cambia entonces a un plano general como el anterior, donde los personajes abandonan definitivamente el recinto mientras una panorámica hacia la izquierda les acompaña. Salen de cuadro por la izquierda y la cámara se detiene, siendo éste el último plano de la película, una imagen del estadio vacío en silueta de lo más *tourneriana* (*ver il. n. 525 en p. ant.*).



526. *They Met in Bombay* (Brown, 1941).

Como ya indicamos, Brown tan solo colocó un “plano de tres” como imagen final en dos de sus películas, *The Goose Woman* y *They Met in Bombay* (1941), ya que en *Smouldering Fires* esto se debió a una imposición del estudio.

Sin embargo, el que concluye *They Met in Bombay* (*ver il. n. 526*) es un ejemplo de “plano de tres”

completamente gratuito, sin trascendencia narrativa de ningún tipo, ya que atañe a una

agrupación de personajes que no se ha reunido ni una sola vez con anterioridad y que nada implica o significa, más allá de hacer constar el santo y seña del realizador al final, recordando así que ha sido Brown quien ha filmado la película.



527. *They Met in Bombay* (Brown, 1941).



528. *They Met in Bombay* (Brown, 1941).

El largometraje, que posee bastantes agrupaciones de tres, sí contiene una que puede considerarse como un “plano de tres” innegablemente canónico (ver *il. n. 527 y n. 528*), sin duda desde el punto de vista formal y en cierto modo también desde el ámbito narrativo, ya que agrupa a los dos protagonistas, Gerald Meldrick (Clark Gable) y Anya Von Duren (Rosalind Russell), junto con el capitán del carguero que les ha recogido (Peter Lorre), un individuo sospechoso que se revela desde el primer momento tan solo interesado por el dinero. Y el “plano de tres” pone de relieve la tensión originada por la cada vez mayor desconfianza de ellos hacia el barco donde están y hacia su capitán en

particular. Mientras que en lo que atañe a su composición, destaca su composición acusadamente piramidal y simétrica, así como el hecho de que los personajes aparecen tomados en un encuadre muy próximo, en plano medio corto.

Al margen de los films que se clausuran mediante un “plano de tres” o un “plano de tres’ + epílogo”, otras películas de Clarence Brown donde la presencia del recurso resulta altamente expresiva y/o simbólica son las anteriormente mencionadas *Sadie McKee*, *Anna Karénina* y *The Yearling*.

Sadie McKee es un film que presenta en total diez “planos de tres”, de los cuales cuatro de ellos se inscriben como absolutamente canónicos: el primero –plano 33–, cuarto –plano 75–, quinto –plano 140– y séptimo –plano 169. De éstos, tres finalizan las secuencias, otros tres presentan acusadas formas triangulares y todos sin excepción poseen una duración muy prolongada. Los propósitos para los que Brown los emplea son distintos, aunque el cuarto y el séptimo coinciden en su intencionalidad humorística.

El primero se ubica en la secuencia 4, cuando tras haberse fugado de su ciudad natal Sadie McKee (Joan Crawford) y Tommy Wallace (Gene Raymond) llegan por primera vez a Nueva York y entran en una cafetería. En la barra del establecimiento entablan conversación con una avispada neoyorquina a la que no dejan de observar,



529. *Sadie McKee*. Plano 32 (Brown, 1934).

Opal (Jean Dixon), y en ese instante, plano 32 (*ver il. n. 529*), se crea ya un “plano de tres” previo al definitivo con el que concluirá la secuencia. Más tarde Sadie y Tommy cogen sus platos y se desplazan hasta unas sillas, sentándose junto a la muchacha. Y es aquí, en el plano 33 (*ver il. n. 530, 531, 532 y 533 en p. sig.*), cuando Brown procede a la inserción de un “plano de tres”

absolutamente típico de su cine: tomado frontalmente, con los personajes dispuestos formando una pirámide, encuadrados en plano medio, de duración muy prolongada –55’– y donde los cruces de miradas y actitudes que sostienen entre sí ponen de manifiesto de forma estrictamente visual lo que sucederá después en el argumento, esto es, que a Tommy le interesan todas las mujeres, y no sólo Sadie, y se deja encandilar por la primera chica que se le presenta, como sucederá después. Un “plano de tres” que además concluye la secuencia, situándose tras de sí un fundido encadenado.

Pero su conexión con los “planos de tres” del cineasta en Universal va más allá, pues aunque *Sadie McKee* es una película donde priman los movimientos de cámara, siendo algunos de ellos en extremo prolongados y complicados, Brown utiliza el montaje analítico del plano 32 al 33 y, al pasar de un plano medio largo a un plano

medio, lleva a cabo así la transición a un encuadre más cercano, como en la mayoría de sus films “silentes” que contienen sus composiciones emblema.



530. *Sadie McKee*. Plano 33 (Brown, 1934).



531. *Sadie McKee*. Plano 33 (Brown, 1934).



532. *Sadie McKee*. Plano 33 (Brown, 1934).



533. *Sadie McKee*. Plano 33 (Brown, 1934).

Adviértanse, como avanzábamos antes, los diferentes e importantes cruces de miradas entre los personajes, algo que sin duda recuerda a los “planos de tres” del realizador de *The Light in the Dark*, *Smouldering Fires*, *The Goose Woman*, *Flesh and the Devil* y *A Woman of Affairs*.

La toma se inicia con Sadie mirando con asombro a su novio coquetear con la muchacha delante de ella (*ver il. n. 530*). Después Sadie la mira a ella (*ver il. n. 531*), quien se muestra sumamente complacida, y los dos comienzan a flirtear abiertamente en su presencia. Sadie, no sólo está excluida de la conversación, sino que visualmente está totalmente apartada de ellos. Dándose cuenta de lo que sucede, Sadie finalmente se decide a intervenir (*ver il. n. 532*). Pero la toma finaliza tal y como había comenzado, pues Sadie le da las gracias a la neoyorquina por su ayuda y se gira, mientras Tommy y

la chica continúan mirándose de forma sugerente durante un rato (*ver il. n. 533 en p. ant.*).

De este modo el “plano de tres” pone de manifiesto la verdadera condición de Tommy y su predisposición de ligar a la menor oportunidad que se le presenta y al mismo tiempo actúa a modo de anticipación visual y vaticinio de lo que sucederá posteriormente en la acción de la película, ya que en breve Tommy abandonara a Sadie y se fugará con la cantante de vodevil Dolly Merrick (Esther Ralston).

El cuarto “plano de tres”, el 75, consiste en un plano-secuencia, ya que todo el segmento –el 11– se desarrolla en este único plano, otra toma larga de 44’’ de duración.

Tras haber sido abandonada por Tommy en Nueva York, Opal decide ayudar a Sadie y ambas se desplazan en el metro en dirección al cabaret donde trabaja Opal para buscarle un puesto a Sadie. Como ya avanzamos, el propósito del “plano de tres” es esencialmente cómico.



534. *Sadie McKee*. Plano 75 (Brown, 1934).



535. *Sadie McKee*. Plano 75 (Brown, 1934).

La toma comienza con un plano de conjunto del interior del vagón y mediante un *travelling* de avance termina encuadrando en plano medio a una pasajera y tras ella a Sadie y Opal. “Ya aprenderás a conocer a los hombres, ¡bobadas!”, le dice Opal a Sadie. En ese momento, la pasajera, una mujer mayor de aspecto huraño, comienza a escuchar su conversación (*ver il. n. 534*). La comicidad de la escena se incrementa porque al inicio de la toma, en el plano de conjunto, habíamos visto como ésta era la misma que se molestaba porque el hombre que tenía a su lado ojeaba su periódico y en seguida lo había movido para impedirlo. Se trata sin lugar a dudas

de una cotilla a la que no le gusta que la escudriñen. “Vienen a mi tugurio a que los alaben, ¿entiendes? Y si eres lista...” continúa diciéndole Opal a Sadie, pero entonces se da cuenta de que la mujer las espía descaradamente. “¿Hablo bastante alto?” le increpa Opal (*ver il. n. 535 en p. ant.*) y ésta, aparentemente, vuelve a concentrarse en su periódico. Las acciones de la secuencia se suceden en la misma línea hasta que Opal vuelve a aconsejar a Sadie, diciéndole: “Cada chica tiene su precio. El tuyo debe ser alto”.

Llegados aquí la mujer abre los ojos como platos y las mira abiertamente con asombro. Para ruborizarla, Opal se dirige a ella y le repite en voz alta el último de sus comentarios: “Toda chica tiene su precio”, a lo que añade para acabar de ofenderla por entrometida: “No sé lo que tú tendrás, pero seguro que timaste a alguien”, en una clara alusión a que por muy bajo que sea su precio siempre será demasiado alto. Fundido en negro.



536. *Sadie McKee*. Plano 140 (Brown, 1934).

De índole bien distinta es el quinto “plano de tres” del largometraje, el 140 (*ver il. n. 536*), ya que Brown utiliza la composición en el momento de máximo interés dramático de la secuencia 13, justo cuando el millonario alcohólico Jack Brennan (Edward Arnold), al que Sadie acaba de conocer en el cabaret, en pleno estado de embriaguez le

propone sorpresivamente matrimonio y lo hace en presencia de su abogado Michael Alderson (Franchot Tone), quien ya de entrada se oponía a que éste llevara a Sadie a su mansión y es a su vez el hijo de los patronos de Sadie en su ciudad natal, Richley, Nueva York.

Y para ello Brown utiliza un “plano de tres” emplazado en un toma de duración muy dilatada –46’–, con forma de pirámide invertida, simétrico, frontal y en plano medio largo (*ver il. n. 536*). Una agrupación de personajes que además llega a repetirse hasta en cuatro ocasiones más a lo largo de la secuencia –planos 149, 151, 161 y 166–, en todas ellas, como en el 140, con Jack Brennan bebiendo o completamente desplomado en el sofá y en un nivel inferior.

Extremadamente canónico del cineasta es el séptimo “plano de tres”, el 169, en la secuencia 14 y donde reside toda la comicidad del segmento, que además es muy breve, puesto que consta sólo de dos planos, el previo 168 y el que nos concierne 169.

Tras la unidad de acción comentada anteriormente, donde Jack Brennan proponía matrimonio a Sadie, viene la presente, que comienza en el 168 con un plano de conjunto de Sadie y Opal en una *boutique* mientras el millonario, de nuevo embriagado, espera dormido al fondo en una de las butacas del establecimiento.³²⁹ Brennan ha llevado a Sadie hasta la tienda para comprarle el vestido de novia y Opal acabará consiguiendo que el millonario le compre a ella uno también.



537. *Sadie McKee*. Plano 169 (Brown, 1934).



538. *Sadie McKee*. Plano 169 (Brown, 1934).

En el plano 168 Sadie elige un vestido que Opal define como precioso y tras esto Brown pasa, de nuevo por montaje analítico, al aludido “plano de tres” 169 (*ver il. n. 537 y n. 538, y n. 539 y n. 540 en p. sig.*). Una imagen que definimos como absolutamente propia del director por muchos motivos: los personajes aparecen en plano medio y ocupando la totalidad del encuadre; consiste en una toma larga que llega a abarcar 18'' de duración en pantalla; está tomada de manera frontal; presenta una estructura triangular con forma de pirámide invertida y simétrica; y es al mismo tiempo el plano que finaliza la secuencia, tras el cual se produce un fundido encadenado.

Sus similitudes con los “planos de tres” canónicos del director en Universal son, pues, evidentes, sobre todo al tratarse de una toma larga fija que clausura el segmento y

³²⁹ Ver este plano de *Sadie McKee*, el 168, en el capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», ilustración n. 255 en p. 940.

cuyo tránsito desde el plano anterior se realiza por montaje, y no mediante un movimiento de cámara, en una película donde, como ya hemos indicado, prima el encuadre móvil. Los cruces de miradas entre los miembros implicados, además, también están presentes. Pero al mismo tiempo Brown introduce importantes novedades en el “plano de tres” para incrementar aún más la expresividad de la imagen y evitar la descomposición en diferentes encuadres, ya que juega con el enfoque/desenfoque del primer y segundo término alternativamente y esto lo combina con los diálogos y las miradas y acciones de los personajes.



539. *Sadie McKee*. Plano 169 (Brown, 1934).



540. *Sadie McKee*. Plano 169 (Brown, 1934).

El plano se inicia con Opal mirando su raído abrigo de falsa piel de leopardo y diciendo en voz alta: “La lástima es que ella tenga una dama de honor tan andrajosa”, refiriéndose a Sadie y con la clarísima intención de que el millonario lo oiga y se decida a comprarle un vestido a ella. Hasta este momento ambas, en primer término, aparecen nítidamente enfocadas y Jack Brennan, al fondo, ligeramente desenfocado (*ver il. n. 537 en p. ant.*). Sadie mira sorprendida a su amiga por su increíble sagacidad y acto seguido las dos se giran hacia Brennan para ver si ha captado la indirecta. Y aquí Brown efectúa de pronto un cambio de foco, pasando a desenfocarlas a

ellas y enfocando nítidamente a Jack Brennan, de modo que trae el fondo al primer término (*ver il. n. 538 en p. ant.*). El millonario, sin embargo, sigue dormido, por lo que no ha oído nada, así que Sadie y Opal se giran otra vez hacia la cámara, disimulando, y mientras tanto Brown vuelve a reenfocar otra vez sus lentes, situándolas a ellas enfocadas y a Jack Brennan borroso, como al inicio de la toma (*ver il. n. 539*). Sadie realiza un gesto a Opal, indicándole con la mirada que debe decirlo mucho más alto para

que él llegue a despertarse, y ésta dice otra vez la misma frase pero elevando todavía más el tono de voz. Y se repite exactamente la acción anterior, ellas se giran, pasando a estar desenfocadas, y miran al millonario, quien, nítidamente enfocado, esta vez sí se despierta. El plano y la secuencia finalizan así, con Jack Brennan, traído fotográficamente al primer nivel, sonriendo de forma bonachona (*ver il. n. 540 en p. ant.*). Fundido encadenado.

De este modo Clarence Brown consigue plasmar en un único plano –que además es su composición emblema, un “plano de tres”– la escena al completo, dirigiendo la atención del espectador mediante el cambio de foco hacia los diferentes niveles de profundidad espacial que le interesan a cada momento y sin la necesidad de fragmentar en varios planos individuales. Un método que, téngase en cuenta, se revela como extremadamente novedoso para la época –1934.

Al respecto del modo en que finaliza el “plano de tres” 169 de *Sadie McKee*, conviene realizar un inciso para registrar la perdurabilidad en la obra de Clarence Brown de una clave visual conclusiva que proviene de su cinematografía “silente”, concretamente de *Smouldering Fires* y *Flesh and the Devil*, algo en lo que vuelven a conectar entre sí estos dos títulos, que se vinculan todavía en más aspectos.

Y es que no vemos a Jack Brennan comprarle un vestido a Opal, ni en esta secuencia ni en ninguna otra, así como tampoco a ésta probándose ningún traje, sino que la contestación a la pregunta formulada o “causa en suspenso” (“¿Le comprará Brennan el vestido a Opal?”) se resuelve en el siguiente segmento, que, ubicado en una joyería a la que se han desplazado los tres, comienza con un plano medio de Opal elegantemente ataviada luciendo un vestido negro con un estola de visión y un sombrero a juego.

Una solución visual que por su condición elíptica y por el modo en que suministra la respuesta –en la imagen inaugural del siguiente segmento, de forma enteramente visual y sin recurrir a la palabra hablada– remite de inmediato a la secuencia 9 de *Smouldering Fires*, cuando también en un “plano de tres” Dorothy y Jane tiraban de la espoleta, o a la secuencia del duelo en silueta de *Flesh and the Devil*, donde Brown facilitaba la información de cuál de los dos, Leo o el Conde von Rhaden, había resultado muerto a través de la primera imagen de la secuencia siguiente: Felicitas probándose un velo negro en una tienda de sombreros. La única diferencia es que en *Smouldering Fires* la respuesta aún se demora durante 30’’ más –el tiempo que dura la

secuencia 10—, hasta que en la 12 se comprueba que ha sido Jane la que se ha casado con Robert.

Otro “plano de tres” relevante de la época “sonora” es el que reúne en *Anna Karénina* a Anna (Greta Garbo), Vronsky (Fredric March) y al hijo de ella Sergei (Freddie Bartholomew) en el jardín (*ver il. n. 542*). Se trata de una agrupación altamente simbólica y canónica desde el punto de vista formal, puesto que presenta a los personajes en plano medio largo, de manera frontal y simétrica y consiste en una toma larga fija que se mantiene en pantalla a lo largo de 53’’ de duración. Pero al mismo tiempo es un “plano de tres” donde el sonido fónico y analógico cobran una importancia fundamental.



541. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



542. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

Recién iniciado su romance Anna recibe la visita de Vronsky en su casa. Él está desesperado porque no pueden estar juntos, le pide a Anna que se divorcie de su marido y se case con él y ella accede. Anna y Vronsky se abrazan en un plano medio corto y entonces empieza a oírse la voz en *off* de su hijo Sergei gritando en la lejanía: “¡Madre!”. Brown pasa entonces al “plano de tres” donde Sergei, todavía en *off*, vuelve a gritar llamándola “¡Madre!” y donde sus zancadas apresurándose hacia allí, al igual que su voz, se oyen cada vez más fuertes. Cuando esto sucede Anna y Vronsky se sueltan y miran hacia el lugar por el que transcurridos unos instantes hace su aparición Sergei (*ver il. n. 541*),

quien entra en cuadro corriendo desde el fondo izquierda. Éste es, por lo tanto, un “plano de tres” que se introduce antes de forma sonora que visual.

Es la voz de Sergei la que les ha separado en primera instancia, alejándoles considerablemente al uno del otro, y la que ha recordado a Anna que es madre y Sergei un elemento importante a considerar que ella había olvidado por completo cuando instantes antes había prometido a Vronsky que abandonaría todo y se marcharía con él. Una voz que cuando se materializa y se convierte en presencia física se inmiscuye también visualmente entre ellos, puesto que Sergei llega al primer término y se coloca entre ambos (*ver il. n. 542 en p. ant.*).

La dimensión simbólica y premonitoria del “plano de tres” es evidente, ya que Sergei representa el obstáculo de su unión. Se ha interpuesto entre ellos, irrumpiendo en el lugar, del mismo modo en que se interpondrá en la acción de la película en secuencias posteriores –por su causa Anna y Vronsky dejarán de verse–, algo en lo que reincide el final del segmento.

Después de saludar a Vronsky y sostener una breve conversación con él, Anna manda a Sergei de vuelta con su pony y le promete que en seguida irá a verle. Sergei se marcha por el mismo lugar por el que había entrado, corre hacia el fondo de la imagen por el túnel cubierto de enredadera y sale por la izquierda. Aquí finaliza el “plano de tres”, pero la secuencia impregnada de connotaciones simbólicas y funestas continúa.

Anna confiesa a Vronsky que no había pensado en Sergei cuando le dijo que se marcharía con él, éste la insta a decidirse y ante la negativa de Anna se marcha disgustado por el camino opuesto al que ha tomado Sergei, por la derecha. Tras la marcha de su amante Anna corre por el túnel y se detiene a mitad, llamando a gritos a Vronsky, pero entonces vuelve a oírse la voz en *off* de su hijo llamándola a ella desde la derecha. El dilema moral de Anna, quien no termina de decidir qué camino escoger –derecha o izquierda; su hijo o su amante– es plasmado por Brown visualmente al situarla sola en la galería cubierta de enredadera mirando en repetidas ocasiones a derecha e izquierda hasta que finalmente camina hacia la derecha, el sitio del que procede la voz en *off* de su hijo, que durante todo el tiempo no ha dejado de escucharse.³³⁰ Fundido en negro.

Pero, en realidad, tal y como prueba la última imagen de la secuencia con Anna dentro del túnel, elija el camino que elija, Anna se encuentra en un callejón sin salida. No tiene escapatoria, su destino está escrito y ella está condenada, como tantas veces se dice en la película.

³³⁰ Ver este plano de *Anna Karénina* en p. 1597, ilustración n. 733.

“Muchos de los momentos de mayor conflicto emocional en *Anna Karenina* son mudos”,³³¹ mencionó William K. Everson a propósito de esta escena en el jardín. “... sería posible coger una película hablada como *Anna Karenina*, quitarle completamente la banda sonora, y con la inserción de muy pocos subtítulos, tener todavía una película perfectamente viable en la tradición de las películas mudas clásicas”.³³² Sí, sería posible, dada la fuerza visual y la capacidad narrativa que poseen las imágenes de Brown, pero el “plano de tres” y la esencia de la escena en su conjunto, como creemos que ha quedado demostrado, perderían parte de su contenido simbólico y anticipatorio de lo que sucederá posteriormente.

Finalmente, queremos destacar *The Yearling*, donde se localizan numerosos “planos de tres”, algo del todo lógico si tenemos en cuenta que se trata de una película centrada en la vida de tres personajes, los miembros que componen la familia Baxter: Penny Baxter (Gregory Peck), Ma Baxter (Jane Wyman) y su hijo Jody (Claude Jarman, Jr.). De entre los muchos que hay, no obstante, queremos señalar tres.

En primer lugar, aquél que reúne a la familia Baxter frente a sus campos después de que lluvias torrenciales hayan asolado durante días sus cosechas (*ver il. n. 545 en p. sig.*). Se trata de un “plano de tres” absolutamente simbólico y poético que sobresale de entre los muchos que posee el largometraje por estar situado justo en ese momento dramático y climático de la cinta. Se halla precedido y seguido por otros dos “planos de tres” que lo complementan (*ver il. n. 543 y n. 546 en p. sig.*), el último de los cuales, con el arcoíris sobresaliendo al fondo, indica que todavía hay lugar para la esperanza, no todo se ha perdido, y anuncia al mismo tiempo el optimismo venidero de la siguiente secuencia, que comienza con imágenes de la naturaleza floreciendo tras las lluvias.

El “plano de tres” posee, asimismo, una clara estructura triangular y consiste en una toma larga estática que se mantiene suspendida en pantalla a lo largo de 39’’ de duración. Los cruces de miradas y gestos de afecto entre los personajes también están presentes y es el montaje analítico el que da paso a la sucesión de las tres agrupaciones que componen la escena.

³³¹ “Many of the moments of greatest emotional conflict in *Anna Karenina* are silent” (William K. Everson, 1973, 584).

³³² “... it would be possible to take a talkie like *Anna Karenina*, remove the sound track entirely, and with the insertion of a very few subtitles, still have a perfectly viable film in the tradition of the classic silents.” (*ibíd.*).



543. *The Yearling* (Brown, 1946).



544. *The Yearling* (Brown, 1946).



545. *The Yearling* (Brown, 1946).



546. *The Yearling* (Brown, 1946).

Ésta empieza con un “plano de tres” de la familia Baxter en el porche de su cabaña contemplando con asombro el estado de completa ruina de sus cultivos, en *off* (*ver il. n. 543*). Brown revela entonces el contracampo de la acción: las cosechas perdidas, inundadas por el agua (*ver il. n. 544*). Fundido encadenado sobre el “plano de tres” que muestra a los Baxter ya dentro de sus campos (*ver il. n. 545*). Al inicio de la toma la madre llora y se tapa la cara con la mano porque no quiere mirar al frente y es Penny Baxter quien la abraza y le da ánimos. Él lleva a cabo un razonamiento basado el valor de volver a levantarse y comenzar prácticamente desde cero y ella paulatinamente alza el rostro. Entretanto Jody contempla embelesado el coraje de su padre. De pronto los tres levantan la vista y miran hacia lo alto (*ver il. n. 545*). “Vuelve a salir el sol”, dice Penny Baxter. Y Brown procede entonces al último “plano de tres” que integra la escena y a su vez da fin al segmento: una estampa estática a modo de tela pintada de fondo con las figuras de los tres miembros de la familia contemplando cómo sale el

arcoíris y cómo el cielo poco a poco se inunda de color (*ver il. n. 546 en p. ant.*). Fundido encadenado sobre un plano de detalle de un campo de flores rosas, rojas y blancas, imágenes que pertenecen ya al siguiente segmento.



547. *The Yearling* (Brown, 1946).



548. *The Yearling* (Brown, 1946).

Otros “planos de tres” claramente identificables como tales son los de la familia Baxter en carruaje durante sus viajes de ida y vuelta al pueblo, adonde se desplazan con motivo de la boda y subsiguiente marcha de un amigo.

Pese a su similitud en la planificación, pues ambas son tomas largas –de 32’’ y 29’’ de duración respectivamente– filmadas mediante *travelling* de retroceso, el contraste entre ambas imágenes es notable. En la primera, antes de asistir a la boda, reina el optimismo, el cromatismo es suave y el encuadre abierto (*ver il. n. 547*). En la segunda, tras despedirse del amigo al que probablemente no volverán a ver, Jody dice que es

como si se hubiera muerto e introduce el tema de la muerte –una presencia constante durante toda la película. Los tres se muestran serios, los tonos se han vuelto oscuros, la profundidad espacial ha desaparecido, el plano es muy cerrado y frontal y los personajes ocupan la totalidad del encuadre (*ver il. n. 548*). Se trata sin lugar a dudas un mal presagio de lo que en breve acontecerá; está sucediendo en esos mismos momentos de hecho, aunque ellos no lo descubrirán hasta la siguiente secuencia. Durante su ausencia Flag, el ciervo de Jody, se ha comido todas las semillas de tabaco que con tanto esfuerzo ellos habían plantado tras las lluvias.

Como ya explicamos, los ejemplos desarrollados sobre los “planos de tres” del cineasta en su época “sonora” han sido escogidos porque nos han parecido los más significativos a fin de demostrar la permanencia del recurso en la filmografía de Clarence Brown. Sin embargo, téngase en cuenta que muchos otros de sus films “sonoros” contienen abundantes y reiterados “planos de tres” –*The Gorgeous Hussy* (1936), *Of Human Hearts* (1938), *National Velvet* (1944) e *Intruder in the Dust* (1949)–, e incluso a veces simétricos, triangulares y frontales, si bien en la mayoría de ocasiones ausentes de la trascendencia de las agrupaciones comentadas en estas páginas.

Ya hemos visto cómo las composiciones piramidales surgen en la obra de Clarence Brown generalmente asociadas a los “planos de tres”. Ahora bien, y al margen de este recurso, los personajes formando deliberadamente estructuras triangulares en el encuadre es otra constante de su cinematografía, precisamente por las cualidades plásticas que dicha estructura geométrica confiere a la imagen cinematográfica: simetría, equilibrio, verticalidad y frontalidad, rasgos compositivos inherentes de su cine por los que Brown sentía especial inclinación y que se esforzaba en conseguir.

Possessed, por ejemplo, incluye numerosos planos con los personajes ubicados formando de manera plenamente intencionada triángulos en profundidad en la pantalla (ver il. n. 549 y n. 550, y n. 551 en p. sig.). Y lo mismo cabe decir de otros de sus films como *Letty Lynton* (ver il. n. 552 en p. sig.). No obstante, en *The Human Comedy* los encontramos de todo tipo: verticales, frontales y estables (ver il. n. 553 en p. sig.), y otros donde el triángulo, dispuesto de forma lateral y diagonal en la pantalla, rompe la simetría y la correspondencia entre ambos lados de la pantalla (ver il. n. 554, 555 y 556 en p. sig.).



249. *Possessed*. Plano 68 (Brown, 1931).



550. *Possessed*. Plano 68 (Brown, 1931).



251. *Possessed*. Plano 93 (Brown, 1931).



552. *Letty Lynton* (Brown, 1932).



553. *The Human Comedy* (Brown, 1943).



554. *The Human Comedy* (Brown, 1943).



555. *The Human Comedy* (Brown, 1943).



556. *The Human Comedy* (Brown, 1943).

Tales agrupaciones con los personajes formando triángulos en profundidad en el encuadre cinematográfico resultan mucho más evidentes y sobresalientes cuando Brown reúne a multitud de integrantes para conformar el vértice y los lados de la forma geométrica, tal y como sucede en determinados cuadros visuales de *The Goose Woman* (ver il. n. 557), *Sadie McKee* (ver il. n. 558 y n. 559) y *The Yearling* (ver il. n. 560).



557. *The Goose Woman*. Plano 666 (Brown, 1925).



558. *Sadie McKee*. Plano 118 (Brown, 1934).



559. *Sadie McKee*. Plano 118 (Brown, 1934).



560. *The Yearling* (Brown, 1946).

Pero, sin la necesidad de llegar a formar estructuras triangulares en la pantalla, la simetría es otro de los rasgos inherentes del cine de Clarence Brown, tal y como hemos tenido oportunidad de comprobar durante el análisis de *Smouldering Fires*.

Y, en realidad, composiciones absolutamente simétricas, proporcionadas y con los personajes equilibradamente dispuestos a cada lado del encuadre dominan también el resto de su filmografía.



561. *Possessed*. Plano 175 (Brown, 1931).

Representativo de esta tendencia absolutamente simétrica del director es, por ejemplo, el plano 175 de *Possessed* (ver il. n. 561), donde todos los elementos que constan en el encuadre están perfectamente calculados. Mark y Marian sostienen una conversación que pone de relieve la armonía que existe entre ellos y a la vez que esto

queda manifiesto en el diálogo también se representa visualmente en la concepción plástica del plano, que responde estrictamente en todas sus unidades y distribución espacial a los cánones de la pintura renacentista: las figuras de Mark y Marian aparecen de cuerpo entero, en el centro e insertas dentro de un arco que centra la atención del espectador; el ventanal prolonga la profundidad de la imagen a través del paisaje integrado por los edificios de la ciudad de Nueva York; la simetría del plano se incrementa por las dos sillas dispuestas a cada lado del arco; y al mismo tiempo la perspectiva se refuerza por la disposición en profundidad de las baldosas del suelo, al modo de las composiciones ajedrezadas del Renacimiento italiano.



562. *Sadie McKee*. Plano 404 (Brown, 1934).

Véase, asimismo, el plano 404 (ver il. n. 562) de *Sadie McKee*, provisto de una correspondencia prácticamente exacta entre ambos lados de la pantalla, creada por la disposición de los personajes en el espacio y que se combina con otro recurso habitual del cineasta: la introducción de focos de luz diégeticos a partir de velas, cirios o

fuegos procedentes de chimeneas, que en esta ocasión se concretan en una infinidad de pequeñas velas encendidas con motivo de la tarta que han ofrecido a Michael por su cumpleaños.



563. *Smouldering Fires*. Plano 206 (Brown, 1925).



564. *The Gorgeous Hussy* (Brown, 1936).

Extremadamente propio del cineasta es el plano de *The Gorgeous Hussy* correspondiente a la ilustración n. 564. Una imagen que por su concepción simétrica, frontal y con los personajes reunidos frente a la lumbre del fuego, mirándose de perfil y equilibradamente situados a cada lado de la pantalla y a una distancia casi igual de la chimenea, recuerda sobremanera a los planos 204 y 206 (ver *il. n. 563*) de *Smouldering Fires*. Y si estos últimos encerraban un simbolismo oculto –la doble presencia de Robert Elliott por su representación única en el espejo–, el presente de *The Gorgeous Hussy* contiene también otro simbolismo sobre el que no se realiza mención alguna. Peggy Eaton (Joan

Crawford), quien aparece conversado en la imagen con el presidente Andrew Jackson (Lionel Barrymore) y a la que se acusa de ejercer su poderosa influencia sobre éste en la Casa Blanca, está sentada en la misma mecedora de madera que utilizaba la auténtica primera dama Rachel Jackson (Beulah Bondi). La posesión de Peggy de la mecedora confirma así visualmente y sin la necesidad de recurrir al diálogo lo que todos critican y sospechan. Adviértase, asimismo, que ambas chimeneas poseen una estructura y dimensiones casi idénticas, con dos pivotes de hierro interiores entre los que se abre el fuego e inclusive por la colocación de dos lamparillas coronando su parte superior.

Durante el análisis de *Smouldering Fires* hemos visto cómo Brown conseguía la simetría y el equilibrio de sus imágenes mediante la colocación de diversos elementos verticales entre los que sobresalían los cirios de las secuencias 2 y 15. Altos candelabros dispuestos sobre mesas que en el segmento 2 Brown movía a voluntad y cambiaba de posición de unos planos a otros dentro de la misma secuencia sin ningún tipo de

justificación diegética y falseando el espacio cinematográfico con tal de conseguir la tan ansiada simetría y verticalidad de sus imágenes. Pero la inclusión de los cirios respondía innegablemente a otros dos cometidos: le servían para reencuadrar a los personajes dentro del plano y al mismo tiempo para introducir focos de luz diegéticos que alumbraban desde dentro la escena, produciendo diferentes destellos.



565. *Smouldering Fires*. Plano 148 (Brown, 1925).



566. *Sadie McKee*. Plano 260 (Brown, 1934).



567. *Sadie McKee*. Plano 261 (Brown, 1934).

Tales candelabros volverán a aparecer con propósitos similares y en ocasiones idénticos en muchas otras de sus películas: *Flesh and the Devil*, *A Free Soul* (1931), *Sadie McKee*, *Anna Karénina* y *Conquest* (1937).

La semejanza entre el film analizado y *Sadie McKee* con relación a estos cirios es muy acusada, ya que en este último título Brown también lleva a cabo un falseamiento deliberado del espacio cinematográfico y coloca los candelabros de la misma forma que en los planos 144, 148 (ver *il. n. 565*), 162, 164, 170 y 178 de *Smouldering Fires*. Es decir, flanqueando las esquinas del encuadre, para enmarcar a los personajes en el interior, y de forma en extremo exagerada, frontal y carente de versosimilitud (ver *il. n. 566* y *n. 567*).

Y también al igual que en *Smouldering Fires*, donde estas imágenes de Jane y Elliott sentados a la mesa durante la cena se repiten

multitud de veces, en *Sadie McKee* Brown procede a la inserción de tales cuadros visuales en numerosos planos, ya que forman parte del diálogo escenificado mediante el montaje plano/contraplano que se produce entre Michael y Sadie en la secuencia 20, desde el plano 260 al 281, repitiéndose por lo tanto en 22 ocasiones.



568. *Sadie McKee*. Plano 287 (Brown, 1934).



569. *Sadie McKee*. Plano 259 (Brown, 1934).

La secuencia finaliza con otra imagen de Sadie tomada de forma mucho más cercana –plano 287 (*ver il. 568*)–, que demuestra más todavía el falseamiento del espacio cinematográfico que mencionábamos anteriormente con respecto a estos cirios. Una manipulación intencionada del espacio filmico en beneficio de la plástica de las imágenes que ha tenido lugar a lo largo de todo el montaje plano/contraplano y que ahora, en el plano 287, resulta más evidente aún por su contraste con el plano inaugural de la escena, el 259 (*ver il. n. 569*), un plano general del comedor donde se distingue claramente que los candelabros en realidad están situados a una considerable distancia de los personajes. De modo que, tal y como sucedía en *Smouldering Fires*, las velas han sido desplazadas de su posición hasta en dos momentos diferentes con propósitos únicamente compositivos y estéticos, sin importar el *raccord* o la verosilidad espacial y narrativa –una constante en la obra de Clarence Brown, como ya hemos apuntado en numerosas ocasiones.

Por lo demás, adviértase la marcada simetría del plano 259 (*ver il. n. 569*) y en especial el cuidado desplegado con respecto a los objetos que aparecen situados en el primer nivel compositivo: con el juego de plata en el centro y dos botellas en diagonal a cada lado del encuadre. Todo en este plano es equilibrado y proporcionado y existe una correspondencia casi exagerada entre ambos lados de la pantalla: los candelabros del

primer término situados en lo alto, Sadie y Michael situados a cada extremo de la larguísima mesa, los cirios de la propia mesa, las enormes columnas del comedor, etc. Obsérvense también los múltiples puntos de luz diegéticos incandescentes que contiene la imagen y que proceden de cuantiosas lámparas eléctricas y velas distribuidas por doquier.



570. *A Free Soul* (Brown, 1931).



571. *A Free Soul* (Brown, 1931).

Los candelabros acometerán funciones parecidas en otras películas del director. En *A Free Soul* Brown los utiliza en la escena de seducción entre el *gangster* Ace Wilfong (Clark Gable) y Jan Ashe (Norma Shearer), la hija de un importante abogado de San Francisco. Él está hechizado por ella por ser una chica de la alta sociedad que nada tiene que ver con las mujeres que suele frecuentar. Y la fascinación que despliega Jan sobre Ace, así como su importancia en la escena y su supremacía sobre el *gangster*, es remarcada por Brown al situarla en el interior de dos grandes candelabros que la reencuadran y la realzan por encima de cualquier elemento de la imagen tanto en planos individuales como conjuntos

cuando ambos pasan a sentarse cerca de una mesa (ver *il. n. 570 y n. 571*). A diferencia de *Smouldering Fires* y *Sadie McKee*, cuando Brown pasa a planos muy próximos de Jan sola elimina uno de estos cirios (ver *il. n. 572 y n. 573 en p. sig.*), por lo que se rompe el equilibrio anterior, pero domina la concepción vertical de la imagen y el hecho de que el personaje sigue alumbrado incandescentemente desde el interior del encuadre. Nótese, asimismo, cómo el cirio ha sido trasladado de posición, como de costumbre, en los cuadros individuales de Jan en plano medio corto con respecto a las imágenes previas. Ambas velas han sido movidas, en realidad.



572. *A Free Soul* (Brown, 1931).



573. *A Free Soul* (Brown, 1931).

Brown situó de nuevo un único cirio solo a la derecha de la composición en determinados momentos de *Anna Karénina* (ver il. n. 574 y n. 575) y en ocasiones en planos donde su presencia resultaba del todo injustificada, tal y como prueba la ilustración n. 574, una composición de primer término oscuro donde sobresale este candelabro a la derecha, cuyo tamaño, proporción y disposición de ninguna manera resultan verosímiles con respecto al resto de dispositivos que integran la imagen. Sus funciones son, como siempre, de índole estética y compositiva.



574. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



575. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

Estos candelabros volverán a surgir de forma más relevante todavía en *Conquest* (ver il. n. 576, 577, 578 y 579 en p. sig.), por triplicado y duplicado en el mismo plano de imagen y con propósitos idénticos a los ya expuestos. Esto es, en la primera escena de intimidad que existe en el film entre Marie Walewska y Napoleón, para reencuadrar dentro del plano y focalizar la atención del espectador sobre la condesa y reforzar así su

sensación de incomodidad por el hecho de que el emperador se le aproxime sexualmente de forma brusca e inapropiada, siendo ella, además, una mujer casada. El beso con el que finaliza la seducción previa se produce también a través de la visión de estos cirios, situados en el primer nivel desenfocados (*ver il. n. 578*).



576. *Conquest* (Brown, 1937).



577. *Conquest* (Brown, 1937).



578. *Conquest* (Brown, 1937).



579. *Conquest* (Brown, 1937).

A propósito de la introducción de focos de luz diégeticos dentro del encuadre cinematográfico, otra solución visual que Brown repitió con posterioridad hasta convertirla en una marca personal se inició también en *Smouldering Fires*. Nos referimos al momento de la secuencia 3 en que Jane en una clara insinuación sexual hacia Robert apaga repentinamente su cerilla de un soplo –plano 224 (*ver il. n. 581 en p. sig.*)–, siendo ésta una iconografía que el cineasta volvió a repetir con una iluminación de claroscuro mucho más sofisticada y contrastada en otros dos de sus films: *Flesh and the Devil* (1926) (*ver il. n. 582 y n. 583 en p. sig.*) y *The Rains Came* (1939) (*ver il. n. 584 y n. 585 en p. sig.*).



580. *Smouldering Fires*. Plano 222 (Brown, 1925).



581. *Smouldering Fires*. Plano 224 (Brown, 1925).



582. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



583. *Flesh and the Devil* (Brown, 1926).



584. *The Rains Came* (Brown, 1939).



585. *The Rains Came* (Brown, 1939). (Brown, 1939).

Los resultados de *Flesh and the Devil* son tan sobresalientes, con intensas luces alumbrando tan solo el rostro de los actores y todo lo demás en completa oscuridad, que generalmente suele asumirse que el plagio de Brown de sí mismo en *The Rains Came* procede de esta famosa escena de intensa pasión sexual entre Greta Garbo y John Gilbert bajo la pérgola, sin advertirse que el recurso ya había sido utilizado por Brown con anterioridad en el film de Universal y, lo que es más, que el modo en que el director escenificó el momento en *The Rains Came* provenía en realidad de *Smouldering Fires*, y no de *Flesh and the Devil*, aunque su iluminación de claroscuro sea la misma que la del film realizado en Metro-Goldwyn-Mayer.³³³

Ciertamente, en *Flesh and the Devil* la escena está planificada mediante una sucesión de planos individuales y conjuntos de Leo y Felicitas que implican a su vez el montaje plano/contraplano sobre el hombro del contrario en escorzo.³³⁴ Mientras que en *The Rains Came* el momento culminante de la escena se desarrolla en un único plano individual, al igual que en *Smouldering Fires*. El personaje de Tom Ransome (George Brent) se enciende un cigarrillo y mantiene su cerilla encendida, y es Lady Edwina (Myrna Loy), quien, como Jane Vale, introduce su cabeza en el campo visual y apaga su cerilla. La única diferencia, de hecho, es que en *The Rains Came* Brown hace uso del encuadre móvil y mientras Lady Edwina avanza hacia la izquierda al mismo tiempo se produce una panorámica a la derecha para centrar el plano. Por lo demás, lo que sigue a continuación es diferente en los tres films. En *Smouldering Fires*, como es sabido, nada acontece, puesto que Robert Elliott no se da por aludido. En *Flesh and the Devil* Leo pregunta a Felicitas: “¿Sabes que... cuando apagas la cerilla... es una invitación a besarte.....?” (You know... when you blow out the match... that’s an invitation to kiss you.....?). Ella no responde, queda impasible unos instantes y luego toma la iniciativa. Los dos se besan apasionadamente. Y en *The Rains Came*, a fin de no

³³³ Véase la entrevista al director de fotografía de *Flesh and the Devil* William Daniels realizada por Charles Higham y localizada en *Hollywood Cameramen: Sources of Light* para un informe detallado de qué mecanismos se utilizaron para conseguir tales efectos visuales en la imagen, efectos que con toda probabilidad Brown reprodujo en *The Rains Came* (Charles Higham, *op. cit.*, 57). De manera coincidente, en este mismo volumen se encuentra una entrevista a Arthur Miller, el director de fotografía de Brown en *The Rains Came*, cuyos recuerdos sobre los requerimientos fotográficos de Brown para la película resultan tanto o más significativas (*ibid.*, 143-147).

³³⁴ Ver otras instantáneas de esta escena de *Flesh and the Devil* en el capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», ilustraciones n. 211 y n. 212 en p. 926.

repetirse, puesto que es muy conocido lo que sucederá después, Brown hace un uso increíblemente sugerente de la elipsis, ya que tras el soplo de Lady Edwina la pantalla queda en negro –así pues, nada se ve– y posteriormente pasa a un plano integrado totalmente por un blanco cegador, resultado de un relámpago del exterior, por lo que la escena se ha trasladado ya fuera del lugar donde se ellos encuentran. Relámpago que da comienzo al inicio de una subsecuencia de montaje que muestra que se han iniciado las lluvias. De modo que, aunque los personajes obviamente se besan, el momento no se presenta en el argumento.

En *Wife vs. Secretary* (1936) Brown llevó a cabo una variación de este mismo recurso para indicar que Whitey, quien acaba de romper con su novio Dave (James Stewart) y está enamorada de su jefe, Van, un hombre felizmente casado, se siente sola y desea fervientemente que la besen.

La acción tiene lugar en La Habana, Cuba, a donde Whitey ha tenido que viajar con Van por motivos de negocios, y Brown la presenta sola en la mesa de un club nocturno esperando a Van, encendiendo una cerilla detrás de otra y dejando que se consuman o bien apagándolas de un soplo ella misma (*ver il. n. 586 y n. 587*), todo ello al tiempo que no puede dejar de observar a una pareja de enamorados que están sentados cerca de ella. Pero nadie besará a Whitey, y menos aún Van, de ahí que sea ella misma quien encienda y apague sus propias cerillas. Adviértase, asimismo, la combinación de focos de luz diegéticos a partir de fuegos encendidos que lleva a cabo el realizador en la imagen, ya que junto a Whitney hay otra vela encendida.



586. *Wife vs. Secretary* (Brown, 1936).



587. *Wife vs. Secretary* (Brown, 1936).

Los cinco recursos que estudiaremos a continuación de la cinematografía de Clarence Brown –la presentación metonímica de los personajes, el uso de fotografías enmarcadas o cuadros, la propensión al elemento simbólico, la fórmula habitual del director de inauguración de las unidades de acción y la narración subjetiva– se iniciaron también, o cuando menos se consolidaron, durante el periodo del realizador en Universal y se vinculan todos, en mayor o menor medida, con la utilización por parte de Brown de los planos de detalle. Como se demostrará en páginas sucesivas, este tipo de encuadre tuvo importancia capital en su corpus fílmico, más allá de su periodo silente, que es donde más predomina.

La presentación metonímica de los personajes a partir de planos de detalle de diversas partes de su cuerpo es sin lugar a dudas un mecanismo clave de la cinematografía de Clarence Brown.

En *Smouldering Fires* el director lleva a cabo una presentación metonímica con relación a dos de los protagonistas de la historia, Jane Vale y Robert Elliott, en ambos casos en la secuencia 1. No obstante, no es la introducción de Robert Elliott la que nos interesa (por estar constituida a través de material escrito) ni la que Brown reiterará a lo largo de su filmografía, sino la de Jane, ya que antes de que se proceda a una imagen de su semblante Brown inserta varios planos de detalle en sucesión de su anatomía realizando distintas acciones y de este modo resume los rasgos más acentuados de su carácter. Aspectos de su personalidad que el cineasta, como tantas veces hemos explicado durante el análisis, desea que el espectador conozca en primera instancia del personaje, antes siquiera de asistir a una visión de su rostro: en el plano 3, de espaldas a la cámara y vista en un plano de detalle a través de un cristal, golpea la mesa; en el 4 sus zapatos de cordones dan pataditas en el suelo impacientemente; en el 5 su puño da un porrazo a la mesa.³³⁵ Se pone de relieve, así, desde el inicio del film que Jane es inquieta, nerviosa, tiene mal genio, demasiada energía y ejerce su autoridad.

El recurso aparece por primera vez en *The Signal Tower*, su primer film de Universal enteramente conservado, pero la presentación metonímica que efectúa Brown de Jane Vale en *Smouldering Fires* responde a un esquema casi único y muy evolucionado por su introducción previa a la visión del rostro del personaje. Un modelo

³³⁵ Ver planos 3, 4 y 5 en p. 1141, ilustraciones n. 68, 69 y 70 respectivamente.

verdaderamente preliminar y fragmentado que de hecho tan solo se dará en dos películas más –las muy posteriores y ya “sonoras” *Come Live With Me* (1941) e *Intruder in the Dust* (1949). En el periodo “silente” los films que más se aproximan a la presentación de Jane Vale son *Butterfly* y *A Woman of Affairs*, pero en ambos casos, los personajes son previamente antecidos por rótulos expositivos que aportan información sobre ellos o que explican quiénes son, algo de lo que se prescinde en *Smouldering Fires*, donde nada se dice.

Antes de adentrarnos en el desarrollo de este tema, simplemente señalar que el motivo de los zapatos –que consta en el plano 4 de *Smouldering Fires*– será uno de los más reiterados del cineasta –figurará en *The Signal Tower* (dos veces), *The Goose Woman*, *The Eagle* e *Intruder in the Dust*– y en ocasiones incluso repitiendo la misma acción de golpear el suelo de manera inquieta, como sucede en *The Eagle*.³³⁶ También queremos indicar que no siempre es necesario que los personajes perpetren determinados gestos o acciones (aunque suelen realizarlos), sino que a veces las propias condiciones de su anatomía o accesorios que llevan ya les connotan y logran expresar por sí solos visualmente las ideas que Brown quiere transmitir.

En *The Signal Tower* Brown utiliza este método metonímico para efectuar la presentación del antagonista y nuevo guardavía Joe Standish.

En la secuencia 1 se informa de que Tío Bill, el anciano guardavía que ha vivido en casa de los Taylor durante años como inquilino y es como un miembro de la familia, será reemplazado al día siguiente. Y en la 2 David espera en la torre de señales la llegada del sustituto.

Cuando éste llega, Brown lo encuadra primero en plano medio saliendo de la trampilla, en el 144 (*ver il. n. 588*). Pasa después a un contraplano de David, mirándole sorprendido (*ver il. n. 589*). Y tras esto, en el 146, vuelve a un plano como el inicial, ahora con punto de vista óptico de David, donde el personaje sube los escalones de la trampilla y sale de ella al tiempo que se produce un leve movimiento de reencuadre hacia abajo y una panorámica a la izquierda que terminan encuadrando sus zapatos de

³³⁶ El plano 399 de *Butterfly*, ubicado en la secuencia 7, muestra también esta misma acción en la que un personaje golpea el suelo con impaciencia, Vi Vanderwort (Margaret Livingston), aunque no se trata de una presentación metonímica propiamente dicha.

charol en plano de detalle subjetivo de David (ver *il. n. 590*). Y nuevo contraplano de David, como el anterior, donde le mira con mayor asombro todavía.



588. *The Signal Tower*. Plano 144 (Brown, 1924).



589. *The Signal Tower*. Plano 145 (Brown, 1924).



590. *The Signal Tower*. Plano 146 (Brown, 1924).

Con tan solo dos planos Brown ha definido por completo a Joe. Mientras David y Tío Bill van vestidos con mono de trabajo por las condiciones del puesto en el entorno montañoso, éste se ha presentado impecablemente vestido con traje de chaqueta, corbata y zapatos de charol. Un detalle, este último, que no pasó inadvertido entre los críticos contemporáneos de la época³³⁷ y que, más que cualquier otro elemento, significa al personaje y pone de relieve su enorme vanidad –más tarde se sabrá que éste es conocido entre sus compañeros como el *sheik* del ferrocarril.

Pero los gestos y actitudes que Joe revela en estos dos planos son también importantes, puesto que en el plano 146 evitaba tener que apoyar su mano en el suelo de la torre y, al verse obligado a ello para poder subir, se la miraba con asco. Después, cuando Brown encuadraba sus zapatos en plano de detalle, los sacudía en repetidas ocasiones en el suelo para quitarles el polvo. Con posterioridad, el personaje continuará sacudiéndose sus manos y su traje.

³³⁷ Véase, por ejemplo, la crítica procedente de *Variety*: “Fred”, 23 de julio de 1924.



591. *The Signal Tower*. Plano 193 (Brown, 1924).



592. *The Signal Tower*. Plano 194 (Brown, 1924).

A lo largo de la secuencia David ofrece a Joe el alquiler de la habitación que Tío Bill acaba de dejar disponible y éste acepta echarle un vistazo. Cuando llega a la casa es recibido por Gertie (Dot Farley), la prima de Sally, quien se siente atraída por Joe desde el primer momento y le asedia con su parloteo. Y, dada la importancia que concede Joe a la indumentaria, lo primero que hace es mirar los zapatos de Gertie (ver *il. n. 591*). Brown procede entonces en el 194 a un plano de detalle subjetivo de Joe de los pies torcidos de Gertie, con sus zapatos destartalados y sus medias rotas (ver *il. n. 592*).³³⁸ Con posterioridad, durante el transcurso del film, Gertie hará considerables esfuerzos para

resultar atractiva a los ojos de Joe, pero le será imposible. Su estado inicial de abandono en el vestir la ha borrado definitivamente para él como posible aventura amorosa. Así pues, será esta primera impresión de Gertie la que prevalecerá para Joe. Él nunca sentirá el menor interés por ella.

En *Butterfly* el personaje principal de mismo nombre que el título es presentado de forma metonímica hasta en dos ocasiones antes de hacer su aparición en el film.

En la secuencia 2, plano 44, Craig mira en plano de detalle subjetivo una fotografía enmarcada de una muchacha con un violín que Hilary tiene sobre su mesa y pregunta a ésta por los progresos de su hermana menor con la música. Ciertamente, ésta es una presentación metonímica de *Butterfly*, de la que ni siquiera se conoce aún su

³³⁸ Este plano es uno de los tantos que se han perdido en la copia del film que nos fue prestada por la UCLA Film and Television Archive, Motion Picture Collection, Los Ángeles, California.

nombre, pero tal y como sucede con la de Robert Elliott en *Smouldering Fires*, que se realiza a partir de varios textos escritos, ésta se efectúa mediante material gráfico. Casi inmediatamente a continuación un rótulo expositivo aporta información sobre las hermanas Collier, después plano general del exterior de la casa donde viven y, en el 51, plano de detalle de una mano femenina al violín moviendo los dedos con rapidez, siendo ésta la segunda presentación por fragmentos que se realiza del personaje, esta vez sí, a partir de un detalle de su cuerpo realizando una acción característica: tocando el violín –instrumento al que se la vincula y al que ya aparecía unida en su primera introducción de la fotografía. Tras esto viene su rótulo expositivo que la presenta definitivamente y después, en el plano 53, se la muestra al fin en plano medio, otra vez tocando el violín.

Avanzada la película, la secuencia 4 finaliza con el compromiso de Butterfly y Craig. Y la 5 comienza en su primera imagen, en el 313, con un plano detalle de una mesa donde se dan cita una multitud de brazos femeninos tomando el té, los cuales aparecen ataviados con todo tipo de lujosas sortijas, pulseras y cigarrillos con largas boquillas. Brown procede así una nueva presentación metonímica del personaje para señalar el asombroso cambio experimentado por Butterfly, quien ha pasado de sencilla muchacha juvenil a sofisticada neoyorquina, anfitriona de numerosas fiestas y eventos sociales, ya que acto seguido se comprobará –en los planos 314 y 315, en plano general y plano medio respectivamente– que el suyo era el brazo que servía el té.

En *The Goose Woman* volvemos a encontrar este método fragmentado de presentación de los aspectos más significativos del personaje en dos ocasiones, en las secuencias 1 y 9, en ambos casos con relación al aspecto físico de su protagonista Mary Holmes, la “Mujer Ganso”.

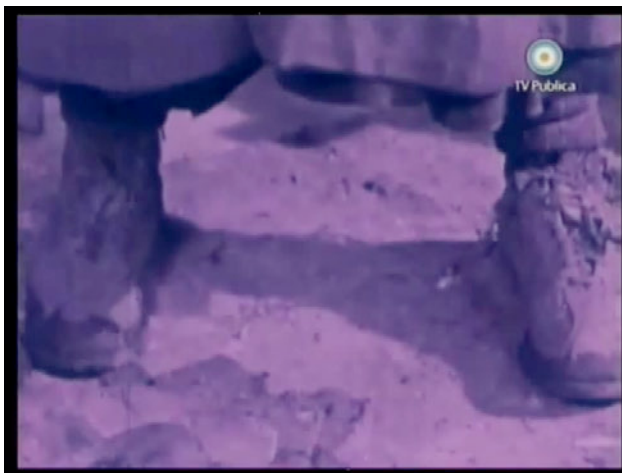
En la secuencia 1, Gerald visita a su madre en su chabola, penetra en la habitación principal y la saluda. En el plano 50, plano medio corto de Gerald, mira al frente y le habla con total normalidad.



593. *The Goose Woman*. Plano 51 (Brown, 1925).



594. *The Goose Woman*. Plano 53 (Brown, 1925).



595. *The Goose Woman*. Plano 55 (Brown, 1925).

Sin embargo, de pronto se vuelve serio e interrumpe su conversación. Ha reparado en su aspecto desastrado y esto le ha paralizado. Acto seguido la recorre con la mirada de arriba a abajo y esto es puesto en escena por Brown mediante una sucesión de primeros planos y planos de detalle subjetivos de Gerald sobre su madre que acentúan el completo estado de abandono de Mary para consigo misma.

Intercalados con planos del propio Gerald, el recorrido de él va de la cabeza a los pies y vuelta a empezar: en el 51, primer plano subjetivo de Gerald de Mary visiblemente despeinada recolocándose algunos mechones de su cabello ante la mirada, en *off*, de su hijo (*ver il. n. 593*); en el 53, plano detalle subjetivo de Gerald del vientre de su madre hinchado por la ginebra mientras ella mete la barriga para adentro intentando esconderla (*ver il. n. 594*); en el 55, visión de Gerald de los zapatos de su madre, destrozados y llenos de barro (*ver il.*

n. 595); y en el 57, nuevo plano subjetivo de Gerald del rostro de su madre quien ordena sus cabellos de nuevo con exagerada dignidad. Así es como la ve su hijo y así es como es ella. Ésas son las condiciones en que vive la antigua estrella de la ópera Marie de Nardi, ahora la “Mujer Ganso”.



596. *The Goose Woman*. Plano 631 (Brown, 1925).

la izquierda sube hasta encuadrarla en primer plano con su rostro cubierto de crema y mientras las manos de una esteticista la golpean.



597. *The Eagle* (Brown, 1925).



598. *The Eagle* (Brown, 1925).

convenida para la cena (*ver il. n. 598*).

Con posterioridad, en la secuencia 9, el proceso transformación física que conducirá a la reaparición de Marie de Nardi también es expuesto por Brown en un plano de detalle, el 631, que se inicia con una mano femenina –la de Mary– a la que se le está realizando la manicura (*ver il. n. 596*). Desde la mano una panorámica diagonal hacia

En *The Eagle* el carácter de la Zarina Catalina II (Louise Dresser), exigente, dominante y poco paciente, y por ello extremadamente parecida a Jane Vale, es mostrado por Brown mediante el mismo motivo que había empleado para definir a esta última, ya que en la secuencia 1 vemos cómo la Zarina en un plano de detalle golpea con sus pies el suelo con impaciencia ante la tardanza de Dubrovsky (Rudolph Valentino) (*ver il. n. 597*). Y, posteriormente, la secuencia 2 se inicia con una variación del mismo gesto recurrente, donde la mano de la Zarina, situada bajo un reloj que marca la hora, da golpecitos impacientemente con sus dedos sobre una mesa porque Dubrovsky se retrasa en la cita



599. *A Woman of Affairs*. Plano 7 (Brown, 1928).



600. *A Woman of Affairs*. Plano 7 (Brown, 1928).

En *A Woman of Affairs* Brown vuelve a efectuar otra presentación metonímica con relación al personaje de Jeffry Merrick para evidenciar desde el primer momento, y antes de que aparezca en el film, que se trata de un alcohólico. Como hemos avanzado, previamente un rótulo expositivo le presenta, en el plano 6, pero en él nada se dice acerca de su condición. El plano 7 muestra en plano de detalle una mesa con un sifón, dos vasos y una mano –la de Jeffry– sirviéndose una copa (*ver il. n. 599*), primera acción que realiza y que le significa, puesto que morirá en el film a causa de su adicción a la bebida. A continuación su mano añade soda a su copa y, todavía en el

mismo plano, una panorámica diagonal hacia arriba le encuadra con el vaso en la mano, viéndosele aquí por primera vez (*ver il. n. 600*).

Como la mayoría de mecanismos iniciados por Clarence Brown en Universal, éste también se transmitió a su época “sonora” y en *Possessed* fue utilizado por el realizador para reflejar en un solo plano metonímico –un plano de detalle que se constituye a su vez como una secuencia de montaje– el ascenso económico de Marian Martin desde simple trabajadora de una fábrica de cajas de cartón de provincias a rica mantenida del importante abogado neoyorquino Mark Whitney, hecho que tiene lugar en la secuencia 6.

La última vez que la habíamos visto, en la 5, recién llegada a Nueva York, Marian, aparecía cenando con Mark, a quien acababa de conocer, en un sofisticado restaurante francés, pobremente ataviada y visiblemente incómoda.



601. *Possessed*. Plano 80 (Brown, 1931).



602. *Possessed*. Plano 80 (Brown, 1931).



603. *Possessed*. Plano 80 (Brown, 1931).

Y la secuencia 6 se inicia en el plano 80 con un detalle de un calendario de pared que marca el año 1928. Una mano femenina con las uñas perfectamente esmaltadas –la de Marian– se introduce en el campo visual y arranca sucesivamente las páginas correspondientes a 1928, 1929 y 1930 y a cada folio del calendario que retira se añade una pulsera de brillantes a su brazo (*ver il. n. 601, 602 y 603*). Marian comienza con dos finos brazaletes en 1928 y termina con el brazo completamente cubierto de joyas en 1931, además del añadido de un anillo. Un plano que recuerda enormemente al antes mencionado 313 de *Butterfly*, ya que, como en el caso de Dora Collier, Brown no muestra el proceso de transformación de la protagonista desde humilde muchacha de provincias a sofisticada neoyorquina, excepto por su brazo y las joyas que ahora lleva. Pero éste de *Possessed*, el 80, se constituye al mismo tiempo como una metáfora visual porque el aumento paulatino de las joyas en su brazo implica que

Marian ha ido mejorando su posición social a cada año transcurrido, hasta llegar a 1931.



604. *Sadie McKee*. Plano 326 (Brown, 1934).



605. *Sadie McKee*. Plano 326 (Brown, 1934).

En *Sadie McKee*, a lo largo de las unidades de acción 20, 21 y 22, el alcoholismo del millonario Jack Brennan ha llegado a convertirse en un auténtico problema –el médico alertaba de que moriría pronto si no dejaba el alcohol, llegaba a agredir a Sadie físicamente dándole un puñetazo por vaciarle el mueble-bar y tras esto se caía de espaldas por una larguísima escalera fracturándose una pierna. Y el realizador nos muestra la regeneración del personaje al inicio de la secuencia 23 de nuevo mediante un detalle metonímico de su anatomía realizando un gesto completamente insólito en su caso. Se escucha una música diegética que revela que la acción se establece en un club nocturno y el segmento se

inicia, en el 326, con un plano de detalle de cuatro copas sobre una mesa a las que alguien desde fuera del campo visual sirve *champagne*. La bebida es vertida sobre las tres primeras y cuando se llega a la cuarta su destinatario detiene al camarero para que no le sirva y acto seguido da la vuelta a la copa (*ver il. n. 604 y n. 605*). Después un movimiento de grúa asciende hasta un plano de conjunto de los protagonistas sentados a la mesa y revela que ha sido Brennan el personaje que no ha querido que rellenasen su copa.

En *Anna Karénina* la reacción enfurecida de Alexei Karenin (Basil Rathbone) porque Anna no llega a casa y son ya altas horas de la noche –está con el conde Vronsky– se nos revela también previamente a través de un detalle que refleja el estado de cólera difícilmente contenida del personaje, donde una y otra vez aprieta sus manos y hace crujir sus dedos, constituyéndose al mismo tiempo la acción como una metáfora visual de lo que le espera a Anna cuando llegue (*ver il. n. 606 y n. 607 en p. sig.*). Con

posterioridad, durante el transcurso de la secuencia mientras Karenin censura a Anna por su comportamiento inmoral, ella le pide que por favor deje de hacer eso que sabe tanto le molesta.



606. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



607. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

El alcohol vuelve a adquirir protagonismo como aspecto a subrayar sobre un determinado personaje en *The Rains Came*, donde Brown para dejar constancia de que Tom Ransome bebe inicia una subsecuencia con un plano de detalle de una botella y un vaso considerablemente agrandados –algo que recuerda a *A Woman of Affairs*³³⁹– mientras la mano de Fern (Brenda Joyce), quien también sabe que él bebe, le llena tanto la copa que incluso Tom se ve obligado a decirle que se detenga (ver *il. n. 608* y *n. 609*).



608. *The Rains Came* (Brown, 1939).



609. *The Rains Came* (Brown, 1939).

³³⁹ Ver en este mismo apartado ilustración n. 599 en p. 1528; y especialmente en el capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», ilustración n. 261 en p. 942.



610. *Come Live With Me* (Brown, 1941).



611. *Come Live With Me* (Brown, 1941).

Una extraña presentación metonímica a partir de un detalle, puesto que da lugar a confusión, es la que se origina con motivo de la introducción de la protagonista de *Come Live With Me*, Johnny Jones (Hedy Lamarr). En este caso, como en *Smouldering Fires* y en el siguiente ejemplo fílmico que estudiaremos de *Intruder in the Dust*, la presentación tiene lugar antes de que hayamos asistido a una visión del personaje en la película, aunque no se trata de una parte de su anatomía realizando una acción recurrente, sino de un objeto que se supone la caracteriza.

Barton Kendrick (Ian Hunter) llega al apartamento de su amante, Johnny Jones, con un regalo

envuelto. Lo saca de la caja con sumo cuidado, lo abre y se descubre que se trata de una caja de música con una bailarina de ballet en su parte superior (*ver il. n. 610*). El plano de detalle se mantiene en pantalla mientras él le da cuerda con su mano y la bailarina comienza a dar vueltas mientras la música suena. Después la cámara se eleva mediante una panorámica diagonal hacia la derecha y encuadra por primera vez el rostro de Johnny (*ver il. n. 611*), quien acaba de ingresar en la habitación desde el fondo. Durante todo el tiempo se desprende así la equívoca impresión de que la Srta. Jones con toda probabilidad debe ser bailarina. Sin embargo, el diálogo que a continuación ambos sostienen revela que las dos coinciden simplemente por ser vienesas.

Intruder in the Dust se inicia con la noticia de que un negro ha disparado a un blanco y le ha disparado por la espalda. El rumor se propaga por las calles vacías de la ciudad sureña (imaginaria) de Jefferson donde sólo se ven rostros blancos –los negros están escondidos en sus casas. Una sirena anuncia a la población la llegada del coche

del sheriff con el negro que ellos ya han juzgado culpable y todos dejan sus quehaceres diarios y se dirigen a su encuentro a las puertas de la cárcel.



612. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



613. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

Tras mostrar en un plano general el coche del sheriff circulando mediante una amplia panorámica que recorre la carretera de derecha a izquierda, Brown pasa entonces al interior de vehículo en marcha, un plano subjetivo del negro con *travelling* de avance donde constan en primer término sus manos esposadas (*ver il. n. 612*). Nada sabemos todavía de él, ni siquiera su nombre, excepto que es negro, está esposado y ha sido condenado de antemano por el populacho que corre hacia la entrada de la cárcel para acosarle cuando entre. Y he aquí lo importante de la película y que Brown quiere enfatizar en primera instancia, antes de que le veamos, que este hombre negro está preso en

una ciudad sureña blanca –vuelve a estar preso, como con anterioridad lo estuvo su abuelo, que era esclavo– y su vida corre tanto o más peligro en la prisión que fuera de ella, pues sin duda van a intentar lincharlo. Pero las esposas simbolizan también el orgullo herido del personaje, quien por causa de ellas sale del vehículo con dificultad –es aquí donde se ve su rostro por fin– y se le cae el sombrero, siendo el sheriff quien se lo tiene que recoger (*ver il. n. 613*). Se descubre también en este momento que Lucas Beauchamp (Juano Hernández), que es como se llama, es además un hombre viejo. Sólo después de que el sheriff intente apaciguar a la masa que le injuria se pronuncia su nombre.



614. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



615. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



616. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

Con posterioridad Brown procede a una segunda presentación metonímica del personaje cuando Chick (Claude Jarman, Jr.), el adolescente blanco amigo de Lucas, que también estaba a las puertas de la prisión, relata a su tío, cómo y cuándo conoció a Lucas Beauchamp y esto es expuesto en pantalla mediante un *flashback*.

Estando de caza con Aleck (Elsie Emanuel), un muchacho negro de su edad cuya madre es empleada de su casa, Chick cae en un río helado. Aleck introduce un palo en el agua y entonces se oye la voz en *off* de Lucas dándole instrucciones a Aleck para que Chick salga. Cuando él asciende desde el río por la ladera lo primero que ve al llegar a la superficie son las botas de Lucas (*ver il. n. 614*) y desde ellas Brown realiza una panorámica hacia arriba subjetiva de Chick sobre Lucas que revela en lo alto su imponente figura cargada con un hacha (*ver il. n. 615 y n. 616*). Es así como Chick lo vio por primera vez –altivo, arrogante, orgulloso– y así es como lo ven todos. De ahí que

el deseo de lincharle sea mayor en su caso que en el de cualquier otro, puesto que Lucas nunca se ha comportado como un negro, frase que se dice en multitud de ocasiones a lo largo de la película.

Otra de las constantes de la obra cinematográfica de Clarence Brown es la utilización de fotografías enmarcadas de los personajes principales de la historia dispuestas sobre la pared o sobre el mobiliario en marcos de plata o que sacan los personajes de algún lugar y contemplan, apareciendo éstas en la etapa “silente” del director casi de modo inquebrantable en planos de detalle subjetivos.

Si bien el recurso ya había aparecido con anterioridad al periodo de Brown en Universal –asoma por primera vez en *The Last of the Mohicans* (1920) y en *The Foolish Matrons* (1921), co-dirigidas por Tourneur y Brown– se vincula directamente con su permanencia en el estudio de Carl Laemmle puesto que sus films de Universal suponen una reiteración continuada de estas fotografías incluso dentro de las mismas películas. Ello al margen de que todos sus films de Universal, sin excepción, las contienen.

En *Smouldering Fires* eran cinco en total las que se incluían, siempre en planos de detalle subjetivos o con punto de vista óptico de diferentes personajes: dos de las fábricas Vale, planos 28 y 33,³⁴⁰ la del fundador del negocio y padre de Jane, John Vale, plano 83;³⁴¹ y otras dos de Dorothy que apoyaban sobre diversas mesas en la oficina y en casa de Jane, planos 426 y 561 respectivamente.³⁴² Y Brown se servía de ellas, en esencia, para informar sobre aspectos importantes de la historia anteriores al inicio del argumento y como medio de manifestación de las relaciones y emociones de unos personajes con relación a otros.³⁴³ Pero la funcionalidad, significado y trascendencia psicológica que les otorgará el cineasta será diferente en cada largometraje.

Ya hemos visto como con posterioridad, a partir de *A Woman of Affairs* y en adelante, Brown también utilizó estas fotografías para crear “planos de tres” y plasmar así sus relaciones triangulares de forma visual en la pantalla –*Possessed*, *Wife vs. Secretary* y *Song of Love*–, mientras que otras veces dichas estampas emblemáticas constituidas mediante fotografías responden a la representación de lazos familiares y al mismo tiempo a la imposibilidad de los mismos por diferentes razones –*Letty Lynton*, *The Human Comedy*.³⁴⁴

³⁴⁰ Ver planos 28 y 33 en p. 1148, ilustraciones n. 80 y n. 81 respectivamente.

³⁴¹ Ver plano 83 en p. 1159, ilustración n. 98.

³⁴² Ver plano 426 en p. 1235, ilustración n. 215; y plano 561 en p. 1263, ilustración n. 268.

³⁴³ Para un resumen ampliado de este tema véase en el punto anterior «II.9. Puesta en escena», pp. 1368-1369.

³⁴⁴ Ver en este mismo apartado pp. 1477-1482, donde hemos desarrollado este tema.

Como decíamos, aparecen por primera vez en la obra de Clarence Brown en *The Last of the Mohicans*.



617. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).



618. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

Estando el Coronel Munro (James Gordon) asediado por los franceses en Fort William Henry se le informa de que tres divisiones francesas han cruzado el río y se dirigen directamente a atacar el fuerte. Él ve una fotografía de sus hijas colocada sobre su mesa, la coge y la contempla, pues está convencido de que nunca volverá a verlas. Se procede entonces a la visión de la fotografía en plano de detalle subjetivo del coronel mostrándose dentro de un *cache* rectangular central a Alice y Cora tal y como las habíamos visto en su escena de presentación en la película: elegantemente vestidas, en un entorno seguro y con Cora, la protagonista, tocando el arpa (*ver il.*

n. 617). Efectivamente, la presentación de Cora Munro en el film se realizaba mediante su ejecución de este instrumento que la caracteriza y que, por ello, también ahora figura en la fotografía; surgía tocando el arpa, primero en un plano de conjunto y después en un plano medio (*ver il. n. 618*). Cuerdas del arpa que se utilizaban en este último encuadre para filmar a través de ellas el baile que acontecía en esos momentos en Fort Edward, con acciones simultáneas en primer y segundo término de la imagen.

Al margen de quien ideó y/o filmó esta escena en particular, conviene realizar un inciso para señalar que este motivo –la filmación de las escenas a través de las cuerdas de un arpa– tuvo una trascendencia significativa en la obra posterior de Clarence Brown, ya que volvió a aparecer en otras dos de sus películas: *Anna Karénina* (*ver il. n. 619 en p. sig.*) y *The Human Comedy* (*ver il. n. 620 y n. 621 en p. sig.*).



619. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



620. *The Human Comedy* (Brown, 1943).



621. *The Human Comedy* (Brown, 1943).

En *Anna Karénina* de forma en extremo idéntica, ya que Brown lo utilizó para filmar un baile a través de las cuerdas (ver *il. n. 619*). Un plano de primer término oscuro que, como en *The Last of the Mohicans*, supone la combinación de acciones simultáneas en el primer y último nivel. Composición, por lo tanto, completamente típica de Brown que, recordemos, produjo el más absoluto rechazo de Carl Theodor Dreyer ejerciendo como crítico del periódico danés *B.T.*³⁴⁵ Al igual que también implicó el desdén de Dreyer el último plano de *Anna Karénina*, del que tendremos oportunidad de hablar en estas mismas páginas, puesto que se trata de otra composición genuina de Brown, creada a partir de una fotografía enmarcada.

En *The Human Comedy*, en cambio, Brown se sirvió de esta solución visual para escenificar mediante el montaje plano/contraplano el diálogo entre la Sra. Macauley (Fay Bainter) y su hijo menor Ulysses (Jackie “Butch” Jenkins) (ver *il. n. 620* y *n. 621*). Una

conversación en la que el pequeño le pregunta por su hermano mayor Marcus (Van Johnson), ausente por su incorporación al ejército estadounidense durante la II Guerra

³⁴⁵ Carl Theodor Dreyer, *op. cit.*, 32; Ver este comentario del autor en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», p. 149.

Mundial. Y es precisamente aquí que Brown procede a intercalar el “plano de tres”, antes adjuntado, creado a partir de una fotografía enmarcada de Marcus de uniforme que está siendo contemplada por su hermana y su novia.³⁴⁶ La imposibilidad de la unión familiar sobre la que hablábamos antes se debe, obviamente, a que Marcus no volverá.

Retomando el orden cronológico de la filmografía de Clarence Brown, en *The Foolish Matrons* la actriz teatral Annis Grand (Kathleen Kirkham) consigue que el doctor Ian Fraser (Hobart Bosworth) le proponga matrimonio a través de una fotografía enmarcada. Con posterioridad a haberse conocido en el hospital, donde él la asistió tras haber sufrido ella un leve accidente de tráfico, el doctor va a visitarla al teatro. Su doncella le entrega la tarjeta del Dr. Ian Fraser y mientras él aguarda fuera ella busca por su camerino una fotografía al azar de un personaje masculino. Hallada ésta, la recorta, la coloca en un marco y la deja estratégicamente sobre su tocador. Cuando el doctor entra, al poco la ve –lo que se nos muestra en un plano de detalle subjetivo de él–, le pregunta quién es el hombre de la fotografía y ella le responde que es un pretendiente que quiere casarse con ella. Instantes después el doctor, temeroso de perderla, le pide matrimonio a Annis.

En este mismo film, más hacia delante, y con relación a otra de las tres historias matrimoniales que se relatan, el joven marido de provincias Lafayette Wayne (Charles Meredith) enseña orgulloso el retrato de su esposa a su jefe. Fotografía enmarcada colocada sobre su mesa de escritorio que éste admira y elogia y, por ello, instantes después se la muestra a uno de sus más importantes clientes, Chester King (Michael Dark). Y aquí, a diferencia de la primera vez, cuando veía el retrato el jefe de Lafayette, se procede a la inserción de un plano de detalle de la foto siendo admirada por Chester, cuyo perfil en escorzo consta en la imagen, poniéndose de relieve así el mucho mayor interés de éste por la mujer de la fotografía, como se demostrará en el argumento.

The Acquittal comienza con una sucesión de cinco planos de detalle unidos mediante fundidos encadenados que muestran fotografías individuales de los implicados en la historia, las cuales, acompañadas de un breve texto, sirven para presentar a los principales sospechosos del crimen y se revelan como procedentes de las páginas de un periódico y subjetivas, puesto que es un personaje anónimo –el mismo que

³⁴⁶ Ver ilustración n. 495 en p. 1481.

posteriormente abrirá el libro de actas del juicio— quien hace pasar las páginas de la publicación exponiéndolas una tras otra. En cualquier caso, resulta difícil juzgar *The Acquittal*, puesto que no se ha conservado íntegra —de sus 72' de duración tan solo quedan alrededor de 47'— y es posible, o no, que el film contuviera más fotografías enmarcadas de los personajes en su metraje original.

En *The Signal Tower* son dos las fotografías que se incluyen: la del novio de Gertie —plano 219 y análogos 344 y 346— y la de Joe Standish —plano 346—, todas ellas en planos de detalle subjetivos de Gertie. Aparecen también en encuadres más amplios y funcionan en el film con propósitos completamente humorísticos.

En la secuencia 2, tras conocer a Joe y sentirse completamente arrebatada por él, Gertie se retira a su habitación, se sienta en la cama y coge el retrato de su novio de la mesita de noche (*ver il. n. 622*). Brown procede entonces, en el 219, a un plano de detalle subjetivo de Gertie de la fotografía de su novio enmarcada en un tríptico de cartón: un muchacho de aspecto juvenil, serio y sobrio del que ni siquiera se mencionará su nombre (*ver il. n. 623*) (El novio de Gertie no es otro que Charles Dorian, el ayudante de dirección de Brown). Aquí todavía nada sucede, excepto que Gertie a continuación mira su anillo de compromiso, se lo quita y lo esconde. Ha perdido totalmente el interés por su novio y no quiere que Joe sepa que está comprometida.



622. *The Signal Tower*. Plano 218 (Brown, 1924).



623. *The Signal Tower*. Plano 219 (Brown, 1924).

En la secuencia 5 volvemos a ver a Gertie en su habitación. Sentada en la cama, contempla un retrato que está situado de espaldas a la cámara. Le habla a la foto, después la besa y la contempla con admiración (*ver il. n. 624 en p. sig.*). Luego mira

con desdén hacia la mesita de noche donde está el tríptico de su novio y, en el 344, se incluye un plano de detalle subjetivo de Gertie de la foto de su novio, igual al anterior 219. Vuelve a mirar la fotografía que sostiene entre sus manos y procede a sustituirla. Y en el 346, otro plano de detalle de la fotografía de su novio igual a todos los anteriores, vemos cómo ella coloca por delante una fotografía de Joe (*ver il. n. 625*).



624. *The Signal Tower*. Plano 343 (Brown, 1924).



625. *The Signal Tower*. Plano 346 (Brown, 1924).

El *gag* que se produce por el evidente contraste entre ambos retratos es notable, pues frente al semblante tímido y apocado de su novio se superpone el de Joe, de aspecto chulesco, fanfarrón y bravucón, y el cual Gertie prefiere. Joe, además, consta en el retrato vestido de forma recargada y llamativa, con camisa y corbata de rayas, sombrero ladeado y pañuelo en el bolsillo. Nada le falta, pues lleva incluso una insignia en la solapa de la chaqueta. Y tal y como sucedía con la confrontación de las fotografías de las dos fábricas en *Smouldering Fires*, la fotografía de Joe es de un tamaño considerablemente mayor que la del novio de Gertie, para manifestar así, más todavía, la preponderancia de Joe sobre el muchacho a los ojos de ella.

Sin embargo, el *gag* no acaba ahí, ya que a continuación Gertie, en un plano medio largo como el inicial 343, saca un corazón y lo coloca junto al retrato de Joe, tras lo cual le vuelve a hablar. Hacia el final del segmento, Brown incluye de nuevo mediante el montaje alternado otra escena de Gertie dirigiéndose a la fotografía de Joe, ahora acompañada del corazón. Finalmente, ella la coge de la mesita de noche y la coloca debajo de su almohada para dormirse sobre ella.

Aunque la historia de *The Signal Tower* es sumamente dramática e incluso en algunos momentos angustiosa, Brown la salpica de *gags* e interludios cómicos como los

comentados sobre estas líneas, algo que también se da en *Smouldering Fires* con un énfasis muy acusado en sus cinco secuencias iniciales. Conviene señalar que muchas de las películas del director que no son comedias, algunas de las cuales tratan de cerca temas verdaderamente sombríos como el alcoholismo, participan de esta misma tendencia del cineasta al componente humorístico y al emplazamiento de *gags*, ya sea intermitente o puntual, pese a sus argumentos esencialmente dramáticos: *The Acquittal*, *Butterfly*, *The Goose Woman*, *Flesh and the Devil*, *The Trail of '98*, *Romance* (1930), *A Free Soul*, *Possessed*, *Sadie McKee*, *Of Human Hearts*, *National Velvet*, *The Yearling*, *Song of Love*, *Intruder in the Dust*, *To Please a Lady* (1950), etc.



626. *The Signal Tower*. Plano 456 (Brown, 1924).



627. *The Human Comedy* (Brown, 1943).

Finalmente, con relación a *The Signal Tower*, conviene señalar que Brown encuadra constantemente en el dormitorio del matrimonio Taylor una reproducción de *La Gioconda* (1503-1506), de Leonardo da Vinci (ver *il. n. 626*), siendo ésta una de las muchas reproducciones de pinturas famosas que Winfrid Kay Thackrey dispuso como parte de la decoración del *set* de la casa.³⁴⁷ Y, curiosamente, ésta es la misma obra que aparece en *The Human Comedy* cuando Ulysses y un amigo se desplazan hasta la biblioteca pública de Ithaca y abren un libro al azar (ver *il. n. 627*).

³⁴⁷ Sobre la decoración de la casa de los Taylor por parte de Winfrid Kay Thackrey con reproducciones de pinturas, véase en la Segunda Parte, cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», pp. 534-536.

En *Butterfly* se presentan cuatro fotografías, todas en diferentes planos de detalle subjetivos y ubicadas en el film esencialmente con el propósito de describir el carácter caprichoso, egoísta y malcriado de su protagonista, Dora Collier, alias Butterfly, así como las tensiones de su matrimonio derivadas de su forma de ser.

La primera es la ya aludida fotografía de Butterfly con el violín que servía al director para efectuar una presentación metonímica del personaje antes de que apareciese en el discurso. Esto sucedía en el plano 44 de la secuencia 2, cuando Craig la contemplaba en plano de detalle subjetivo desde el escritorio de Hilary en la oficina, donde ésta descansaba.

No obstante, esta misma fotografía vuelve a adquirir importancia en la siguiente secuencia, cuando Butterfly, ociosa, se desplaza hasta la oficina donde trabaja su hermana. Allí ve su fotografía de aspecto juvenil sobre la mesa de Hilary –algo que se muestra, de nuevo, en un plano de detalle subjetivo suyo, en el 161– e intenta arrebatársela quitándola del marco. Hilary le pide que por favor le deje conservarla, puesto que representa a la hermana pequeña que ha amado durante años. Aparentemente Butterfly cede y Hilary vuelve a ponerla sobre el escritorio. Pero justo antes de marcharse, Butterfly da un golpe a la foto sin que Hilary lo vea y ésta cae dentro de una papelerera, algo que volvemos ver en plano de detalle, en el 167. La imagen de la fotografía que Hilary tanto adora dentro de la papelerera no puede ser más expresiva acerca de la poca consideración que siente Butterfly hacia Hilary y sus sentimientos y el poco valor que otorga al cariño que su hermana le profesa.

En la secuencia 7 vuelven a darse cita otras dos fotografías de la protagonista, dos miniaturas que realzan las tensiones cada vez mayores en el matrimonio de Butterfly y Craig, puesto que ella ha regalado una de las miniaturas a Sizzle, uno de sus amantes, y se verá obligada a recuperarla en el segmento 10. Todas estas instantáneas de las miniaturas son mostradas en planos de detalle subjetivos de diferentes personajes en las secuencias 7 y 10 –planos 396, 398 y 403 de la 7; y plano 561 de la 10.

En la secuencia 9 los conflictos del matrimonio de Dora y Craig vuelven a manifestarse a través de otra fotografía, esta vez de Sizzle, que Butterfly guarda en uno de los cajones de su tocador. En el 495 Brown procede a un plano de detalle subjetivo de Butterfly de su propia mano abriendo uno de los cajones de su tocador, donde hay cosméticos y está la señalada fotografía de Sizzle, un plano que remite

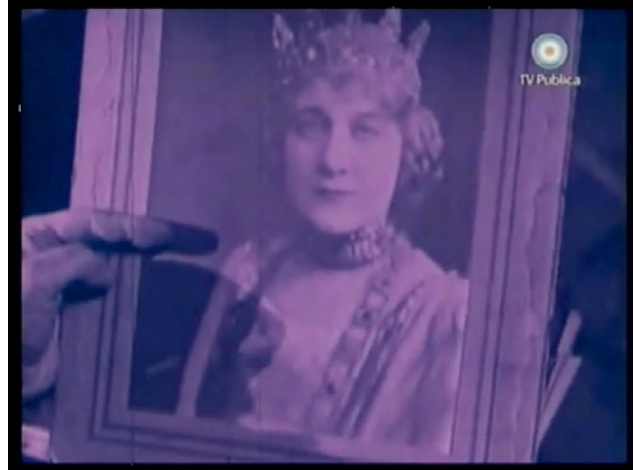
indiscutiblemente al 549 de *Smouldering Fires*,³⁴⁸ ya que a continuación Dora, como Jane Vale, saca del cajón un tarro de crema y en el siguiente plano, el 496, comienza a aplicársela en la cara sentada de espaldas ante el espejo –en realidad, la mujer ante el tocador, ya sea con cremas o fotografías, o con ambas cosas, es una iconografía que ya estaba presente en *The Foolish Matrons* y Brown repitió después de forma sucesiva en sus tres últimos títulos de Universal, puesto que aparece también en *The Goose Woman*, perpetrando la acción Hazel Woods (Constance Bennett). En el 497, repetición del plano de detalle subjetivo del cajón, la mano de Dora deja el tarro dentro y saca la fotografía de Sizzle del interior. Después contempla la fotografía e inmediatamente Craig penetra en la habitación. Aunque él la descubre al instante, Butterfly intenta esconder la foto y con posterioridad ésta se incluye hasta en cuatro ocasiones más en planos de detalle, algunos de ellos subjetivos, y a mayor escala –planos 500, 502, 504 y 507– hasta que Craig la obliga finalmente a enfrentarse con los hechos. La reacción de Butterfly al ser pillada *in fraganti* por Craig es sorprendente, pues monta en cólera y comienza a tirar las cosas por los aires. La disputa entre el matrimonio es monumental, pues Craig la amenaza con irse de casa a primera hora de la mañana si no aparta a Sizzle de su vida y Butterfly, sin atender a razones, continúa lanzando almohadones y objetos.

En *The Goose Woman* son numerosas las fotografías que se presentan en planos de detalle subjetivos. Ubicadas en las secuencias 1 y 6 –planos 3 y 5 (ver *il. n. 628* y *n. 629*) de la 1; y planos 464 y 466 (ver *il. n. 630* y *n. 631*) de la 6– adquieren connotaciones trágicas y patéticas porque son retratos de Marie de Nardi como diva de la ópera en todo su esplendor contemplados por ella misma desde su triste y alcoholizada situación actual, olvidada por todos y dedicada a cuidar gansos en su granja. Aunque tan solo son cuatro los planos que se presentan, en ellos Mary superpone unas fotografías tras otras y en total asistimos a 7 fotografías distintas, que, como ya apuntamos, eran retratos originales de Louise Dresser sobre el escenario.

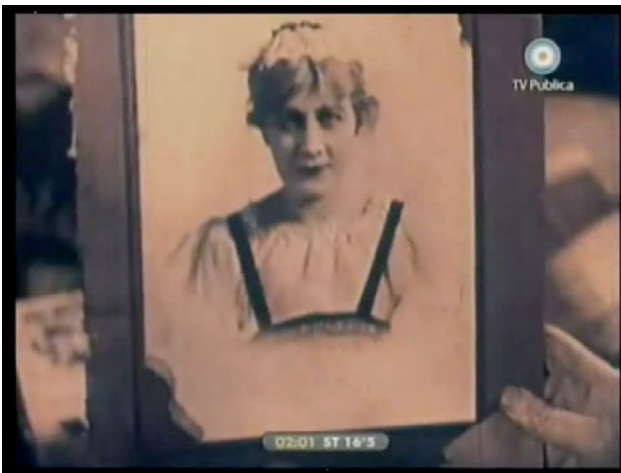
³⁴⁸ Ver plano 549 en p. 1259, ilustración n. 260.



628. *The Goose Woman*. Plano 3 (Brown, 1925).



629. *The Goose Woman*. Plano 5 (Brown, 1925).



630. *The Goose Woman*. Plano 464 (Brown, 1925).



631. *The Goose Woman*. Plano 466 (Brown, 1925).

En *A Woman of Affairs* se incluyen cuatro fotografías o series de ellas, algunas de las cuales ya han sido estudiadas.

La primera tiene lugar en la secuencia 1. Tras la presentación al volante de Diana Merrick, se procede a la metonímica y ya comentada de su hermano Jeffrey, quien está en su casa acompañado de su amigo David Furness y no para de beber. Este último le pide que lo deje, pues lleva ya media botella desde la cena. Y, como en el caso de Jane Vale en *Smouldering Fires* y utilizando la misma solución visual, Jeffrey alza la vista y Brown revela entonces de dónde deviene su personalidad y su hábito de beber al insertar en un plano de detalle subjetivo el retrato pictórico de su padre sobre la pared (*ver il. n. 632 en p. sig.*). Tras eso se vuelve a una imagen individual de Jeffrey (*ver il. n. 633 en p. sig.*), copa en mano, quien mirando hacia el retrato dice: “Todavía no he alcanzado a Papá. Él se bebía dos botellas al día hasta que murió” (I haven't caught up with Dad yet. He drank two bottles every day until died).



632. *A Woman of Affairs*. Plano 11 (Brown, 1928).



633. *A Woman of Affairs*. Plano 12 (Brown, 1928).

El retrato de John Vale³⁴⁹ y el del padre de los Merrick coinciden en varios aspectos, pues en ambos casos se nos muestra a un personaje de rostro severo y omnipotente que ha ejercido su influencia directa sobre –únicamente– uno de sus dos hijos, quien sigue sus mismas consignas en vida después de su muerte. Ambas historias, la de *Smouldering Fires* y la de *A Woman of Affairs*, coinciden de igual modo en que relatan las vidas de dos hermanas/hermanos huérfanos tras la muerte del patriarca de la familia. No obstante, a diferencia del retrato de John Vale, el cual se presentaba en plano de detalle subjetivo de Jane pero en ángulo recto, el actual consiste en una imagen que ocupa la totalidad del

encuadre y se presenta en un forzadísimo contrapicado que revela la inestabilidad emocional de Jeffrey, producto de su admiración por su progenitor a quien intenta y logrará alcanzar, puesto que su adicción a la bebida le llevará, como a éste, hasta la muerte.

Avanzada la película, cuando Diana regresa a Inglaterra tras una ausencia de siete años, en la redacción de un periódico uno de sus miembros procede a revisar sus archivos sobre ella. Y, como en *The Goose Woman*, donde se sucedían varias fotografías en un mismo encuadre, aquí en un plano único se pasan en pantalla distintas instantáneas que muestran en plano de detalle subjetivo del periodista la vida disoluta que ha llevado Diana durante ese tiempo en Europa. En total son cinco las que se incluyen (*ver il. n. 634 y n. 635 en p. sig.*).

³⁴⁹ Ver plano 83 en p. 1159, ilustración n. 98.



634. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



635. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Las otras dos y últimas fotografías del film ya han sido comentadas. Una es la de Constance, que da lugar al segundo “plano de tres” del film y surge también en plano de detalle subjetivo de Diana y Neville mediante un *travelling* de avance.³⁵⁰

La cuarta y última es el díptico que alude a homosexualidad de Jeffrey y a su adoración por David, colocado sobre una repisa de la casa de Jeffrey cuando acontece su muerte. Un díptico con dos fotografías enmarcadas de David, sobre el que, por razones obvias de censura, Brown no realiza ninguna aproximación ni lo incluye en un plano de detalle, simplemente está ahí, visible al fondo de la imagen.³⁵¹

Las fotografías enmarcadas de los personajes principales de la historia seguirán teniendo relevancia en la filmografía “sonora” del director, sólo que éstas no siempre aparecerán en planos de detalle subjetivos y muchas veces constarán en encuadres a mayor escala, al fondo o situadas en el primer término de representación espacial. No obstante, como tendremos oportunidad de comprobar, hay también numerosas excepciones.

Possessed y *Wife vs. Secretary* constituyen claros ejemplos de lo que acabamos de exponer, ya que Brown sí que dispone las fotografías anteriormente anexadas con relación a los “planos de tres”³⁵² en planos más próximos, pero nunca llega a realizar

³⁵⁰ Véase comentario sobre esta fotografía y el “plano de tres” donde se integra en pp. 1477-1480.

³⁵¹ Para un desarrollo de este tema, así como para acceder a una instantánea de esta imagen, ver en el capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 978-979.

³⁵² Con respecto a *Possessed* ver ilustración n. 491 en p. 1480; y respecto de *Wife vs. Secretary* ver ilustración n. 492 en p. 1481.

sobre ellas planos de detalle ni a otorgarles encuadres autónomos (ver *il. n. 636 y n. 637*).



636. *Possessed*. Plano 165 (Brown, 1931).



637. *Wife vs. Secretary* (Brown, 1936).

En *Possessed*, sin embargo, son muchas más las fotografías que se incluyen. Todas, como la antes referida, de Mark Whitney y relacionadas con su candidatura a gobernador, aunque sólo dos se inscriben en planos de detalle, la correspondiente al plano 269, inscrita en un periódico que Marian lee y donde se anuncia su candidatura, y al plano 285, que alguien clavetea en un poste (ver *il. n. 638*). En las últimas secuencias de la cinta estas fotografías se localizan durante la secuencia de montaje que condensa su campaña electoral (ver *il. n. 638 y n. 639*) y con posterioridad en el exterior e interior del recinto desde donde él lleva a cabo un discurso político (ver *il. n. 640 y n. 641 en p. sig.*).



638. *Possessed*. Plano 285 (Brown, 1931).



639. *Possessed*. Plano 287 (Brown, 1931).



640. *Possessed*. Plano 290 (Brown, 1931).



641. *Possessed*. Plano 298 (Brown, 1931).

Estas últimas fotografías de Mark Whitney, de gran tamaño y dispuestas por triplicado en el escenario del auditorio (*ver il. n. 641*), como ya dijimos poseen un obvio paralelismo con la enorme fotografía que aparece detrás de Kane en *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941), de Orson Welles, en su correspondiente discurso para el mismo cargo de gobernador. Ambos candidatos, Mark Whitney/Charles Foster Kane, se hacen llamar en su campaña por un único vocablo, Whitney/Kane, y son objeto también de un chantaje político por un asunto amoroso.

En *Letty Lynton* Brown tampoco presenta sus fotografías en planos de detalle. No obstante, en seguida veremos cómo logra captar la atención sobre una de ellas –la primera– a través de su puesta en escena. La segunda y última es la ya adjuntada correspondiente al “plano de tres”.³⁵³

La primera resulta tanto o más interesante, ya que Brown se sirve de ella para generar suspense y provocar tensión en el espectador con relación a la escena que se desarrolla en esos momentos en el argumento.

Después de que Letty Lynton (Joan Crawford) haya envenenado involuntariamente a su ex amante Emile Renaul (Nils Asther) en la habitación de un hotel, ella revisa el cuarto, limpia las huellas y recoge todos los objetos personales que pueden delatarla. Y mientras Letty examina la habitación Brown sitúa permanentemente en el primer nivel un díptico con dos fotografías suyas, que, por estar situadas hacia la cámara y de espaldas a la protagonista, ella sin duda no puede ver (*ver il. n. 642 en p. sig.*). Brown consigue así hacer partícipe al espectador en todo momento del grave error

³⁵³ Ver ilustración n. 494 en p. 1481.

que está cometiendo Letty al no percatarse de la presencia del díptico y alarga la situación hasta el extremo, pues, finalizada su inspección, Letty se pone el abrigo y se desplaza hasta la puerta para salir, todo ello al tiempo que las fotografías continúan nítidamente enfocadas en el primer término (ver *il. n. 643*). Y es justo al final cuando Letty repara en ellas y avanza corriendo hacia la cámara, cogiéndolas y llevándose las consigo (ver *il. n. 644 y n. 645*).



642. *Letty Lynton* (Brown, 1932).



643. *Letty Lynton* (Brown, 1932).



644. *Letty Lynton* (Brown, 1932).



645. *Letty Lynton* (Brown, 1932).

Todo en *Anna Karénina* –atmósfera inquietante, iluminación tenebrista, extraños pasajes musicales a partir de cánticos fúnebres, escenografía siniestra, continuas alusiones verbales a la muerte, etc.– está en función de transmitir al espectador el fatal desenlace de su protagonista, según instrucciones precisas de su productor David

O'Selznick.³⁵⁴ Una *mise-en-scène* concebida desde el inicio del film para vaticinar su trágico final, aportándose además abundantes detalles de cuál será y cómo se producirá. El film no deja lugar a la duda, Anna no tiene futuro, está condenada.

Tras la secuencia del suicidio, en *off*, de la protagonista al arrojarse a las vías del tren, la “Oficina Hays” impuso una escena más con objeto de mostrar que Vronsky también sufrió. Él y Yashvin (Reginald Denny) hablan de lo sucedido y recuerdan a Anna. Vronsky se culpabiliza, pero Yashvin le responde: “Estaba predestinado. Estaba



646. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

condenada”. Y desde el rostro de Vronsky un *travelling* hacia delante se desplaza hasta encuadrar en plano de detalle subjetivo de éste una fotografía enmarcada de Anna en una moldura labrada, siendo éste el plano que cierra la película (*ver il. n. 646*). Una imagen que, a diferencia de lo expresado por Dreyer,³⁵⁵ quien afirmaba que el final de ninguna manera podría ser menos dramático,

tras todo lo expuesto en el film a nuestro modo de ver mucho significa, pues se revela como una efigie estática, inerte e inexpresiva representativa del dolor, la muerte y la tragedia, y que, por lo tanto, concluye de forma completamente coherente la cinta.

Brown volvió a utilizar un retrato enmarcado en plano de detalle subjetivo hacia el final de *Conquest*. Marie Walewska y su hijo visitan a Napoleón en Elba y en sus habitaciones se vuelven hacia un retrato majestuoso de Napoleón II, el hijo de Napoleón y la emperatriz María Luisa de Habsburgo (*ver il. n. 647 y n. 648*). Un retrato oficial donde el pequeño, de poco más de un año, aparece revestido con los símbolos de poder propios de la jerarquía imperial –sentado en el trono, sosteniendo el globo crucífero en sus manos y con los pies apoyados sobre un almohadón– y cuya deshumanización actúa por contraste inmediato frente a la sencillez y naturalidad del hijo de Marie.

³⁵⁴ Rudy Behlmer (ed.), 1981 (1972), 80; Véase sobre este tema en la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)», pp. 477-478.

³⁵⁵ Carl Theodor Dreyer, *op. cit.*, 32; Ver este comentario del autor en la Primera Parte, cap. «II. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad», p. 149.



647. *Conquest* (Brown, 1937).



648. *Conquest* (Brown, 1937).

En *The Human Comedy* destacan las fotografías de Marcus, el hermano mayor que está en el ejército y perderá su vida en la II Guerra Mundial, pues, aparte de la ya comentada que miran su hermana y su novia mientras tocan el piano y da lugar a un “plano de tres”,³⁵⁶ también Homer (Mickey Rooney) lleva consigo una fotografía de Marcus en el interior de su gorra, la cual saca y enseña a unos jóvenes soldados, algo que algo que Brown muestra también en un plano detalle subjetivo de éstos (*ver il. n. 649*). En la misma película, además de la mencionada lámina de *La Gioconda* que surge en la biblioteca pública de Ithaca, una imagen de la *Virgen con el niño* (1650-1655), de Bartolomé Esteban Murillo, sirve para identificar el origen hispano de una madre a la que Homer como repartidor de la oficina de telégrafos lleva la fatal noticia de la muerte de su hijo en la guerra (*ver il. n. 650*).



649. *The Human Comedy* (Brown, 1943).

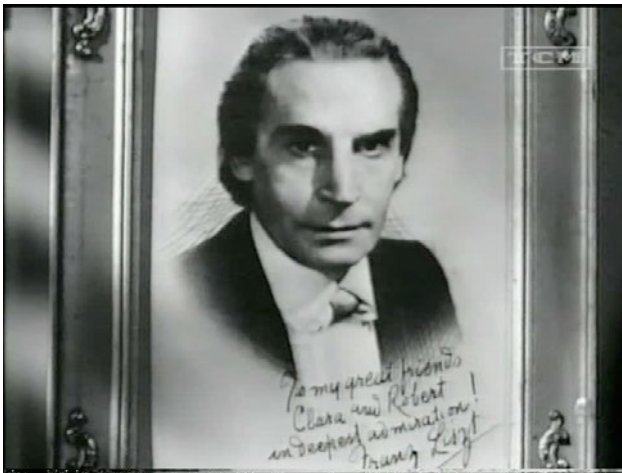


650. *The Human Comedy* (Brown, 1943).

³⁵⁶ Ver ilustración n. 495 en p. 1481.

Y es que, como ya dijimos, *The Human Comedy*, al igual que *Anna Karénina*, es un film que está completamente impregnado de un aroma a muerte, que surge en el argumento desde el principio –la narración comienza con la voz *over* del padre, Matthew Macauley (Ray Collins), que lleva dos años muerto y surge como presencia fantasmal en sobreimpresión. Ambas películas coinciden también en su fatal carácter premonitorio.³⁵⁷

Otro film que no se halla ausente de alusiones subyacentes al fatídico destino de su protagonista, Robert Schumann, es *Song of Love*. Dos son las fotografías y retratos que surgen en la cinta, el segundo de los cuales se relaciona directamente con la muerte del compositor.



651. *Song of Love* (Brown, 1947).

El primero acontece cuando Johannes Brahms intenta buscar una solución a los crecientes problemas económicos y personales de los Schumann, quienes se han convertido en una familia numerosa y carecen de medios. Mira la pared de la casa del matrimonio Schumann, decorada con multitud de fotografías de compositores famosos, y Brown

inserta aquí, por corte directo y en plano detalle subjetivo de Brahms, una enorme fotografía de Franz Liszt (Henry Daniell) que el consagrado músico dedicó a los Schumann (*ver il. n. 651*). No cabe duda que será a Liszt a quien Brahms recurra en búsqueda de ayuda.

Hacia el final del metraje se localiza el segundo retrato. Clara visita a su esposo Robert Schumann en la institución psiquiátrica donde ha sido confinado a causa de su enfermedad mental. Él le dice que tocará para ella una pequeña pieza que acaba de terminar y comienza a ejecutar al piano su *Traumerei* (*Escenas de niños*, 1838), compuesta ya desde hace muchos años.

³⁵⁷ Este tema ya fue comentado con relación a la presencia de lo fantástico y sobrenatural en la obra del director, remitirse a la Segunda Parte, cap. «II. Hollywood (1919-1923)», sec. «II.2. Películas co-dirigidas con Maurice Tourneur (1920-1921)», pp. 477-478; Ver también sobre *The Human Comedy* en el capítulo anterior, apartado «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», pp. 952-954.



652. *Song of Love* (Brown, 1947).



653. *Song of Love* (Brown, 1947).

Consciente de que la enfermedad de su marido no tiene cura, ella se abraza a él y después le contempla con lágrimas en los ojos mientras la cámara realiza un *travelling* hacia delante sobre su rostro. Primer plano de Clara mientras continua sonando la melodía y de pronto se oye un fuerte golpe de piano. Clara sale de cuadro por la esquina inferior derecha de la composición para abrazarse a él y la pantalla queda en negro. Seguidamente, fundido de apertura sobre una vela encendida y *travelling* de retroceso al tiempo que la cámara se eleva y termina encuadrando en plano de detalle un retrato de Shumann provisto de una corona de flores fúnebres (ver *il. n. 652* y *n.*

653). El estruendo del piano aludía, así pues, a la muerte, en *off*, del compositor, cayendo desplomado sobre las teclas, tras lo cual se produce una sorpresiva elipsis de cinco años que nos lleva directamente desde la vela hasta el retrato y ha sido definida por José María Latorre como “... una de las elipsis más cargadas y extrañas de la historia del cine...”³⁵⁸

Finalmente, en *Intruder in the Dust* es una misma fotografía la que aparece en dos momentos muy diferentes del film y alejados entre sí, en ningún caso en un plano individual o en un plano de detalle, aunque sí en encuadres bastante próximos y siempre claramente visible.

³⁵⁸ José María Latorre, 1979, 54.



654. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



655. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

Se trata del retrato de bodas de Lucas Beauchamp y su esposa que consta estratégicamente situado en la casa de Lucas tanto al inicio del film, en el *flashback* donde Chick relata a su tío su primer encuentro con él (*ver il. n. 654*), como hacia el final de la cinta (*ver il. n. 655*), cuando el patriarca de los Gowrie (Porter Hall) y el sheriff Hampton (Will Geer), ya sabiendo que Lucas es inocente y no mató a Vinson Gowrie (David Clarke), entran en su cabaña y encienden el fuego con objeto de atraer hasta allí al verdadero asesino, quien presumiblemente se presentará –y se presenta– para matar a Lucas y conseguir así un perfecto culpable que le desvincule del crimen y satisfaga al mismo tiempo al

populacho blanco que espera a las puertas de la prisión sediento de sangre. Y es en esta última escena cuando el retrato cobra auténtica relevancia, ya que humaniza al personaje y descubre, concretamente al patriarca de los Gowrie, que este negro al que se ha insultado, injuriado, se ha intentado linchar y al que se ha tildado de asesino también tiene sentimientos y una pena personal a sus espaldas, puesto que, a diferencia de la primera vez en que se mostraba la fotografía, en esta segunda la Sra. Beauchamp, Molly (Julia S. Marshbanks), ya ha fallecido. Murió hace poco, de hecho, unos dos o tres años atrás, durante el transcurso del argumento, según le cuenta el sheriff a Nub Gowrie, quien pregunta por ella al contemplar el retrato (*ver il. n. 655*). Significativamente, cuando se mostraba la fotografía por primera vez –en la segunda secuencia, dentro del *flashback* de Chick–, era Molly quien estaba sentada a su lado. Además, en ambos casos se percibe cómo desde el retrato cuelga una ristra de corazones y sobre él hay otros recuerdos personales de la boda.

Con respecto a la tendencia de Clarence Brown a la representación simbólica, en gran medida ésta ya ha sido estudiada en el presente apartado de forma simultánea a los recursos y mecanismos propios de su cinematografía que la incluyen. Desde luego, los “planos de tres” emblemáticos del cineasta se constituyen como el máximo exponente a este respecto, pero también han de considerarse los planos metonímicos, ya que algunos logran transmitir ideas y conceptos globales sobre los personajes más allá de los inmediatos y directamente expresados en la imagen. Y lo mismo cabe decir de determinadas fotografías enmarcadas o retratos.

Por otro lado, a lo largo de esta Tesis Doctoral ya hemos indicado en repetidas ocasiones que la propensión de Brown hacia el simbolismo fue una de las facultades que adquirió de Maurice Tourneur y conservó a lo largo de toda su trayectoria. Ahora bien, la principal diferencia que encontramos entre las películas de Tourneur y codirigidas por ambos –*The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921)– frente a las realizadas posteriormente por Brown en solitario en Universal y con posterioridad durante los últimos años de la cinematografía “silente” en Metro-Goldwyn-Mayer es la presentación del elemento simbólico por medio de objetos que con mucha frecuencia surgen en planos de detalle, tal y como hemos podido comprobar en el análisis de *Smouldering Fires*.³⁵⁹



656. *Last of the Mohicans* (Tourneur y Brown, 1920).

En *The Last of the Mohicans*, por ejemplo, en medio de la brutal masacre de los indios alcoholizados a Fort William Henry se procede a la inserción de una imagen estática y simbólica de dos caballos, uno blanco, abatido en el suelo por tres flechas que permanecen clavadas en su costado, y otro oscuro que permanece vivo a su lado (*ver il. n.*

656). Un inserto diegético de contenido metafórico que condensa el transcurrir de la acción de la batalla y al mismo tiempo revela cuál será su final.

³⁵⁹ Para un resumen de este tema véase en el punto anterior «II.9. Puesta en escena», pp. 1335-1337, 1363-1368.

El elemento simbólico posee una primacía mucho mayor en *The Foolish Matrons*.

Siguiendo a la fotografía de la joven esposa de provincias Georgia Wayne (Doris May) en plano de detalle, que mencionábamos en páginas anteriores era contemplada con atención por Chester King, un cliente opulento e importante de su marido, inmediatamente a continuación mediante el montaje alternado la vemos a ella sola y aburrida en la habitación de la pensión donde permanece todo el día esperando a que Lafayette regrese del trabajo. Y, significativamente, aparece acompañada de una jaula donde hay un canario. Un plano que se establece como una clara metáfora visual en la que ambos, mujer y canario, son asimilados en la imagen como seres enjaulados. Sin duda Georgia se siente encerrada en la habitación de la pensión y acto seguido, melancólica, mira por la ventana hacia las calles de Nueva York, llenas de animación y transeúntes. Pero la trascendencia simbólica de la imagen va más allá y se consigue por medio del montaje, del ensamblaje de una imagen –el plano de detalle de la fotografía siendo contemplada por Chester– seguida de la otra –Georgia junto a la jaula donde está el canario–, ya que al mismo tiempo señala que ella será una presa fácil para Chester, como resulta ser.

De hecho, Chester invita a Lafayette y a su esposa, a la que todavía no conoce físicamente, a cenar esa misma noche y desde entonces Georgia se deja engatusar por el extremadamente rico cliente de su marido, quien la colma de regalos y atenciones. Hacia el final de la trama argumental, Georgia acude con Chester a un sospechoso restaurante donde una vez estuvo con él tomando un café, sin advertir que en esta ocasión él solicita un amplio y lujoso reservado para su encuentro. Y encontramos aquí un plano análogo a los anteriormente comentados 204 y 206 de *Smouldering Fires*,³⁶⁰ que mostraban el reflejo único de Robert en el espejo, y que se constituye, por lo tanto, como un antecedente iconográfico análogo y directo de éstos, ya que cuando Georgia y Chester se sientan frente a una mesa para almorzar tan solo él aparece incorporado en el espejo que hay detrás de ambos sobre la pared. Plano, que como los equivalentes de 204 y 206 de *Smouldering Fires*, posee exactamente el mismo contenido simbólico al representar a Chester doblemente en el encuadre a través del espejo, y no a Georgia, aludiendo así a sus dobles intenciones al llevarla hasta ese lugar.

³⁶⁰ Ver plano 204 en p. 1187, ilustración n. 143; y plano 206 en p. 1512, ilustración n. 563.

También en *The Foolish Matrons* con relación a la historia del matrimonio de la actriz Annis Grand y el doctor Ian Fraser surge otro plano altamente simbólico –en esta ocasión en plano de detalle– cuando al poco tiempo de estar casados ella descubre que su marido es un adicto a la morfina. Convencida de que ha sido el exceso de trabajo lo que le ha llevado a depender de las drogas, Annis le plantea irse a vivir al campo e intenta convencerle de ello. Mientras ella le habla de los beneficios que tendría su vida lejos de la ciudad se produce una introversión de Annis, donde se imagina con Ian a caballo por la playa –cuadros visuales fotografiados en silueta que recuerdan enormemente a los pasajes de *A Free Soul* (1931) donde Jan cabalga con su primer novio Dwight (Leslie Howard) igualmente por la playa. Ian termina accediendo a su proposición, pero entonces cae en la cuenta de que ella deberá abandonar su carrera artística. Annis le dice que no le importa, los dos se funden en un beso y la secuencia



657. *Of Human Hearts* (Brown, 1938).

finaliza con el pie de Annis pisando uno de sus textos teatrales, siendo éste un plano que, como el anterior del espejo, Brown volvió a repetir también, puesto que una estampa visual muy parecida a ésta aparece en *Of Human Hearts* (1938) (ver *il. n. 657*), para expresar el desdén de Jason Wilkins (Gene Reynolds) hacia las revistas que con tanta insistencia había pedido a su madre y ella tanto

se había esforzado económicamente en conseguir –esta vez Mary (Beulah Bondi) había vendido su vajilla de plata maciza, de herencia familiar, para conseguirle una suscripción a *Harper's Monthlies*.

En *The Acquittal* son varias las imágenes que destacan por su contenido simbólico. Por ejemplo, tras los cinco planos iniciales que muestran fotografías de las páginas de un periódico de los principales personajes de la historia y a su vez sospechosos del crimen, en el plano 6 se emplaza un inserto no diegético que consiste en un plano de detalle de un dibujo artístico en *cache* de una silla eléctrica sobre la que se sitúa un interrogante.

La secuencia 2 de la versión reconstruida y restaurada por la Library of Congress (LOC) es una de las más dañadas del film, pues es extremadamente breve y se halla drásticamente mutilada en su final. Asimismo, un resumen del guión de Jules Furthman proporcionado por Kevin Brownlow atestigua que son bastantes los acontecimientos que se han perdido de ella.³⁶¹ Se centra en la declaración jurada del mayordomo del asesinado Andrew Prentice, pero éste no llega a aportar ninguna información sustancial, puesto que prácticamente recién iniciada la secuencia ésta se corta. No obstante, un concepto del guión sí que figura en el material conservado, ya que en su resumen del mismo Kevin Brownlow escribió: “Un gusano en una rosa simboliza el cáncer dentro de Prentice”.³⁶² Efectivamente, en el plano 100 vemos a Andrew Prentice, tomado en plano medio largo, mirando una rosa y en el 101 asistimos a un plano de detalle subjetivo de él de la rosa con un gusano en su interior saliendo hacia la superficie. Aunque, como hemos dicho, el testimonio completo del mayordomo se ha perdido, la imagen es tan sintomática que pese a la ausencia de gran parte de la secuencia logra transmitirse claramente que Andrew Prentice se ha dado cuenta de que hay algo podrido en su vida, un parásito habita en ella. Y Brown filma este contenido simbólico del guión mediante un plano de detalle subjetivo, como tendrá por costumbre realizar en la mayoría de ocasiones sus films de Universal y algunos posteriores.

Con posterioridad, finalizado el juicio del que Kenneth Winthrop sale absuelto por el asesinato de su padre adoptivo Andrew Prentice, la última secuencia del film –la 8– se inicia con Robert, el otro hijo adoptivo de Prentice, sentado en su escritorio dibujando algo en un papel. Y acto seguido, en el plano 423, plano de detalle subjetivo de él de su propia mano terminando de trazar un dibujo. Dentro de un *cache* circular de borde difuminado se ve a una mujer sosteniendo una balanza en alto con su mano derecha y una espada desenvainada en la izquierda. Se trata, así pues, de una alegoría de la Justicia. En el 424 volvemos a ver a Robert y en el 425 de nuevo el dibujo en plano de detalle subjetivo suyo, sólo que ahora él lo finaliza poniéndole una venda en los ojos. Una imagen simbólica que expresa de forma nítida el pensamiento de Robert: la justicia está ciega, Kenneth es culpable y no debería haber sido absuelto.

³⁶¹ Kevin Brownlow, “The Acquittal”. Ficha técnica y artística y resumen del guión, s.f., 3 pp., en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido; Remitirse a «Anexo III: Otros documentos».

³⁶² *Ibid.*, 2. Para el texto original en inglés ver en Anexo III copia del resumen del guión.

Avanzada la secuencia y desenmascarados los autores del crimen, Brown procede de nuevo a la inserción de otra imagen simbólica –esta vez en plano medio largo, en el 571– al situar a Edith Craig justo detrás de los barrotes de la puerta de la habitación donde se encuentran reunidos los personajes (*ver il. 658*). Los barrotes, asimilados a los de una celda de una prisión, prefiguran cuál será su destino, ella los mira, se da cuenta y se horroriza, y sale corriendo del lugar. Una iconografía de fuerte contenido simbólico que ha sido utilizada después en multitud de películas, entre las que cabe destacar *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, 1944), de Fritz Lang, por ejemplo.



658. *The Acquittal* (1923). Fotografía publicitaria correspondiente a la última secuencia y equivalente al plano 571 de la versión reconstruida por LOC.

En *The Signal Tower*, aparte de los planos metonímicos 146 y 194, ya comentados, que reemplazan la visión completa de los personajes y revelan aspectos psíquicos globales de ellos excediendo a la información inmediata se que se reúne en la pantalla, son tres más las imágenes que centran nuestra atención. Las dos primeras –en plano de detalle– se relacionan con dos anillos y la tercera con el impacto de un tren de pasajeros.



659. *The Signal Tower*. Plano 221 (Brown, 1924).



660. *The Signal Tower*. Plano 303 (Brown, 1924).

Ya hemos comentado, a propósito de las fotografías enmarcadas, que en la secuencia 2, después de conocer a Joe, Gertie se retira a su habitación y se quita su anillo de compromiso. La información inicial y directa que se desprende del gesto es evidente: rompe su noviazgo con el muchacho del pueblo unilateralmente, o al menos ante Joe, porque no quiere que él sepa que tiene novio.

Ahora bien, la forma sinuosa en que Gertie mueve su anillo una y otra vez sobre su dedo antes de quitárselo y cómo lo sostiene después en alto durante unos instantes mientras lo mira desde fuera del campo visual vinculan claramente su acción con el terreno de lo sexual (*ver il. n. 659*). La forma en que está encuadrada e iluminada la imagen no hacen más que confirmarlo, pues todo permanece en penumbra excepto la mano con el anillo que consta intensamente iluminada y además en los planos colindantes Gertie figura ladeada sobre la cama y el plano de detalle pasa a una imagen absolutamente frontal. En suma, el gesto está envuelto en un halo de secretismo y misterio, a diferencia de los planos de Gertie que la delimitan. Se trata, por lo tanto, de un plano con evidentes connotaciones simbólicas ligadas a la penetración sexual que logra acercarnos directamente al pensamiento del personaje, quien ahora desea *probar* otro anillo –otro hombre–, lo que conseguirá consumir en el segmento 4, plano de

detalle 303 (*ver il. n. 660 en p. ant.*), cuando convence a Joe para que le deje probarse su anillo. Ambos planos de detalle, por lo tanto, se complementan entre sí y actúan en conjunción directa, ampliando sus significados. El anillo relacionado con el sexo volverá a surgir en numerosas ocasiones en *A Woman of Affairs*, como tendremos oportunidad de comprobar.

Pero no debe pasarse por alto el anillo de Joe en el plano 303, ya que se trata de un objeto simbólico que evoca varios conceptos sobre su persona. De un lado, funciona en la línea de su descripción inicial en el plano de detalle metonímico 146, cuando le veíamos con sus zapatos de charol, pues alude a su vanidad. De otro, connota al personaje en su carácter ostentoso y faceta de rufián –algo que se demuestra a la postre en el film cuando intenta violar a Sally–, pues lleva su anillo de piedra brillante en el dedo meñique al más puro estilo de los *gangsters* de los años 20 –Al Capone, sin ir más lejos, llevaba uno igual en el mismo dedo.

Finalmente, el plano 770, ubicado en la secuencia 9 y última del film, es otro provisto de un elevado contenido simbólico y a su vez anticipatorio. Un tren de mercancías, el Extra 129, ha perdido un número considerable de sus vagones y éstos circulan en sentido contrario a toda velocidad por las vías. Impactarán contra el Limited Express, un tren de pasajeros, a no ser que el personal del ferrocarril logre impedirlo. Toda la secuencia se organiza mediante el montaje alternado, llegando a combinar hasta seis líneas de acción diferentes, la mayoría de las cuales muestran los distintos esfuerzos de los miembros de la compañía de ferrocarril por desencarrilar los vagones salvajes. Y desde el plano 767 hasta el 770 Brown introduce mediante esta alternativa de montaje varias instantáneas de los pasajeros del Limited en sus coches-cama, ajenos al peligro que les acecha y a la desgracia que está a punto de suceder.

En el 769 un niño corre por el pasillo del Limited y en el 770 asistimos a la imagen de dos niños, el anterior y otro nuevo, corriendo en sentido contrario y chocándose entre sí en el interior del vagón. De este modo Brown prefigura de forma simbólica en pantalla lo que está a punto de suceder en la acción de la película, a través de un plano que se constituye al tiempo como una metáfora visual por su semejanza externa con los trenes que circulan en direcciones opuestas y van a colisionar entre sí.³⁶³

³⁶³ Tal y como sucedía con el plano metonímico de los pies de Gertie, el 194, el 770, tanto o más significativo que aquél, es otro que no figura en la copia del film que nos fue prestada por la UCLA. En realidad, la copia se halla ausente de todo el intervalo que muestra a los pasajeros del Limited inconscientes del peligro en sus coches-cama, así como de los dos planos que delimitan en los extremos

En *Butterfly* destaca la ya comentada fotografía de la protagonista dentro de la papelera, que ella misma empuja para que caiga dentro y vemos en el plano de detalle 167. Se trata de una imagen simbólica donde las haya, ya que la acción de Butterfly al tirar la fotografía, que es de Hilary, va más allá de un simple querer salirse con la suya a toda costa, que también, y expresa el poco respeto que siente Butterfly hacia su hermana.

Otro símbolo del film que consta en un plano de detalle en dos momentos muy alejados del metraje es un pequeño rizo que tiene Butterfly al finalizar su pelo y justo al comienzo de la nuca. En la secuencia 4 el famoso violinista Konrad Kronski ejecuta magistralmente una pieza al violín y el plano 227 muestra en plano de detalle la mano de Craig en la nuca de Butterfly y cómo él no presta atención a la interpretación y en cambio enrosca su dedo en el rizo de ella. En la secuencia 11, estando ya casado con Butterfly, Craig se dispone a hacer lo mismo durante otra actuación de Kronski y volvemos a ver la acción en plano de detalle, en el 577, pero su mano no halla ningún rizo, puesto que no lo hay, Butterfly se lo ha cortado. “¿Butterfly, qué se ha hecho de ese adorable y divertido ricito que solías tener justo aquí?” (Butterfly, what ever became of that dear, funny little curl you used to have right here?), le pregunta él en un rótulo de diálogo y ella le mira con fastidio. Un tirabuzón rebelde que simboliza la juventud de la protagonista, del mismo modo que su ausencia alude a su inocencia perdida y a su transformación en mujer sofisticada, frívola e infiel. De tal forma, cuando Craig echa de menos el rizo, echa de menos en realidad a la muchacha que conoció, igual de egoísta y malcriada, pero ingenua.

Ya hemos estudiado el extraordinario énfasis depositado por Brown en los objetos de contenido simbólico en *Smouldering Fires*. Objetos y elementos de *atrezzo* que el cineasta expone en un elevadísimo número de ocasiones en planos de detalle y con frecuencia subjetivos.³⁶⁴ Esta tendencia, ya presente en Brown de forma reiterada desde *The Acquittal*, y que se revela como absolutamente manifiesta en el film analizado se mantendrá al mismo nivel en dos de sus títulos silentes: *The Goose Woman* y *A Woman of Affairs*.

este pasaje: un intertítulo que introduce la línea de acción en el 766 y un plano del maquinista del Limited en el 771. En total en esta parte faltan desde el 766 al 771.

³⁶⁴ Remitimos al lector a las páginas antes referidas, 352-355, 378-383.

Con respecto a *The Goose Woman* el uso de objetos de contenido simbólico es una constante, donde destacan las secuencias 1, 2, 5, 6, 8 y 10.



661. *The Goose Woman*. Plano 65 (Brown, 1925).



662. *The Goose Woman*. Plano 66 (Brown, 1925).

El film y la secuencia 1 se inician con Mary alcoholizada escuchando a solas en su cabaña su voz en el fonógrafo al tiempo que se dedica a contemplar con deleite masoquista viejas fotografías suyas en el cénit de su popularidad. La visita su hijo Gerald, advierte su aspecto desastrado –en los planos metonímicos 51, 53, 55 y 57– y nota que ha bebido. Él comienza, en palabras de Mary, la usual charla antialcohólica y juguetea con el cilindro de cera que ella estaba escuchando en el fonógrafo instantes antes. En el plano 65, plano de detalle de la mano de Gerald dejando el cilindro sobre la mesa. Éste comienza a balancearse (*ver il. n. 661*) y finalmente se cae. Y en el

plano de detalle 66 lo vemos cayendo y rompiéndose en el suelo en multitud de fragmentos (*ver il. n. 662*). El cilindro de cera, la última grabación que a Mary le quedaba de su voz, simboliza, por lo tanto, su gloria pasada, ahora rota en pedazos y definitivamente evaporada, pues nada queda ella.

Gerald abandona la casa de su madre, porque ésta le echa, resultado de haber roto el cilindro, y en la secuencia 2 visita a su novia Hazel, que es actriz, en el teatro de la localidad. Ya en el camerino él le entrega un anillo de compromiso, pues quiere que se case con él, y vemos las manos de ambos reunidas en un plano de detalle, el 155, (*ver il. n. 663 en p. sig.*), que remite indiscutiblemente al antes adjuntado de *The Signal Tower* 303.³⁶⁵

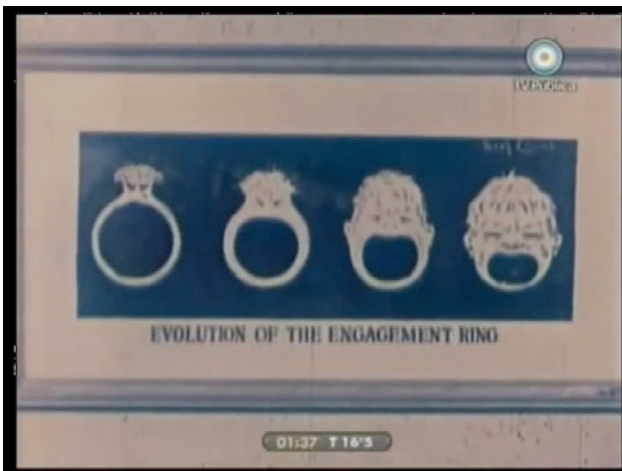
³⁶⁵ Ver plano 303 en p. 1560, ilustración n. 660.



663. *The Goose Woman*. Plano 155 (Brown, 1925).



664. *The Goose Woman*. Plano 157 (Brown, 1925).



665. *The Goose Woman*. Plano 158 (Brown, 1925).

Hazel duda y mira el anillo sin cesar y en un gesto inconsciente prueba quitárselo en repetidas ocasiones. De pronto mira al frente, directamente a cámara, con horror (*ver il. n. 664*) y se procede al inserto de un plano de detalle subjetivo de contenido simbólico que muestra una lámina colocada sobre una de las paredes del camerino y que, como su leyenda indica, describe la evolución del anillo de compromiso hasta llegar a la imagen de una criatura llorando (*ver il. n. 665*). Vuelta a un plano como el anterior de Gerald y Hazel mirando la lámina, ahora en *off*. Gerald gestualmente le pregunta si está dispuesta a casarse con él y a lo que esto conlleva –tener hijos–, ella asiente y los dos se besan. Fundido en negro.

Ahora bien, aunque Hazel ha dicho que sí a Gerald, la escena y la secuencia están llenas de alusiones simbólicas que indican que puede que acceda al matrimonio, pero no piensa tener hijos con él: cuando Gerald le pone el anillo, al instante ella intenta sacárselo instintivamente,

aunque Gerald no lo percibe; Hazel mira con espanto la lámina que describe el inevitable camino del compromiso hasta los hijos; y también debe considerarse la lámina en sí misma, pues ésta no evoluciona hasta un niño sin más, sino que llega hasta la imagen de uno llorando, sin duda una inevitable molestia. Además, todo ello enlaza con la primera visión que ha tenido Gerald de Hazel al llegar al teatro, pues ella estaba

interpretando en el escenario con un bebé en brazos y acabada su escena lanzaba el bebé –de trapo– por los aires y corría a reunirse con él.

Tanto en esta secuencia como en la 6 se dan cita hasta tres tarjetas de visita en planos de detalle –plano 149 de la secuencia 2; y planos 360 y 372 de la 6– que funcionan simbólicamente en el film, puesto que evocan nociones más amplias sobre sus representados o las relaciones que mantienen entre sí los personajes.³⁶⁶

En la secuencia 5 Hazel refiere al fiscal del estado Thomas R. Vogel y al jefe de detectives Michael Kelly la última vez que vio al asesinado Amos Ethridge y su relato se nos muestra a través de un *flashback*.

Amos llega hasta el camerino de Hazel en el teatro y la encuentra sentada en su tocador –la mujer en el tocador: una iconografía que se repite también en *The Foolish Matrons*, *Butterfly* y *Smouldering Fires*; en *The Foolish Matrons*, además, de forma análoga, puesto que el Dr. Ian Fraser visita a la actriz Annis Grand en el teatro y la encuentra en su tocador. Amos se aproxima hasta Hazel con intención de besarla y ella accede a ello, pero con la cara embadurnada de crema –la aplicación de cremas o lociones en el tocador, otro motivo que aparece también en *Butterfly* y *Smouldering Fires*. De modo que él se aparta y es así como ella consigue ahuyentarlo.

Él saca una caja una caja del bolsillo de su chaqueta, la abre y descubre un collar de perlas que le ha comprado como regalo. En el plano 327 deposita el collar lentamente sobre la mesa y con él crea la forma de un corazón (*ver il. n. 666 en p. sig.*), ideograma que se repite después en el 329 y 331. Es así como le dice, visualmente y sin ningún intertítulo, “Te quiero”. Pero en el plano de detalle 331 Hazel manipula el collar –con forma de corazón– y con un palito lo transforma en una letra “S”, a la que coloca después el palito encima y otro segundo palito también encima, con lo que crea otro pictograma: el símbolo del dólar (*ver il. n. 667 en p. sig.*). De esta forma, ella le contesta: “Pues yo a ti no. Para mí sólo significas dinero”.

Se trata de una escena sobresaliente desde el punto de vista visual porque Amos y Hazel apenas hablan y los símbolos son creados en pantalla por los propios personajes al manipular distintos objetos que tienen a su alcance para expresar lo que sienten el uno por el otro, sin la necesidad de recurrir a intertítulos escritos. (Recuérdese que en *The*

³⁶⁶ Los contenidos simbólicos que encierran estas cartulinas ya se comentaron en el capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», ver pp. 970-973.

Goose Woman Brown llevó a cabo una notable reducción de rótulos, sobre todo expositivos, de los que sólo constan 4 en todo el film).



666. *The Goose Woman*. Plano 327 (Brown, 1925).



667. *The Goose Woman*. Plano 331 (Brown, 1925).

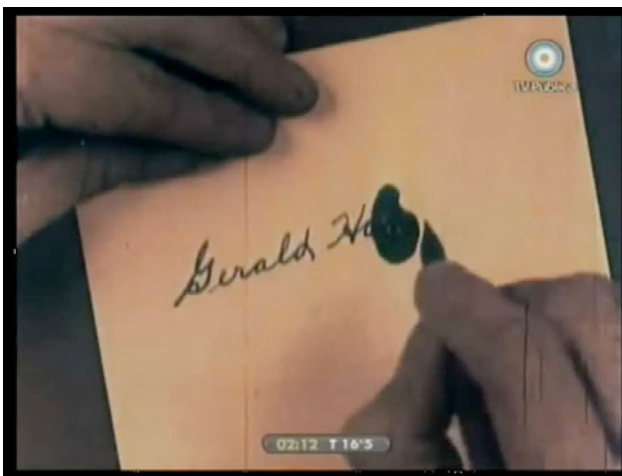
Pero la información global que se transmite a partir de estos símbolos es también importante, pues se trata de un *flashback* integrado en la declaración de Hazel a los detectives que investigan el asesinato de Amos Ethridge y así, al mismo tiempo, Hazel está comunicando que Amos la perseguía e intentaba ganársela con regalos, mientras ella siempre le dejó claro que no le quería.

Tanto o más elocuente resulta la secuencia 8, donde todo está expresado visualmente mediante símbolos y metáforas visuales que descansan sobre objetos encuadrados en planos de detalle.

En la secuencia 7 Gerald acude a la cabaña de su madre para estar junto a ella después de que los periódicos la hayan insultado llamándola borracha irresponsable “Mujer Ganso” y le cuenta que pronto va a casarse. Ella intenta destrozar su felicidad desvelándole que es ilegítimo y le dice que ninguna mujer decente se casaría con él, puesto que no tiene apellido. En el siguiente segmento Gerald llega abatido a casa de su prometida y se sienta frente a un escritorio. Preocupada por su semblante de infelicidad y su silencio, Hazel le pregunta qué le pasa, pero él no contesta, simplemente coge una figurilla de bronce del escritorio. Una lámpara de aceite que en el plano de detalle subjetivo 569 él comienza a frotar como si de una lámpara maravillosa se tratara, pidiendo un deseo (*ver il. n. 668 en p. sig.*). Y se procede aquí a una única indicación dialogada, cuando Gerald le dice a su novia: “Ojalá no hubiera nacido” (I wish I’d never been born).



668. *The Goose Woman*. Plano 569 (Brown, 1925).



669. *The Goose Woman*. Plano 575 (Brown, 1925).

Ante su sorprendente y brusco comentario, Hazel se acerca hasta él y le abraza, y por sus gestos deducimos que le está preguntando por qué dice eso. Él no contesta, simplemente coge un papel y empieza a escribir su nombre y en el plano de detalle subjetivo de ambos 575 vemos cómo una mancha de tinta cae bruscamente sobre su apellido, emborronándolo (*ver il. n. 669*). Ése es el modo en que el cineasta, sin recurrir a ningún intertítulo, comunica que Gerald acaba de decirle a su prometida que es ilegítimo. Brown, sin duda, confía plenamente en la capacidad de la audiencia para captar el matiz, que se presenta de una forma en extremo sutil. Después de esa imagen, Hazel

ya lo sabe, y mira horrorizada a cámara –por segunda vez en el film. Y como recalcó William K. Everson en su comentario crítico del film, la revelación de la ilegitimidad de Gerald debió suponer un fuerte impacto en 1925, muy distinto del que pueda significar a día de hoy.³⁶⁷

Conviene incidir también sobre la última secuencia, la 10, correspondiente a la presión de la investigación que la policía ejerce sobre Gerald en la jefatura de policía y donde la sensación de angustia del joven se manifiesta mediante una sucesión de distintos objetos simbólicos en planos de detalle y acciones en planos medios que a su vez representan metafóricamente el transcurso del interrogatorio y, como ha señalado Allen Estrin, sugieren de un modo asombroso la sensación de sonido, de incómodos ruidos huecos en medio del silencio.³⁶⁸

³⁶⁷ William K. Everson, 1995, 2.

³⁶⁸ Allen Estrin, *op. cit.*, 151.



670. *The Goose Woman*. Plano 672 (Brown, 1925).



671. *The Goose Woman*. Plano 676 (Brown, 1925).



672. *The Goose Woman*. Plano 682 (Brown, 1925).

El segmento comienza en el 669, plano general de la comisaría con Gerald sentado delante de una mesa alrededor de la cual se agrupan el fiscal del estado, el jefe de detectives Michael Kelly y otros tres policías. A continuación, intertítulo de diálogo: “¡Pero os digo que yo no lo hice!” (But I tell you I didn't do it!). Y en el 671, plano medio corto de Gerald con el pelo revuelto y limpiándose el sudor con un pañuelo, imagen que se intercala en sucesivas ocasiones durante la escena, y denota que lleva horas allí. En el 672, plano de detalle de un policía limándose las uñas –el ambiente se puede cortar con un cuchillo (*ver il. n. 670*). Gerald se gira para mirar hacia el lugar de donde proviene el ruido. El policía anterior, en plano medio, le mira con desdén mientras sigue limándose las uñas. De nuevo Gerald, y a continuación plano de detalle de las manos de otro policía haciendo caer unas monedas en el 676 –su suerte está echada (*ver il. n. 671*). Él se sobresalta por el sonido. Y mismo esquema visual que en el caso

anterior, plano medio del policía haciendo caer las monedas y mirándole fijamente. Imagen de Gerald cuando vuelve su cabeza hacia otra parte de la habitación, donde otro policía, directamente en plano medio, masca chicle enérgicamente y le mira impasible –ya han decidido por él, es culpable. Desesperado, Gerald mira al frente y plano de detalle subjetivo de las manos de otro policía cascando nueces en el 682 –le están

machacando, haciendo pedazos (*ver il. n. 672 en p. ant.*). Gerald mira otra vez al frente y de acuerdo con la organización interna de la escena el policía aparece después en plano medio realizando la acción. Con la respiración entrecortada, de súbito Gerald se gira hacia otra esquina del cuarto (*ver il. n. 673*). Y se inserta aquí un plano de detalle del lavabo de la comisaría con uno de sus grifos dejando caer gotas de agua lentamente –sus horas están contadas y el goteo actúa a modo de reloj de arena del tiempo que le queda (*ver il. n. 674*).



673. *The Goose Woman*. Plano 685 (Brown, 1925).



674. *The Goose Woman*. Plano 686 (Brown, 1925).

Aquí los planos de detalle desempeñan una triple función en la escena. Como hemos apuntado, simbólica, ya que los objetos logran evocar conceptos abstractos –nervios, malestar, silencios incómodos, ruidos huecos– y al mismo tiempo metafórica, pues existe una semejanza entre éstos y el curso que va tomando el interrogatorio. Pero también metonímica, porque a partir de los fragmentos se obtiene una visión global del interrogatorio y los planos de detalle lo condensan y resumen.

Con respecto a *A Woman of Affairs*, aparte de sus innegables valores técnicos y visuales, se trata de una película ejemplar para el estudio de la representación simbólica en la obra de Clarence Brown, especialmente porque en ella se cuentan dos historias. De un lado, sus intertítulos expositivos y de diálogo se ciñen a las imposiciones de la “Oficina Hays”, que había prohibido el *best-seller* en que se basaba la película –*The Green Hat* (1924), de Michael Arlen– e impuso numerosos cambios y supresiones. De otro lado, su *mise-en-scène* sigue muy de cerca el material literario de Arlen y logra incluir mediante diversos mecanismos entre los que destacan el uso de los objetos como símbolos todos aquellos aspectos que fueron expresamente prohibidos por la maquina

autocensura de Hollywood –homosexualidad, sífilis, ninfomanía, aborto de un hijo ilegítimo, etc.

De tal forma, ambos textos, el escrito y el fílmico, entran en inequívoco conflicto en numerosos momentos de *A Woman of Affairs*, ya que los intertítulos no coinciden con las acciones que se ven; fluyen por separado y sin conexión alguna. El material visual, por su parte, se halla provisto de abundantes simbolismos que remiten a la novela, la evocan y permiten su reconocimiento.

Tanto es así que el crítico del *New York Times* Mordaunt Hall en su recensión del film de 21 de enero de 1929 precisamente censuraba la fuerte propensión simbolista del largometraje cuando afirmaba: “Excepto por su tendencia a ráfagas de simbolismo, Clarence Brown ha manejado esta producción de forma imaginativa y con recursos”.³⁶⁹ Pasamos, pues, al comentario de los objetos simbólicos más importantes del film.³⁷⁰

La primera secuencia que centra nuestra atención es la correspondiente al suicidio de David Furness en el Hotel Deauville de París. La misma noche de bodas de Diana y David en el mencionado hotel dos hombres irrumpen en la suite. Éstos no se identifican, ni explican el porqué de su presencia. David, quien les abre la puerta, tampoco les pregunta quiénes son o qué hacen allí y cuando Diana sale del dormitorio, donde espera a su marido, no parece verles, ni cruza miradas con ellos. De pronto, delante de estos dos individuos y de Diana, David corre hacia la ventana y salta al vacío.

Al final de la película se nos dirá que David se mató porque era ladrón y no quería ir a prisión, de manera que se presupone que estos dos hombres eran policías y tenían la intención de detenerle, pero nada de esto se dice en la escena. Por un lado, la secuencia está resuelta mediante una *mise-en-scène* de terror que convierte en inverosímil el asunto del hurto. Por otro, el hecho de que junto a Diana hubieran dos

³⁶⁹ “Except for his penchant for symbolism, Clarence Brown has handled this production imaginatively and resourcefully.” (Mordaunt Hall, 1929, 26).

³⁷⁰ Queremos recordar que este tema en particular constituyó nuestra comunicación: “Los símbolos como portadores del material censurado: la inequívoca lectura de *The Green Hat* (1924), de Michael Arlen a través del componente visual de *A Woman of Affairs* (1928), de Clarence Brown”, en el IV Congreso Internacional de Análisis Textual “Símbolos e Imágenes” (2006), organizado por Universidad de Valladolid y la Asociación Cultural “Trama y Fondo”. Y, por tanto, todos los aspectos aquí comentados pueden encontrarse sustancialmente ampliados en el texto correspondiente (ver en «Fuentes documentales», sec. «Bibliografía»).

testigos, policías además, y al día siguiente durante el juicio todavía se ponga en duda si el acto de David fue voluntario o un trágico accidente, subraya más todavía, si cabe, que estos dos hombres en realidad nunca estuvieron presentes. Ningún policía hizo su aparición en la suite para detener a David por haber robado y, verdaderamente, él se quitó la vida por otro motivo, el conocido de la novela –la sífilis–, lo cual es sugerido en la secuencia a partir de numerosos símbolos.

El segmento aparece precedido por un breve prefacio que muestra la llegada de David a la recepción del hotel, donde realiza la inscripción como “David Furness y esposa”, comunicándose así que él y Diana acaban de contraer matrimonio.



675. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



676. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Después se pasa por corte directo a una imagen de Diana en la cama, esperando predispuesta a su marido. Un *travelling* hacia atrás y un fundido encadenado nos trasladan a la antecámara de la suite donde se encuentra David, indeciso y temeroso de entrar. David mete sus manos en los bolsillos (*ver il. n. 675*), sintomático de su inseguridad, y saca entonces un puñado de arroz del bolsillo de su chaqueta. Y plano de detalle del arroz en su mano (*ver il. n. 676*). Arroz, cuyo significado directo alude a que acaba de casarse, pero éste es también un conocido símbolo de la fertilidad que, por ello, se echa a los novios en las bodas para asegurar la descendencia, por lo que alude a la relación sexual que en

breve van a consumir. David sonríe, contento, pues ha llegado el momento de entrar junto a Diana. Todavía con el arroz en la mano, se introduce, muy tímido, en el lecho nupcial. Una inseguridad que no comparte la novia. Primera alusión a la novela: Diana ha tenido muchas relaciones y no está nerviosa. Finalmente David besa a Diana, pero en la frente; beso que la tradición popular asocia con la traición. Algo va mal, no es un

beso normal. David va a traicionarla, está a punto de hacerlo de hecho. Intercambian algunas frases y es Diana quien, de nuevo, debe dar el primer paso para David se aproxime a ella de forma más íntima.



677. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



678. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



679. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Justo en ese instante, cuando va a comenzar la relación sexual se corta. Plano de detalle de una mano golpeando fuerte y repetidamente la puerta (*ver il. n. 677*). David, horrorizado, en el interior del dormitorio, se separa de su esposa (*ver il. n. 678*). Volvemos a ver la mano. Volvemos a ver a David, atemorizado, saliendo de la habitación. Se trata de una mano sin cuerpo que no pertenece a nadie. Además, de acuerdo con el discurso oficial del film, el personaje no debería asustarse, pues bien podría ser cualquier empleado del hotel. Pero él sabe que no es así, conoce lo que es y por eso se estremece. Es la voz de su conciencia, de su pasado, que llama a su puerta y le recuerda que tiene sífilis. No puede realizar el acto sexual o, de lo contrario, transferirá la enfermedad a Diana. De ahí toda su inseguridad anterior, sobre si debía, o no, acostarse con su esposa. El suspense se incrementa por un largo *travelling* de retroceso que sigue el avance de David desde el dormitorio, cuya puerta cierra a su

paso, hasta la entrada de la suite. Una vez allí alarga forzosamente su mano para abrir, para encontrarse con su destino (*ver il. n. 679*).



680. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



681. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Fundido encadenado a la parte exterior de la suite. Desde la puerta, vacía, otro *travelling* de retroceso abre el plano y revela la presencia de dos hombres que, supuestamente, son policías. Éstos, como seguidamente demostraremos, no existen. Es más, ni ellos se presentan, ni llegan a pronunciar una sola palabra, ni ningún intertítulo de secuencias posteriores les menciona tampoco. Aparecen, además, de espaldas, no vemos sus rostros. David abre la puerta y les ve. Como hemos dicho, nadie habla (*ver il. n. 680*). Se corta entonces a un plano de detalle del puño de David, del cual comienzan a caer lentamente los granos de cereal (*ver il. n. 681*). El arroz, símbolo de fertilidad, adquiere su simbología

completa en este momento. La fertilidad es imposible en este caso, David no va a consumir su noche de bodas. Su conciencia se lo impide. A su vez, la forma pausada en que caen los granos de arroz se asemeja a la arenilla de un reloj de arena: le queda poco tiempo, sus horas están contadas.

La acción se traslada al interior del dormitorio donde Diana se entretiene con una lamparilla. En contraste con los hechos del salón, se transmite así que ella es totalmente ajena a lo que allí sucede, al dilema moral de David.

De vuelta al salón, asistimos a un plano en contrapicado de unas esposas que, sobredimensionadas, ocupan por completo el primer término de la imagen, mientras David, por detrás, las mira espantado (*ver il. n. 682 en p. sig.*).



682. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Aunque las esposas están sujetas por la mano de uno de estos individuos no identificados que las hace girar constantemente, el personaje no consta en la imagen, al igual que el otro supuesto policía, que apenas es visible por la parte izquierda del encuadre, cuyo cuerpo, fragmentado, tan solo se entrevé. Así pues, mientras que el argumento

oficial del film indicaría que David está a punto de ser detenido por la policía y es prisionero de la ley, en la imagen verdaderamente no hay ningún policía y David está solo ocupando el plano con las esposas. Es un cautivo, pero no de la policía, que como tal no existe, sino de su enfermedad, y de ahí que aparezca en solitario, frente a frente con ese objeto que le detiene y le recuerda su pasado. Sabe que no puede, no debe acostarse con Diana y todavía está a tiempo de impedirlo.

En adelante, la presencia de estos dos hombres se reducirá al máximo, porque de acuerdo con el material original de *The Green Hat* que Brown intenta plasmar visualmente no se hallan en la habitación del hotel. No obstante, obedeciendo las imposiciones de la “Oficina Hays” los policías deben estar en la suite, de manera que el director los incluye puntualmente y cuando figuran permanecen al fondo, mirando hacia otra parte y sin cruzar nunca la mirada con los protagonistas.



683. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Diana sale del dormitorio y mira hacia fuera. Contraplano de David, quien, avergonzado, se gira hacia ella. Justo detrás de él están los policías, ausentes (*ver il. n. 683*). Diana no pregunta a David quiénes son esos hombres o qué están haciendo allí, dado que no les ve. A continuación, por el modo en que está planificada la escena es como si

sólo estuvieran Diana y David. Plano medio corto de Diana pidiendo con sus ojos una explicación a su marido, no del porqué está siendo detenido, sino de por qué no entra en el dormitorio.



684. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



685. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

La inserción del siguiente plano, un plano medio corto de David, pese a que por detrás continúa asomando uno de los policías, atestigua que éste es un diálogo que únicamente tiene lugar entre ellos, sin nadie más delante (*ver il. n. 684*). Él la mira fijamente y confiesa *la verdad* con la mirada; una verdad –la sífilis– que se halla implícita en pantalla, pues ninguno articula una sola palabra, todo se transmite por las expresiones faciales. Se repiten otra vez planos medios cortos individuales de Diana y David, iguales a los anteriores, y en este último él comienza a alzar la vista con un nuevo semblante de determinación en su rostro. Plano de conjunto en el que corre hacia la

ventana, salta a la repisa y empieza a abrirla (*ver il. n. 685*). Acusadísimo contrapicado de la ventana desde el exterior y seguidamente David en ella saltando al vacío e imagen en picado de David cayendo por el patio de luces.

La evidencia más clara de la esencia fantasmal de los policías la encontramos aquí. Son los primeros que acuden hasta la ventana por la que ha saltado David y uno de ellos efectivamente mira hacia abajo, pero el otro continúa con la vista fija en dirección hacia ninguna parte. Y cuando Diana se traslada hasta la ventana, éstos lentamente y de forma mecánica retroceden hacia atrás, dejando espacio para que ella se introduzca, pero sin mirarla ni proferirle ningún gesto de ningún tipo y lo mismo cabe decir de ella con respecto a ellos. Son hombres inexistentes, que, por esta causa, en ningún momento le profieren ningún gesto de condolencia ni le impiden mirar directamente hacia la

escena de la tragedia. Y la secuencia finaliza con Diana sola; una imagen de ella en contrapicado donde pronuncia un fuerte grito y de la cual los policías, nuevamente, han vuelto a desaparecer, puesto que nunca “estuvieron” allí y ella presencié el suicidio de su esposo estando sola en el Hotel Deauville. Fundido en negro.

La siguiente secuencia a considerar es la relativa al encuentro sexual entre Diana y Neville cuando, siete años más tarde, Diana regresa a Inglaterra para visitar a su hermano enfermo. Secuencia donde se ubica el segundo “plano de tres” del largometraje, creado a partir de una fotografía enmarcada de Constance.

Se alude aquí a la ninfomanía de Diana a través del objeto que la simboliza: su anillo. Una sortija con una gran esmeralda que ya aparecía en la ficción de Arlen, donde a la protagonista le venía grande y se decía que ella era como el anillo, bella pero demasiado libre. Y en *A Woman of Affairs* Brown se sirve de este anillo en dos secuencias clave para expresar, o bien la relación sexual que en breve va a acontecer y que, como es natural, tiene lugar en *off*, o bien el deseo de Diana de que esto suceda. Y la primera de estas secuencias es la ya aludida, que tiene lugar por la noche en el apartamento de Neville.

Tras admirar la fotografía de Constance, Diana se sienta en un sillón y comienza a jugar con su anillo. A continuación, *travelling* hacia delante hasta llegar a un plano de detalle de su mano con la sortija (*ver il. n. 686*). Neville la mira con fascinación y le señala que su anillo está flojo. “Me han dicho que soy como este anillo – propensa a caer –” (*I’ve been told I am like this ring – apt to fall –*), le responde ella en un rótulo de diálogo mientras lo coloca en su sitio (*ver il. n. 687*). Sigue mirándolo y a continuación le dice que con un poco de cuidado podrá evitar que el anillo se caiga.



686. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



687. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Después, en un plano general, Diana se levanta y se deja caer sobre un diván. Los personajes, sobre el canapé, comienzan a besarse apasionadamente (*ver il. n. 688*). Una panorámica hacia abajo les abandona y se traslada hasta la mano de ella que poco a poco se va abriendo (*ver il. n. 689*), el anillo cae y la mano queda desnuda (*ver il. n. 690*); la cámara vuelve a descender hasta llegar al suelo donde el anillo yace sobre la moqueta (*ver il. n. 691*). Fundido en negro.



688. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



689. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



690. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



691. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

En su entrevista con Scott Eyman en 1975 Clarence Brown señaló esta escena como el compendio de sus ideas sobre la plasmación del sexo en la pantalla:

“En A WOMAN OF AFFAIRS... hay una escena que concierne a un anillo con una esmeralda que lleva Garbo. Gilbert hace un comentario sobre él y ella dice, 'Sólo me lo quitaría por el hombre al que amo' [*sic*]. Mas tarde, tienen una escena de amor sobre un sofá que rodé en primer plano. La cámara hace una panorámica desde sus rostros, a través del hombro de ella bajando por su brazo hasta su mano, justo cuando el anillo se desliza de su dedo. Entonces, una vez tu premisa se ha establecido, básicamente a través de palabras, la resolución es enteramente visual. Esto resume mis ideas sobre el sexo, y creo que éste se plasma con ciertas dosis de imaginación e ingenio”.³⁷¹

El anillo asoma nuevamente en la secuencia de Diana en el sanatorio, donde Brown a su vez vuelve a sortear las restricciones de la “Oficina Hays” y mediante el tratamiento de distintos objetos como símbolos –una tarjeta de visita y unas flores– logra sugerir que la protagonista ha sufrido un aborto de un hijo de Neville y ése es el motivo por el que se encuentra en el hospital. (En la película nada se dice ni se explica acerca de por qué está ingresada). La secuencia previa, además, dejaba muy claro que han transcurrido nueve meses desde la relación sexual entre Diana y Neville, es decir el tiempo exacto que dura un embarazo. Todos estos objetos –tarjeta de visita, flores y anillo– se incluyen en planos de detalle.

Y si el segmento del suicidio de David presentaba una atmósfera de terror, el presente está impregnado de un completo aroma a muerte. Todo en él remite al malogrado hijo fallecido de Diana. Comienza con una panorámica que desciende por una fachada de piedra y se detiene unos instantes en una inscripción: “Maison de Santé Sainte Marie”. Sobreimpresión con la traducción inglesa: “S^t Mary’s Nursing Home”. Después, el movimiento de cámara hacia abajo continúa hasta llegar a una escultura de la Virgen con el Niño dentro de un arco. Se trata, por lo tanto, de una breve presentación del exterior que ya desde el inicio revela la naturaleza del sanatorio como casa de maternidad, pues si bien la traducción de “Nursing Home” es la de clínica o centro de salud, en el inglés del Reino Unido una de sus acepciones es “clínica de maternidad”. Simbología que aparece subrayada por la imagen escultórica de la Virgen con el Niño.

³⁷¹ “In A WOMAN OF AFFAIRS... there’s a scene involving an emerald ring that Garbo wears. Gilbert makes a comment about it and she says, 'I would only take it off for the man I love.' Later, they have a love scene on the couch that I shot in closeup. The camera pans from their faces, across her shoulder down her arm to her hand, just as the ring slips off her finger. Now, once your premise is established, basically via words, the resolution is entirely visual. That sort of thing summarizes my ideas about sex, and I think that it’s done with a certain amount of imagination and wit.” (Scott Eyman, 1978, 21).

Fundido encadenado al interior y rapidísimo *travelling* de avance por los pasillos, seguido de una panorámica a la izquierda y de un *travelling* hacia delante sobre una puerta. Fundido encadenado al interior de una habitación donde Diana yace en la cama acompañada de una monja y el Dr. Hugh Trevelyan, el amigo que ha enviado un telegrama a Neville pidiéndole que por favor acuda a visitar a Diana, ya que ella le llama constantemente en su delirio y ésta puede ser la única forma de salvarle la vida.



692. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Corte a un plano medio de Diana tumbada en la cama y en primer término unas rosas blancas sobre la mesita. Semiinconsciente, ella alza su brazo y acaricia con la mano una de las rosas (*ver il. n. 692*). A continuación Hugh se dirige hacia las flores y en un plano de detalle subjetivo lee en la tarjeta que las acompaña el nombre de su remitente:

“Mr. Neville Holderness” (Sr. Neville Holderness).³⁷² Tras lo cual, visiblemente disgustado, arruga la cartulina y la sacude con impaciencia entre sus manos. Primera y clara indicación de que es precisamente Neville el causante de la enfermedad de Diana.

Tanto en la ficción de Arlen como en *A Woman of Affairs* las flores han sido enviadas por Neville, pero el texto fílmico las provee de múltiples significados, inexistentes en *The Green Hat*. Son el elemento clave de secuencia: flores de entierro que aluden a la muerte, a la posible y todavía por determinar de Diana y a la del hijo fallecido, al que por suplantación directa referirán; y al mismo tiempo sirven para transmitir la autoría de la paternidad de Neville y el amor de Diana por éste.

Plano de detalle de un nuevo símbolo de muerte, la cruz formada por los cuarterones de madera de la puerta de la habitación desde el exterior. Acto seguido una mano se introduce en la imagen golpeando la puerta, como en la secuencia del suicidio de David (*ver il. n. 693 en p. sig.*). Pero la mano, igualmente una llamada del pasado, esta vez sí posee identidad propia: Neville Holderness.

³⁷² Ver este plano de detalle de la cartulina de *A Woman of Affairs* en el capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», p. 974, ilustración n. 334.



693. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



694. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



695. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Cuando Neville entra en el cuarto tiene lugar un diálogo enormemente explícito que resulta incomprensible lograra pasar la censura. “Diana siempre pareció tan viva – – tan vital. ¿Cómo ha podido llegar a esto?” (Diana always seemed so alive – – so vital. How could she give up – – like this?), pregunta Neville a Hugh. “¿Quieres decir – – que no lo sabías?” (You mean to say – you didn’t know?) es la respuesta irónica de éste. Neville niega con la cabeza y Hugh mira las flores, más tarde le contesta, pero no oímos lo que dice, hemos de suponerlo. En cualquier caso, Neville ha quedado atónito. Mientras tanto las flores molestan a Hugh, quien abre la puerta la habitación y las entrega a una religiosa, expresándole que las mantenga fuera. Ahora Hugh y Neville hablan junto a la puerta, apareciendo otra vez entre ellos el símbolo fúnebre de la cruz formado por los cuarterones de la madera (*ver il. n. 694*).

Neville explica a Hugh que su mujer, Constance, ha venido con él y

está fuera, y le pide que vaya con ella para que no esté sola. Hugh se indigna al enterarse de que ha llevado a Constance hasta allí, pero aún así sale. La acción se traslada entonces hasta el vestíbulo del sanatorio, el mismo lugar por el que la cámara ha realizado un recorrido trepidante al inicio. Allí Hugh habla con Constance y al poco llega Neville, quien sale del cuarto de Diana notablemente abatido. En contraste con las

paredes blancas e intensamente iluminadas del sanatorio las vestiduras negras de los tres personajes denotan la muerte y el entierro que ya ha se ha producido, siendo éste el tercer “plano de tres” del film (*ver il. n. 695 en p. ant.*).



696. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



697. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



698. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Las palabras de Neville sobre el estado de Diana no son más alentadoras. Explica que no se ha movido y ni quiera le ha reconocido. Se pasa a un plano de conjunto del vestíbulo desde otra posición. En ese instante la puerta del dormitorio de Diana, visible al fondo, se abre y en pleno delirio alucinatorio ella sale de la habitación buscando a su alrededor. Plano medio de Diana e intertítulo de diálogo: “¿Dónde están mis flores?” (*Where are my flowers?*). *Travelling* de retroceso a la vez que Diana, en estado de *shock*, avanza hacia el *hall* llamando y buscando sus flores (*ver il. n. 696*). Plano subjetivo desenfocado de Diana, que refleja su estado mental, y muestra las flores sobre una mesa (*ver il. n. 697*). Imagen que rápidamente se funde con un *travelling* subjetivo de avance que sustituye la dirección de su mirada y finaliza en las flores, ahora nítidamente enfocadas (*ver il. n. 698*). El ramo de rosas blancas es lo único que ella ve. Avanza hasta él y lo abraza tiernamente mientras llora y dice: “Me desperté – y no estabas

allí. ¡No pido mucho – – sólo a ti!” (I woke up – and you weren’t there. I don’t want much – – only you!) (*ver il. n. 699*).



699. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



700. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



701. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Las flores, confundidas por la protagonista con el hijo que ha perdido, quedan completamente asimiladas a una criatura cuando ella comienza a acunarlas como si se trataran de un bebé (*ver il. n. 700*). Las referencias visuales al nacimiento de un niño muerto son inequívocas en esta imagen.

Travelling de avance hacia el rostro de Diana y, de nuevo, plano subjetivo de ella de un personaje masculino desenfocado que paulatinamente adquiere nitidez hasta descubrirse que es Neville. Diana arroja el ramo y se precipita en un abrazo hacia él. Éste, incómodo, y con su mujer presente, al fondo, no se atreve ni abrazarla (*ver il. n. 701*). Ella, todavía semiinconsciente y eufórica, exclama: “Neville, ¡mis sueños se han hecho realidad! Ahora me pondré bien – – si no me abandonas” (Neville, my dreams are answered! I’ll get well now – – if you don’t leave me.).



702. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



703. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



704. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).

Neville le promete que no la dejará y se procede a un plano de detalle de la mano de Diana donde su pasión sexual queda representada simbólicamente por su anillo de la esmeralda que se desliza de su dedo y está a punto de caer (*ver il. n. 702*). Ella se gira expresando su felicidad a Hugh y repara entonces en una presencia extraña que la contempla fijamente con lágrimas en los ojos: Constance. Pregunta quién es y por qué la mira de ese modo, pero al momento ella misma se da cuenta de que es la mujer de Neville (la conoce por la fotografía enmarcada que daba lugar al segundo “plano de tres”). Lo pregunta y Constance se lo confirma. Plano de detalle de la mano de Diana en la que ella misma, reprimiendo su ardor por Neville, vuelve a colocar el anillo en su posición estable original (*ver il. n. 703*).

Tras una breve conversación en la que Diana explica a Constance que hace un momento ha dicho muchas tonterías y no está enamorada de Neville, la secuencia finaliza con Diana solicitando sus flores. La monja se las entrega y ella

vuelve a acunarlas en sustitución de su hijo muerto (*ver il. n. 704*). Y el plano final vuelve a mostrar a Diana en la cama abrazada a sus flores. Fundido en negro.

Más tarde, en la época “sonora” las alusiones y escenas simbólicas continuaron formando parte integral del cine de Clarence Brown. Ya hemos hablado anteriormente, por ejemplo, del énfasis que se ejerce en *The Gorgeous Hussy* (1936) sobre la mecedora de Rachel Jackson, que cuando es utilizada por Peggy Eaton simboliza a todos los efectos que ella es la primera dama. Asimismo, los animales en algunas de las películas de Americana de Clarence Brown funcionan a menudo como símbolos: dos caballos, uno blanco y otro marrón-rojizo, pero ambos desbocados y salvajes, Pilgrim y Pi en *Of Human Hearts* (1938) y *National Velvet* (1944) respectivamente. Y, por supuesto, Flag, el cervatillo de Jody en *The Yearling* (1946).

En *The Yearling* (1946) no cabe duda que Flag, la mascota de Jody que él tanto adora y a la que se verá obligado a matar, es un símbolo de la infancia y los sueños de la niñez que debe ser aniquilada para que Jody pueda crecer y pasar a la siguiente etapa de su vida, la adolescencia, dejando atrás los juegos propios de la edad infantil. O, como expresa Allen Estrin, “En un sentido espiritual Jody mata una parte de sí mismo cuando mata a Flag, y la tristeza se debe no sólo a la muerte del cervatillo sino a la muerte simbólica de la inocente infancia de Jody”.³⁷³ En la misma línea funciona el caballo marrón-rojizo de Velvet Brown (Elizabeth Taylor) en *National Velvet*, Pi, sólo que éste es un símbolo de los sueños y esperanzas, pero no infantiles, sino de las ilusiones en general que todas las personas deben tener y esta vez son alcanzadas. En cambio, Pilgrim funciona como un símbolo de la (inexistente) unidad familiar de los Wilkins en *Of Human Hearts*; las escenas donde aparece el caballo son las únicas donde ésta se atisba. Su irreflexiva venta por parte de Jason durante la guerra civil americana para proveerse de un reluciente uniforme y de unos guantes refleja su creciente egoísmo y desconsideración hacia los valores familiares. De la misma forma que la posterior recuperación del caballo por parte de Jason y su entrega a su madre suponen la redención del personaje.

Así pues, la principal diferencia entre la etapa “silente” y “sonora” del cineasta en lo que atañe a la representación simbólica reside en que ésta dejará de apoyarse en el tratamiento de los objetos en planos de detalle. Sus films de los años 30 y 40 presentan el elemento simbólico en un sentido más amplio, global, y muchas veces –como en el caso de *Anna Karénina* (1935)– es la *mise-en-scène* en su totalidad –iluminación,

³⁷³ “In a spiritual sense Jody kills part of himself when he kills Flag, and there is sadness not only in the fawn’s death but in the symbolic death of Jody’s childhood innocence.” (Allen Estrin, *op. cit.*, 174).

movimientos de cámara, escenografía, etc.– la que logra representar conceptos que trascienden el significado directo de las imágenes.

Con todo, hay excepciones. Téngase en cuenta el ejemplo antes adjuntado de *Of Human Hearts* en que Jason pisaba las revistas *Harper's Monthlies*.³⁷⁴ Y otros films que mantienen esta tendencia al simbolismo sustentado sobre objetos en planos de detalle son: *Possessed* (1931), *Sadie McKee* (1934), *Anna Karénina* (1935), *Conquest* (1937) e *Intruder in the Dust* (1949).

Possessed es una película impregnada de símbolos visuales, muchos de los cuales se representan a partir de objetos que se muestran en planos de detalle.



705. *Possessed*. Plano 96 (Brown, 1931).



706. *Possessed*. Plano 97 (Brown, 1931).

En el film encontramos, de hecho, una réplica exacta de la solución visual vista con anterioridad en *A Woman of Affairs* con relación a la caída del anillo de la esmeralda que representaba simbólicamente la relación sexual en *off*, sólo que en esta ocasión lo que cae como resultado de la pasión de los protagonistas es la capa de piel de Marian en la secuencia 8.

En el plano 96 Mark y Marian comienzan a besarse apasionadamente y la capa de ella se resbala desde sus hombros hasta caer al suelo mientras una panorámica hacia abajo sigue su caída y finaliza mostrando la prenda tendida sobre la alfombra en plano de detalle (*ver il. n. 705*). Tras esto, fundido

encadenado sobre la imagen de un reloj en plano de detalle que marca las 9:30 y pertenece ya a la siguiente secuencia (*ver il. n. 706*). Así pues, el fundido encadenado

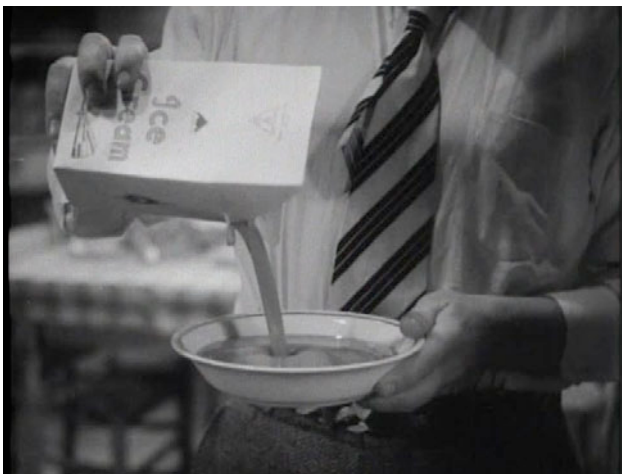
³⁷⁴ Ver este plano de *Of Human Hearts* en p. 1557, ilustración n. 657.

explicita visualmente que el apasionamiento amoroso (representado por el abrigo) es la causa del retraso de los personajes (representado por el reloj), quienes deberían haber llegado a la fiesta a las 8:30 y son ya las 9:30. De esta forma, el segundo elemento presentado en plano de detalle remite inmediatamente al precedente y amplifica y refuerza su contenido simbólico que nunca es especificado verbalmente.

Esta misma estrategia visual del ensamblaje mediante fundido encadenado de un plano de detalle que finaliza secuencia sobre el plano de detalle inicial de la posterior se da en hasta tres ocasiones más en el film, dos de ellas con una funcionalidad igualmente simbólica. La hallamos en el tránsito de las secuencias 2 y 3 y 14 y 15.



707. *Possessed*. Plano 14 (Brown, 1931).



708. *Possessed*. Plano 15 (Brown, 1931).

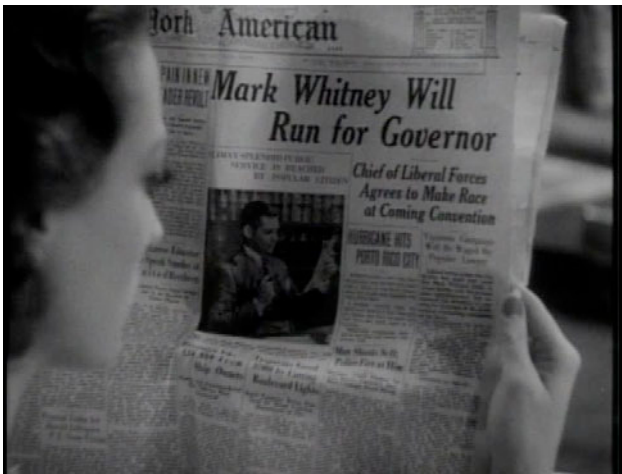
En la secuencia 2 un tren de lujo se detiene unos instantes en la ciudad natal de Marian en Erie, Pensilvania, y ella asiste embelesada a la contemplación de un nuevo mundo de ensueño a través de las ventanas abiertas de los vagones. En la plataforma trasera del tren hay un rico neoyorquino borracho que ha estado observándola, entabla conversación con ella y la invita a *champagne*. Y el segmento finaliza en el plano 14 con un *travelling* hacia delante sobre la copa de *champagne* mientras la bebida es vertida en su interior (*ver il. n. 707*). Sobre esta imagen se produce un fundido encadenado con un plano de detalle de un helado derretido que está siendo vaciado en un plato por el

novio de Marian, Al Manning (Wallace Ford), y que se corresponde ya con la siguiente secuencia (*ver il. n. 708*). Sin duda, el fundido encadenado de ambas imágenes presenta una simbología antitética que reconstruye metafóricamente los dos mundos contrapuestos que se han expuesto en la secuencia 2: el de la riqueza, representado por el *champagne* (frío y deseable), y el de la pobreza, representado por el helado (derretido

y hecho puré). Mundos que, además, aparecían divididos en el segmento precedente por la simbólica línea divisoria de la vía del ferrocarril.



709. *Possessed*. Plano 268 (Brown, 1931).



710. *Possessed*. Plano 269 (Brown, 1931).

En la secuencia 14 Marian descubre que el único impedimento para que Mark pueda aspirar al cargo de gobernador lo constituye el hecho de que él tiene una amante: ella misma. De modo que, como Jane Vale en *Smouldering Fires*, renuncia a su propia felicidad y escenifica una farsa mediante la cual le hace creer que nunca le amó y ambos rompen su relación. Ella se marcha y la secuencia concluye en el 268 con un plano de detalle del teléfono del apartamento de Mark notablemente agrandado. La cámara se mantiene fija y es Mark quien avanza desde el fondo hasta el aparato. Cuando llega tan solo se ven sus dedos, gigantescos, marcando un número de teléfono (*ver il. n. 709*). Y fundido

encadenado sobre un plano de detalle de un periódico, que está siendo ojeado por Marian, cuyo perfil en escorzo se incluye en el encuadre, y donde se lee: “Mark Whitney Will Run for Governor” (Mark Whitney se presentará a gobernador) (*ver il. n. 710*). La simbología del ensamblaje de ambos planos es múltiple. De un lado, el plano de detalle 268 del teléfono nos revela la intención del personaje y el contenido de la llamada telefónica que transcurre en *off*, esto es: Mark llama para confirmar su candidatura al puesto de gobernador. Y el siguiente objeto que consta en plano de detalle, el periódico, remite al antepuesto y lo confirma. Ahora bien, la concepción estilística anómala del plano 268 no sólo permite que se conozca su decisión sin ninguna indicación dialogada, sino que da lugar a intuir que Mark, inconscientemente, o no, deseaba su ruptura con Marian para efectuar esa llamada que ahora se muestra en

pantalla sobredimensionada. Además, nada más marcharse ella es lo primero que ha hecho el personaje.

Otros objetos simbólicos cuya primera aparición se efectúa mediante planos de detalle y adquieren una relevancia posterior en el film son las pulseras de brillantes y la sortija que se añadían sucesivamente al brazo y a la mano de Marian en el plano detalle metonímico 80, a su vez una secuencia de montaje.³⁷⁵

En la secuencia 8, la misma que finaliza con la capa de Marian en el suelo en plano de detalle, tiene lugar una conversación frente al espejo del tocador de Marian mientras ella termina de arreglarse para acudir a la fiesta. Mark escoge sucesivamente distintas joyas que Marian se va colocando mientras comentan dónde las compraron y por qué: unos pendientes en Montecarlo con motivo de su primer aniversario; una joya sin identificar en Viena por el segundo; y un collar de perlas en París por el tercero. El diálogo remite indiscutiblemente a la secuencia montaje 6, pues pone de relieve, al igual que entonces se revelaba visualmente, el tiempo que llevan juntos como amantes: tres años –desde 1928 hasta 1931. Después Mark le dice a Marian: “Hemos sido muy felices juntos”. Ella, melancólica, responde: “La única felicidad que he conocido”. En ese momento, al hablar de su felicidad, Marian por primera vez elige una joya –un anillo– y dice tristemente: “Esto lo compramos en Tyffany’s... el día que decidiste que me llamaran Sra. Moreland”. De modo que fue Mark quien decidió que Marian adoptará la falsa identidad de una divorciada que vive de la pensión de su ex marido con objeto de ocultar su verdadera condición de mantenida ante la sociedad. Así pues, el anillo se constituye como el símbolo de su nueva identidad postiza: la Sra. Moreland. Y se conoce incluso en qué momento exacto tuvo lugar su adquisición, así como la imposición de ese nombre ficticio a la protagonista: en 1930, ya que en la secuencia 6 el anillo aparecía justo cuando la mano femenina –la mano de Marian– se disponía a arrancar la hoja de 1930 del calendario.

Las pulseras de brillantes que se agregaban a su brazo en la secuencia de montaje 6 también vuelven a aparecer en la 9. Éstas representaban simbólica y metafóricamente el ascenso económico de Marian desde 1928 hasta 1931, pero en la 9 adquieren una nueva simbología: la de la vulgaridad de Marian como nueva rica mantenida. De ahí que cuando ella cree que una auténtica dama va a acudir a la fiesta, se retira a un tocador y se despoja de todas excepto de una (*ver il. n. 712 en p. sig.*).

³⁷⁵ Ver distintas instantáneas del plano 80 en p. 1529, ilustraciones n. 601, 602 y 603.



711. *Possessed*. Plano 119 (Brown, 1931).



712. *Possessed*. Plano 119 (Brown, 1931).

La acción tiene lugar en el plano 119, una única toma larga de 49'' de duración. Al enterarse de que va a ser presentada a Martha van Reen de "Dee & Van Reen", de quien tanto ha oído hablar, Marian, tomada en plano americano, se introduce a escondidas en una de las habitaciones del apartamento de Mark y se dirige directamente hacia el espejo del tocador donde observa detenidamente su aspecto. Tantea la flor de tela de su vestido negro de raso y decide dejarla en su lugar. No obstante, algo de lo que ha visto le parece inapropiado, por lo que se sienta y un *travelling* hacia delante la encuadra en plano medio. A continuación ella realiza una operación tras otra: se rebaja el maquillaje de los labios, después reduce su sombra de ojos (*ver il. n. 711*). Más tarde examina su vestido y decide subirse las mangas para que los hombros queden cubiertos. Cuando finaliza el proceso, en el último momento repara en la gran cantidad de pulseras que lleva en ambos brazos, un número exagerado como en la secuencia 6, por lo que se las quita todas menos una (*ver il. n. 712*). Se levanta y *travelling* de retroceso que la muestra de nuevo en plano americano mientras ella contempla, encantada, su nueva imagen mucho más distinguida en el espejo.

Ésta es una iconografía, la de la mujer en el tocador, que remite indiscutiblemente a *The Foolish Matrons* y a los tres últimos títulos de Clarence Brown en Universal: *Butterfly*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*. Aunque, particularmente, la protagonista frente al espejo de su peinador realizando numerosos procesos de belleza para transformar su imagen se vincula con *Smouldering Fires*. La clandestinidad de la operación es algo que también comparten ambos films.

La simbología de la escena, sin embargo, se incrementa por la doble proyección de la protagonista en el encuadre a través del espejo que, como en el caso de los planos

204 y 206 de *Smouldering Fires*, alude a la doblez del personaje, pues las intenciones de Marian son las de hacerse pasar por alguien que no es. Hay dos Marian, la real, *in situ* en la habitación, y la del espejo, artificial y meticulosamente estudiada. Y será la primera, la real, la que se impondrá sobre la segunda, ya que Martha van Reen nunca llegará a aparecer. Como en *Smouldering Fires*: el proceso se revela como inútil e innecesario.

Finalmente, y aunque el film posee muchas otras imágenes y contenidos simbólicos al margen de su presentación en planos de detalle, queremos destacar la secuencia 2, ya que toda ella es simbólica y ausente de la palabra hablada (acompañada tan solo de una música diegética) hasta que Marian se encuentra con el millonario borracho neoyorquino y entabla conversación con él. Los cuadros visuales de las ventanas del tren deslizándose lentamente por la pantalla de izquierda a derecha por delante de ella son símbolos visuales del lujo frente a su pobreza (*ver il. n. 713 y n. 714*). Ya hemos mencionado la vía del ferrocarril y su función simbólica como barrera divisoria entre esos dos mundos, el de los ricos y el de los pobres. Y Marian, efectivamente, pertenece al lado “malo” de la vía. Pero, además, durante toda la escena –una toma larga de 51’’ de duración– ella se encuentra en un nivel inferior respecto de las imágenes que transcurren, pues está abajo, en el andén de la estación, mientras que la cámara la ha abandonado y se halla situada por encima, a la altura de las ventanas, todo lo cual refuerza la sensación de inferioridad del personaje ante lo que contempla (*ver il. n. 713 y n. 714*).



713. *Possessed*. Plano 7 (Brown, 1931).



714. *Possessed*. Plano 7 (Brown, 1931).

En *Sadie McKee* la representación del elemento simbólico se relaciona mayoritariamente con la bebida y el alcoholismo del millonario Jack Brennan. Y las connotaciones simbólicas son de todo tipo, tanto dialogadas como visuales.

Jack Brennan, por ejemplo, llama “Finnegan” a su criado de confianza, aunque el verdadero nombre de éste es Phelps (Leo Carroll). Él ha escogido apodarlo así porque Phelps, nombre de lo más corriente y común, no es una denominación apropiada para su mayordomo, al que por ello ha dado el mote de “Finnegan”, íntimamente ligado con el alcohol, ya que “Finnegans” es el nombre que reciben muchos *pubs* irlandeses con motivo de una antigua canción de taberna irlandesa titulada *Finnegan’s Wake*.³⁷⁶



715. *Sadie McKee*. Plano 293 (Brown, 1934).



716. *Sadie McKee*. Plano 300 (Brown, 1934).

Sin embargo, los simbolismos van más allá del simple nombre que Jack Brennan da a su criado, pues en realidad las iniciales del millonario “J. B.” se refieren a dos de las marcas de whisky más populares, el Jim Beam, célebre sobre todo en los Estados Unidos, y el tradicional whisky escocés JB. Esto no es casualidad, sino que se trata de un detalle plenamente intencionado que se confirma en la secuencia 21, cuando el millonario, completamente desesperado por su abstinencia de alcohol, impuesta por Sadie, se revuelva sudoroso entre las sábanas que llevan las iniciales “J. B.” inscritas en un rombo (ver *il. n. 715*). En la misma escena, Brennan, embriagado, porque Phelps a

escondidas le ha suministrado alcohol, de pronto quiere levantarse y Sadie intenta recostarlo de nuevo en la cama. Al mover las sábanas aparece entonces en el plano 300,

³⁷⁶ De esta antigua canción de *pubs* irlandeses tomó su título la última de las obras del novelista y poeta irlandés James Joyce, *Finnegans Wake* (*Finnegans Wake*, 1939).

plano de detalle subjetivo de Sadie, la botella que se hallaba oculta bajo el almohadón (ver il. n. 716 en p. ant.). La simbología del nombre de Jack Brennan asociada con el whisky se pone más todavía de manifiesto en este plano, pues en la almohada junto a la botella aparecen las iniciales “J. B.” claramente visibles dentro del rombo.



717. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



718. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



719. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

Ya hemos mencionado que en *Anna Karénina* la mayoría de contenidos simbólicos, inquietantes y que contribuyen a la atmósfera de terror y de muerte del largometraje se logran a través de los distintos mecanismos que conforman la *mise-en-scène*, donde la iluminación, música y escenografía cobran una gran importancia.

Destaca, por ejemplo, la aparición de Anna en la estación de ferrocarriles de Moscú envuelta en una nube de vapor en la secuencia 4 (ver il. n. 717, 718 y 719). Una primera exposición visual de la protagonista en el film decididamente espectral, puesto que la asimila por completo a una mujer surgida de entre la niebla. Pero el vapor vinculado con su persona ya había aparecido previamente, en la 3, cuando antes de que apareciese en el discurso se la mencionaba por primera vez en el diálogo, en la conversación que sostenían Vronsky y Stiva (Reginald Owen), el hermano de Anna, en unos baños turcos.



720. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



721. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

Asimismo, la secuencia 24, previa a que Anna y Vronsky se decidan a mostrarse públicamente en la ópera, resulta sobrecogedora. La unidad de acción de inicia por la mañana, donde Anna lee junto a la ventana una carta de su esposo donde éste le dice que se niega tajantemente a permitir que vea a Sergei en su cumpleaños, ya que le dijo que estaba muerta. Pero de pronto, y sin que haya ningún signo de transición óptica que indique el paso del tiempo, se pasa a una imagen del cuarto en la más completa oscuridad, con un criado aproximándose a unos grandes candelabros que hay en lo alto. Conforme el sirviente enciende los candiles surge un tintineo de xilófono y se proyecta en la pared

una sombra gigantesca con forma de araña creada por las velas (*ver il. n. 720*). Una completa imaginería gótica del encendido de los candelabros que se prolonga con el mismo punteado de xilófono cuando el criado se aproxima al segundo de los candiles y entonces lo vemos en un plano de detalle (*ver il. n. 721*).

En resumen, una inesperada *mise-en-scène* de terror que, sin embargo, continúa. Corte inmediato a un plano general donde vemos cómo un oso gigantesco, que forma parte de la decoración de la estancia, se cierne sobre Anna, la tiene cogida entre sus brazos (*ver il. n. 722 en p. sig.*). Se trata, al fin y al cabo, de un enorme animal muerto, disecado, que visualmente patentiza cómo la muerte ya se ha apoderado de ella –como ya dijimos las indicaciones verbales y visuales a la muerte de Anna son una constante. En el último término el criado abre la puerta y entra Vronsky. Anna se vuelve ante su llegada, se recoloca, y se apoya junto a una mesita, pero no desaparece de entre los brazos del oso (*ver il. n. 723 en p. sig.*).



722. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



723. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

Aterradores osos gigantes que se ciernen sobre ella y en verdad son dos, situados el uno frente al otro en el salón de la residencia de Vronsky. Además, éstos ya habían aparecido previamente en el film, en las secuencias 13 y 18, donde Anna no estaba presente pero el diálogo la refería directamente.

En la 13 Vronsky recibía la visita de su madre que le reprendía por su cada vez más notoria amistad con Madame Karenina, y el segmento se abría con un plano de conjunto de ambos en la estancia y los osos flanqueando la imagen a cada lado del encuadre (*ver il. n. 724 en p. sig.*). Después, el diálogo entre madre e hijo se escenificaba a través del montaje plano/contraplano y de nuevo las imágenes individuales de Vronsky y la condesa los incluían significativamente en el campo visual (*ver il. n. 725 y n. 726 en p. sig.*). La secuencia 18, de contenido similar a la 13, y donde la figura de la condesa como miembro respetable de la sociedad que censura a Vronsky su relación con Anna es suplantada por el amigo de él, Yashvin, se ubica en la misma estancia y se abre con un plano análogo al que inauguraba la 13, un plano general de los dos amigos en el salón con estos aterradores osos de brazos extendidos dominando la composición estética del plano en sus esquinas (*ver il. n. 727 en p. sig.*)

En todos estos casos –secuencias 13, 18 y 24– esta iconografía impactante se abalanza sobre los personajes, al igual que en la 25, ubicada ya en la ópera, siniestras sombras provocadas por las figuras de Anna y Vronsky se proyectan sobre la pared de su palco y presagian de manera simbólica la fatal tragedia que se avecina (*ver il. n. 728 y n. 729 en p. sig.*).



724. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



725. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



726. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



727. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



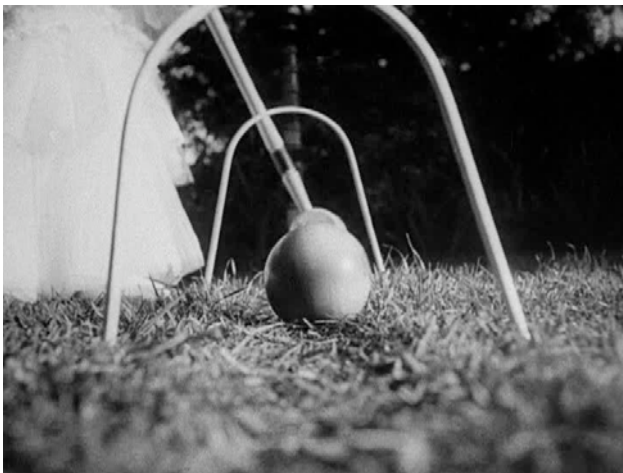
728. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



729. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



730. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



731. *Anna Karénina* (Brown, 1935).



732. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

Con todo, el film también incluye la presencia puntual del elemento simbólico en planos de detalle en la secuencia 11. Ésta se inaugura con un plano de detalle de un aro de croquet enclavado en la tierra (*ver il. n. 730*). Desde el fondo alguien, en *off*, golpea la bola con un mazo y ésta avanza hacia la cámara (*ver il. n. 731*). Tras esto, cortinilla con otro plano de detalle, donde se percibe ya con total claridad la parte inferior de un vestido de señora jugando al croquet y volviendo a golpear la bola (*ver il. n. 732*). Y acto seguido se nos revela que son Vronsky y Anna los que compiten en un jardín.

Si bien las imágenes aluden directamente al juego del croquet que ambos practican durante toda la secuencia y dará lugar a las primeras murmuraciones sobre su repentina “amistad”, al mismo tiempo este inicio de secuencia señala sutilmente que el juego ha comenzado, pero en todos los sentidos, el del croquet y también el juego de la seducción, que tiene lugar aquí por primera vez en el film entre Anna y Vronsky.



733. *Anna Karénina* (Brown, 1935).

El contenido simbólico de las imágenes, sin embargo, es doble, pues el aro de croquet se asemeja en demasía al ya comentado túnel respecto del “plano de tres” que reunía a Anna, Vronsky y Sergei en el jardín de la casa de ella en la secuencia posterior 15 (*ver il. n. 733*). Imagen que finalizaba el segmento y mostraba a Anna en un

auténtico dilema moral, mirando a derecha e izquierda y viéndose obligada a escoger entre su hijo o su amante. Y que, como dijimos entonces, la situaba visualmente en un callejón sin salida, sin escapatoria (*ver il. n. 733*). Así pues, el aro de croquet, símbolo del inicio de la relación de Anna y Vronsky, representa también la encrucijada en la que acaba de entrar la protagonista, y de la cual ya no podrá salir. No tiene escapatoria.

En *Conquest* son dos los cuadros visuales simbólicos que sobresalen, uno de los cuales ha llegado a convertirse en un emblema del film. Nos referimos a la célebre imagen de la sombra de Napoleón proyectándose omnipotentemente sobre el mapa de Europa, altamente evocadora de su poder y agresivas ansias de conquista sobre los distintos estados europeos (*ver il. n. 734 y n. 735*).



734. *Conquest* (Brown, 1937).

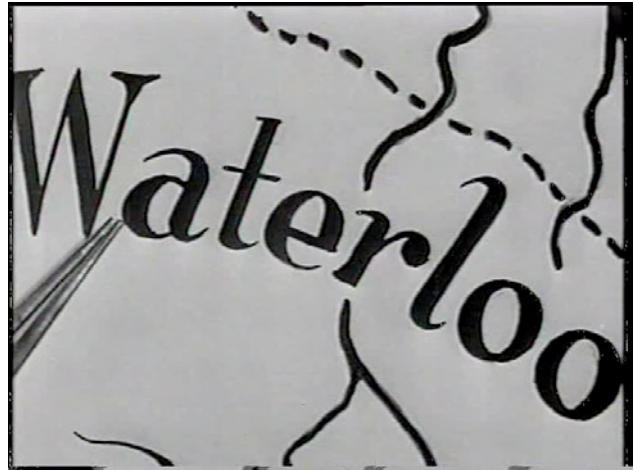


735. *Conquest* (Brown, 1937).

Hacia el final de la cinta, justo después de la visita de Marie Walewska y su hijo a la isla de Elba, Napoleón, acompañado por sus generales, estudia su regreso al poder y a Francia sobre un mapa. Finalizada la conferencia, lanza su pluma sobre el mapa y esta proféticamente señala a Waterloo, apuntando así al fin de su gloria (*ver il. n. 736*). La cámara realiza un *zoom* sobre el mapa y asistimos a la acción premonitoria mucho más de cerca (*ver il. n. 737*).



736. *Conquest* (Brown, 1937).



737. *Conquest* (Brown, 1937).

De la producción “sonora” de Clarence Brown *Intruder in the Dust* es la película que enlaza de forma más directa con su etapa “silente” y no sólo en cuanto a la propensión simbólica, que también, sino de una forma más amplia en lo relacionado con la expresión de las ideas de forma visual, a partir de las imágenes y sin recurrir a la palabra hablada. Gran parte del inicio del film, por ejemplo, es silente, lo que se halla justificado diegéticamente por el mutismo y la tensión latente en la ciudad sureña de Jefferson. Con todo, y aunque su banda sonora se halla ausente de música adicional (presente únicamente en los títulos de crédito), destaca el énfasis depositado por Brown sobre el sonido analógico en el film.

El tratamiento que efectúa Brown de los objetos y determinadas partes del cuerpo como símbolos mediante planos de detalle es sobresaliente. Ya hemos hablado con anterioridad de las botas y las esposas de Lucas Beauchamp, que sirven para describir al personaje y la situación en la que se encuentra. De igual manera, la primera vez que vemos a Lucas en el *flashback* de Chick aparece portando un hacha al hombro, lo que incrementa su posición de autoridad sobre Chick y Aleck, ya subrayada por la

panorámica contrapicada subjetiva de Chick que lo muestra poderoso en lo alto mientras él se halla empapado en el suelo.

La inusual amistad entre Lucas y Chick, terminará salvando la vida del primero, por lo que Brown concede una gran importancia a todos los objetos que vinculan su relación, surgida de forma absolutamente fortuita y no precisamente fluida en sus inicios.



738. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

Así pues, el *flashback* de Chick en el que cuenta a su tío cómo llegó a conocer a Lucas se halla delimitado en sus extremos por su escopeta (*ver il. n. 738*). Si él y Aleck no hubieran decidido ir de caza un día de noviembre, él nunca hubiera caído a un río helado propiedad de éste, nunca le habría conocido y Lucas habría muerto en el argumento, linchado por la muchedumbre. La

escopeta, por lo tanto, es el objeto que les reunió en primera instancia –la decisión de Chick de ir de caza– y de ahí que Brown la encuadre en plano de detalle dos veces, al iniciar y finalizar el *flashback*. Pero los planos de detalle de la escopeta poseen también una segunda intención subliminal, puesto que a la postre se descubrirá que el arma homicida fue una escopeta y ello exculpará a Lucas del crimen del que se le acusa.

En el *flashback*, después de ayudar a Chick a salir del río, Lucas conduce a los dos muchachos hasta su casa. Una vez allí Chick se desnuda y se calienta junto al fuego. Molly, la mujer de Lucas, le tiende la ropa, lo cubre con una manta y le da la cena caliente de carne y verduras que había preparado para Lucas. Cuando Chick va a marcharse saca unas monedas de su bolsillo y se las entrega a Molly para pagarle, gesto que Brown incluye en un plano de detalle (*ver il. n. 739 en p. sig.*). A partir de aquí el cineasta procede a la inserción de varios planos de detalle para representar visualmente lo vergonzoso e incómodo de la escena que se desarrolla, ya que Lucas inmediatamente refrena la acción de Chick, pero no le explica el porqué, y éste, furioso, arroja las monedas al suelo y le dice que las recoja. Y asistimos sucesivamente a tres planos de detalle: uno subjetivo de Chick de su propia mano con las monedas antes de tirarlas (*ver il. n. 740 en p. sig.*); otro de las monedas rodando y rechinando por el suelo hasta que se

detienen (*ver il. n. 741*); y finalmente a otro de la mano de Aleck, que es quien las recoge, devolviéndoselas a Chick y depositándolas en su mano (*ver il. n. 742*).



739. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



740. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



741. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



742. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

Manos negras y blancas se han encontrado en dos momentos en la escena, pero las manos de Lucas y Chick significativamente no se han unido nunca. No ha habido contacto entre ellas. Se juntarán en momentos posteriores, cuando Chick logró pagarle el favor a Lucas y no con dinero.

Aunque Chick por sí solo ha llegado a comprender que lo que han hecho por él es un favor y eso no se puede pagar con dinero. Pese a ello, se empeña en devolverlo con cosas materiales “Para no deberle ningún favor a un negro”, utilizando las palabras del personaje. De modo que Chick envía un primer regalo a Lucas –unos puros– y él le corresponde con otro obsequio –un bote de melaza casera. Y Brown enfatiza estos regalos en pantalla otorgándoles sendos planos de detalle (*ver il. n. 743 y n. 744 en p. sig.*).



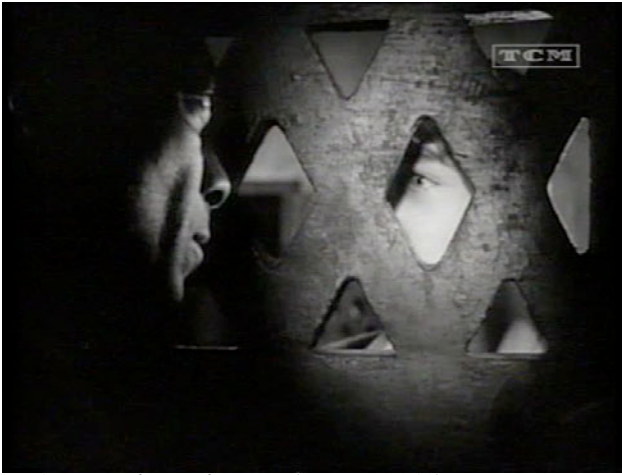
743. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



744. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

El bote de melaza casera contiene además otras implicaciones intencionadas por parte de Lucas, ya que manda a un chico blanco como recadero para que se lo entregue a Chick. Tiempo después, el protagonista, empeñado en no deberle ningún favor, compra un caro y elegante vestido para la esposa de Lucas y no recibe respuesta alguna. No importa, Chick sabe que continúa en deuda con él.

En el tiempo presente del argumento cuando Lucas es esposado y detenido, esa misma noche Chick y su tío, el abogado John Gavin Stevens (David Brian), le visitan en la cárcel. La entrevista entre Lucas y Stevens no marcha bien, puesto que este último da por supuesto que Lucas mató a Vinson Gowrie de un tiro por la espalda y ni por un momento baraja la posibilidad de que pueda ser inocente. Chick logra desembarazarse de su tío y regresa a la prisión solo para hablar con Lucas. Y es aquí, cuando le ofrece su ayuda –que conlleva desenterrar un cadáver– cuando las manos de ambos se unen definitivamente en un plano de detalle (*ver il. n. 746 en p. sig.*). Primero lo hacen sus rostros mediante el montaje plano/contraplano (*ver il. n. 745 en p. sig.*) y cuando Chick está dispuesto a prestar su apoyo sincero entonces lo hacen sus manos, las de un hombre viejo negro y un adolescente blanco, extraña y singular alianza sin la cual Lucas habría acabado muerto. No obstante, ambos aparecen separados de forma significativa por los barrotes de la celda de la prisión en una clara alusión simbólica a esa barrera divisoria infranqueable que todavía se alzaba entre blancos y negros en las ciudades sureñas estadounidenses a principios de los 50, pese a la ayuda puntual de un muchacho blanco a un hombre negro. Además, como hemos dicho anteriormente, si Chick no hubiera caído al río helado, nunca habría conocido a Lucas ni le habría ayudado. Su unión es circunstancial y el muro sigue existiendo.



745. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



746. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

Paralelamente, por supuesto, al prestarle su ayuda Chick le está devolviendo a Lucas el favor que tanto había ansiado restituir y lo hace del único modo en que podía hacerlo: con otro favor. Aunque, llegados aquí, Chick ya no piensa en eso, sino en salvarle la vida.

Hacia el final de la película Brown vuelve a incluir otro objeto en plano de detalle, el arma que la muchedumbre pretende utilizar para linchar a Lucas: un bidón de gasolina, al cual le siguen rostros del populacho congregado, quienes lo miran con anhelo esperando el tan ansiado momento de incendiar la cárcel, con Lucas dentro (*ver il. n. 747 y n. 748*).



747. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).



748. *Intruder in the Dust* (Brown, 1949).

El relato posee una estructura completamente circular que enlaza con las esposas del inicio, las cuales aparecían precedidas y acompañadas de la sirena del coche del sheriff. Cuando éstas le son puestas al verdadero asesino con dos sonoros *clicks*, al

instante vuelve a oírse la sirena que remite al momento inicial y tras un breve epílogo finaliza la cinta.

Pasamos, pues, a realizar dos breves apuntes acerca del modo típico de Clarence Brown de comenzar las secuencias a lo largo de buena parte de su filmografía y sobre el empleo de la narración subjetiva en su obra.

En *Smouldering Fires* ya hemos visto cómo Brown comenzaba 1/3 de las secuencias con un plano de detalle de un objeto filmado o de una parte del cuerpo de un personaje realizando una acción sobre dicho objeto, tras lo cual empleaba un signo de transición óptica, que siempre era un fundido encadenado, para pasar al siguiente plano.

Sobre esta alternativa al paradigma clásico de Hollywood que suele comenzar los segmentos con un plano general o *establishing shot* que revela la totalidad del espacio de la acción, simplemente queremos indicar que éste era un método que el cineasta ya había empleado en algunas de sus películas anteriores de la década de 1920, como *The Acquittal*, y siguió utilizando con acusado predominio en otros de sus films del decenio –*The Eagle* y *A Woman of Affairs*. Ahora bien, esta tendencia resulta absolutamente dominante en los títulos del cineasta de los años 30, donde un elevadísimo número de las unidades de acción de las películas comienzan con un plano de detalle. Y hemos de decir que Brown extendió también esta práctica a determinados films de los años 40 –*Edison, The Man* (1940) e *Intruder in the Dust*, por ejemplo.

En cuanto a la aplicación de esta fórmula metonímica la única diferencia existente entre los films de la década de 1920 y los de las décadas de 1930 y 1940 reside en el recurso estilístico utilizado para llevar a cabo la transición al siguiente plano, ya que en estos últimos se prescinde del signo de transición óptica y, en su lugar, un movimiento de cámara, generalmente un *travelling* de retroceso, es el que revela el escenario completo de la acción.

David Bordwell en *The Classical Hollywood Cinema* señala esta práctica de iniciar los segmentos a través de un plano de detalle como una alternativa poco probable, pero posible, al procedimiento habitual del cine clásico de Hollywood, y a su vez dice así: “Antes de 1927, por ejemplo, se podían utilizar fundidos para unir un detalle con un plano

general durante la fase expositiva de la escena. Después de 1927, esta conexión probablemente se llevaría a cabo por medio de un movimiento de cámara”.³⁷⁷

Así pues, dentro de la particularidad que supone el corpus fílmico del realizador por su empleo de este método a lo largo de los años 20, 30 y 40, al mismo tiempo su obra sigue los parámetros estándar de aplicación de dicha fórmula dentro del paradigma clásico.

La predisposición de Clarence Brown al punto de vista óptico subjetivo de los personajes es una constante de su obra que en modo alguno debe asumirse como resultado del impacto que tuvieron determinados films alemanes en Hollywood desde 1925, ya que con anterioridad y desde sus inicios –*The Last of the Mohicans*, *The Light in the Dark*– su producción “silente” se caracteriza por el uso reiterado de la cámara subjetiva, tendencia que se extiende a sus films de Universal. Téngase en cuenta, además, que los cuatro primeros títulos de Brown para la compañía de Carl Laemmle se filmaron desde 1923 a 1924, es decir, previamente a la influencia germana que comenzó con el estreno de *Der Letzte Mann* (*El último*, 1924), de F. W. Murnau, en enero de 1925 en Estados Unidos.

A este respecto, otro particular del corpus fílmico “silente” de Clarence Brown es la frecuente asociación de la narración subjetiva con los planos de detalle, algo que hemos tenido oportunidad de constatar en este mismo apartado tanto con relación a las fotografías enmarcadas, como a la presentación metonímica de personajes y a la propensión de Brown a la representación simbólica.

Smouldering Fires es una película ejemplar en lo que atañe a esta cuestión y al mismo tiempo divergente frente a los restantes films del cineasta en Universal, por las causas que a continuación trataremos de explicar. En primer lugar, el film contiene un elevadísimo número de planos subjetivos. Nada menos que 31, frente a los 16 de la versión fragmentada y conservada de *The Acquittal*, los 18 de *The Signal Tower* y *Butterfly*, y los 23 de *The Goose Woman*. En segundo, estos 31 planos subjetivos se presentan invariablemente en planos de detalle y en encuadres estáticos, algo que no sucede en los otros largometrajes donde, aunque ciertamente predominan los planos de detalle subjetivos fijos, encontramos también el empleo de la cámara subjetiva en movimiento.

³⁷⁷ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 74.

Localizamos un *travelling* lateral hacia la derecha en *The Acquittal* –plano 385 de la versión restaurada por la Library of Congress (LOC)– correspondiente al momento en que Madeline Ames mira el cristal de la carnicería y logra obtener la prueba definitiva que exculpa a Kenneth del asesinato de Prentice. La cámara se mueve sustituyendo su mirada y ella descubre entonces que el supuesto reloj de la carnicería que marcaba las 12:00 cuando el taxista llevó a Kenneth desde la casa de Prentice la noche del crimen, no era un reloj en realidad, sino una balanza estática, de forma en extremo parecida y que ocultaba tras de sí el verdadero reloj. Aunque *The Acquittal*, como veremos, es una película que apenas posee movimientos de cámara, éste en particular se revela como muy importante, ya que logra transmitir el hallazgo de Madeline de la prueba que salvará a su marido de forma enteramente visual y sin recurrir a ningún texto escrito. Con posterioridad, Madeline lo reproducirá de igual modo en la sala del tribunal, escenificando cómo lo descubrió y, de nuevo, sin la presencia de intertítulos.

En *The Signal Tower* hallamos dos movimientos de cámara subjetivos. De un lado, un *travelling* hacia delante subjetivo de Joe del rostro de Sally, justo cuando él se aproxima hacia ella con intención de violarla. Así pues, a través de los ojos de Joe, vemos a Sally, tomada en plano medio, mirándole asustada y retrocediendo hacia detrás al tiempo que se produce el movimiento de cámara que termina encuadrándola en primer plano –plano 470. De otro, en el plano 702 y sus iguales 764 y 844 asistimos a la visión subjetiva de varios empleados del ferrocarril que, situados en la plataforma final de los vagones descarrilados del Extra 129, ven cómo ellos y los vagones están cayendo a toda velocidad por las vías. Y aquí la cámara, situada sobre los vagones, efectúa un rapidísimo movimiento subjetivo de avance por las vías.

Y en *Butterfly* se emplean dos panorámicas diagonales subjetivas, primero hacia abajo y después hacia arriba –planos 502 y 504– en la mencionada escena de la fotografía de Sizzle, cuando Craig entra en la habitación y descubre a Butterfly contemplándola. La primera panorámica –plano 502– sustituye la mirada de Craig y se traslada desde el rostro de Butterfly hasta la fotografía, que ella esconde en su espalda y queda reproducida tras de sí en el espejo del tocador. Y en el 504 se produce el movimiento de cámara inverso, cuando desde la fotografía de Sizzle reproducida en el espejo una panorámica subjetiva de Craig asciende en diagonal y vuelve a encuadrar el rostro de Butterfly en plano medio corto, sonriendo, sin advertir que ha sido descubierta.

Asimismo, en *The Goose Woman*, un film rodado desde comienzos de febrero a principios de mayo de 1925, y por tanto susceptible al influjo de *Der Letzte Mann*,³⁷⁸ encontramos una panorámica subjetiva hacia arriba –plano 593. Tras la confesión de Gerald a Hazel sobre su ilegitimidad, ambos están abrazados en el sofá de la casa de ella. En el plano previo 592 Hazel alza la vista y en el 593 a través de su mirada asistimos a la parte inferior de las piernas de dos hombres. La cámara se eleva sustituyendo su visión y descubrimos que son el detective Kelly y otro policía, que están en la misma habitación, justo delante de ellos, observándoles.

Pero, en verdad, la cámara subjetiva asociada al encuadre móvil aparecía por primera vez en *The Last of the Mohicans*, de Tourneur y Brown. Y pese a las dificultades de autoría que presenta el largometraje, existen declaraciones de Clarence Brown de cómo llevó a cabo la maquinaria específica para la creación de este movimiento de cámara, un *travelling* lateral de seguimiento subjetivo de Magua de las hermanas Munro mientras se escapan de Fort William Henry en medio de la masacre de los indios al fuerte británico.³⁷⁹

Con posterioridad, la narración subjetiva siguió vigente en la producción de Clarence Brown. Sus películas de influencia germana presentan a menudo movimientos con punto de vista óptico de los personajes, fundamentalmente *Flesh and the Devil* y *A Woman of Affairs*.³⁸⁰ En la época “sonora”, igualmente, son abundantes los films donde la técnica subjetiva se asocia al encuadre móvil: *Anna Christie*, *Inspiration*, *Possessed*, *The Yealing*, *Intruder in the Dust*, etc.

Al hilo de esta cuestión, creemos oportuno mencionar *Inspiration*, ya que éste es un film que rara vez se menciona y contiene dos ejemplos sobresalientes de cámara

³⁷⁸ *Der Letzte Mann* pudo haber influido en *The Goose Woman* en la notable reducción del número de títulos expositivos, ya que el film de Brown ostenta sólo cuatro a lo largo de todo el metraje. No obstante, téngase en cuenta que la cada vez menor utilización de intertítulos expositivos es una tendencia común a muchas películas norteamericanas desde 1924 y en adelante (véase sobre este tema: David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *op. cit.*, 485 [n. 36]).

³⁷⁹ Kevin Brownlow, 1968, 144; Ver estas declaraciones de Clarence Brown en p. 1612.

³⁸⁰ Sobre *A Woman of Affairs*, recuérdense tres momentos clave comentados en este mismo apartado: el segundo “plano de tres” con el retrato de Constance, donde la cámara efectúa un *travelling* de avance subjetivo de Diana y Neville sobre la fotografía; y la secuencia de Diana en el sanatorio, donde los efectos con punto de vista óptico se producen en otras dos ocasiones, incluyendo un *travelling* de avance subjetivo de Diana hacia las flores, emplazadas al fondo del pasillo en un jarrón.

subjetiva en movimiento. El primero es un *travelling* subjetivo de avance que destaca por lo prolongado de la toma, de 55'' de duración, pero también porque no se refiere a ninguno de los personajes principales de la historia, sino a un personaje secundario que apenas volverá a aparecer, el amante rico de la protagonista, Ivonne (Greta Garbo), el cual abre la puerta de su apartamento y se desplaza por el interior de la vivienda abriendo a su paso distintas puertas y atravesando varias estancias, siendo todo ello mostrado en pantalla a través de la cámara, que sustituye su desplazamiento y su mirada. Él llega a hablar incluso con la criada de Ivonne y sólo entonces se proyecta su sombra en una de las paredes de la casa. El segundo tiene lugar durante la presentación de André (Robert Montgomery) por parte Ivonne a sus colegas escultores. Brown pasa entonces a planos medios de los artistas siendo vistos por André y mientras se escucha la voz en *off* de Ivonne refiriendo sus nombres la cámara realiza varias panorámicas en diferentes direcciones; primero una panorámica a derecha, después otra a la izquierda, donde se detiene, y prosigue de nuevo hacia la izquierda, y finalmente otra rapidísima panorámica hacia el extremo derecho.

Como mínimo resulta curioso que el actor protagonista del film fuese Robert Montgomery, quien en años posteriores exploraría las posibilidades de la cámara subjetiva en *Lady in the Lake* (*La dama del lago*, 1946), filmada enteramente –salvo excepciones puntuales– con esta técnica narrativa.

Inspiration es un film que se vio obstaculizado por numerosos problemas de producción, especialmente por la ausencia de un guión efectivo durante el rodaje y por la falta de una estructura argumental clara, provocando, según las crónicas de la época, serias desavenencias entre el director y su estrella protagonista habitual Greta Garbo.³⁸¹ Mencionamos esto porque la película está provista de sorprendentes innovaciones técnicas y visuales. Aparte del uso de la cámara subjetiva, destacan determinados planos de iluminación deliberadamente expresionista³⁸² y tomas muy largas en movimiento entre las que sitúan algunos planos muy elaborados realizados con complejas plataformas ascendentes y descendentes. Recursos estilísticos que parecen confirmar que desde la introducción de Clarence Brown en el *star system* y los grandes presupuestos del *studio system* –con *The Eagle*, que realizó para Joseph M. Schenck–

³⁸¹ Véase: Katherine Albert, *op. cit.*, 33, 130-131; Tras este film, rodado en 1930 y estrenado en 1931, se produjo una inusitada separación de cinco años entre estrella y director, hasta *Anna Karénina* (1935).

³⁸² Ver varias instantáneas de estas imágenes de *Inspiration* en el capítulo anterior, punto «I.10. Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», ilustraciones n. 292 y n. 293 en p. 955.

cuanto menos le interesaba la historia en suerte adjudicada, más se concentraba el cineasta en innovar con la tecnología y la movilidad de la cámara. Y esta cuestión nos conduce directamente al siguiente aspecto a tratar de la filmografía del realizador: los movimientos de cámara en su época de Universal y en su producción posterior.

Como hemos venido avanzando en diferentes momentos de esta Tesis Doctoral, la inclinación de Clarence Brown hacia el encuadre móvil es un distintivo genuino de su cinematografía que arranca precisamente de su época de Universal.

Con anterioridad, sus largometrajes conservados –*The Last of the Mohicans* y *The Foolish Matrons*, co-dirigidos junto a Tourneur, y *The Light in the Dark*– evidencian una prácticamente total ausencia de movimientos de cámara, pese a excepciones puntuales por significativas que éstas sean.³⁸³ Y lo mismo cabe decir de su primer título para la compañía de Carl Laemmle, *The Acquittal*, donde, pese a lo arriesgado que supone juzgar el film por su estado inconcluso, en sus 47' conservados la cámara tan solo se desplaza en dos contadas ocasiones.

Sus restantes películas de Universal –*The Signal Tower*, *Butterfly*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*– invierten por completo esta situación, ya que en todas ellas la cámara se mueve considerablemente y en los tres últimos títulos encontramos incluso tomas largas en movimiento, las cuales a partir de la vinculación del director con los grandes estudios y su amplia disponibilidad financiera –primero con Joseph M. Schenk y después en Metro-Goldwyn-Mayer– terminaron convirtiéndose en un sello característico de su cine, muchas veces asociadas a una inherente complejidad técnica de la maquinaria que las hacía posibles.

En el apartado anterior «II.9. Puesta en escena» ya hemos señalado que en *Smouldering Fires* la cámara se mueve con bastante frecuencia y que, de hecho, en el film se localizan hasta cuatro movimientos de cámara de envergadura, entre los que se sitúan dos tomas de duración prolongada. Ahora bien, el esquema que adjuntamos en la página siguiente, ilustración n. 749, donde se relacionan los movimientos de cámara de los films de Clarence Brown en Universal, revela que, con la mencionada excepción del primer título del realizador en la productora, *Smouldering Fires* es precisamente el largometraje donde comparativamente menos se mueve la cámara. Pasamos, pues, a considerar los datos obtenidos a partir de este cuadro.

³⁸³ Nos referimos al *travelling* lateral subjetivo de las hermanas Munro escapando del fuerte británico.

	Planos de grúa	<i>Travellings</i>	Panorámicas	Movimientos de la cámara sobre diferentes móviles (coches, trenes, etc.)	Leves movimientos de reencuadre	Leves panorámicas de reencuadre	Total
<i>The Acquittal</i> (1923)	---	2	---	---	---	---	2
<i>The Signal Tower</i> (1924)	---	2	6	15	18	1	42
<i>Butterfly</i> (1924)	1	2	2	---	23	6	34
<i>Smouldering Fires</i> (1925)	---	3	1	---	9	1	14
<i>The Goose Woman</i> (1925)	---	3	4	---	8	1	16

749. Relación de los movimientos de cámara de los films de Clarence Brown en Universal Pictures (1923-1925).

Si en páginas anteriores indicábamos la posible influencia de *Der Letzte Mann* (1924), de F. W. Murnau, sobre *The Goose Woman* en lo relativo a su reducción de títulos expositivos, no puede decirse lo mismo al respecto de sus movimientos de cámara, ya que el cuadro anterior descubre que éste no es ni mucho menos el film donde el director realizó un uso mayor del encuadre móvil. Al contrario, es el título que sigue más de cerca a *Smouldering Fires* en cuanto a su número de movimientos de cámara –*Smouldering Fires* presenta un total de 14 y *The Goose Woman* 16. Y, de nuevo, de forma inesperada, constatamos que los largometrajes donde existe un predominio mucho más acusado del encuadre móvil son los de cronología más temprana: *The Signal Tower*, con 42 movimientos de cámara, y *Butterfly* con un número total de 34.

Las cifras, sin embargo, son un tanto engañosas, pues con relación a *The Signal Tower*, por ejemplo, su número tan elevado de movimientos de cámara responde a que hasta 15 de ellos están originados por la colocación de la cámara sobre trenes o plataformas móviles enganchadas a éstos y, por lo demás, la película sólo posee dos *travellings* destacados, uno de ellos subjetivo –planos 470 y 694. Sus 6 panorámicas no son amplias ni pausadas, sino más bien cortas y rápidas y prácticamente imperceptibles en un primer visionado. Y aunque en conjunto es cierto que la cámara se mueve en muchísimas ocasiones, la mayoría de movimientos del film son los ya mencionados del tren circulando con la cámara emplazada encima y minúsculos movimientos de reencuadre con objeto de recomponer los planos. Con todo, éste es el film que inaugura la tendencia de Clarence Brown hacia la movilidad de la cámara.

Si dejamos a un lado los 15 movimientos de *The Signal Tower* con la cámara ubicada sobre trenes en marcha, en realidad *Butterfly* es el film de Universal donde el cineasta más mueve su cámara, algo que viene determinado por la propia temática de la cinta, compuesta por gran número de bailes y fiestas y donde Brown sigue en varias ocasiones a los personajes por la pista de baile mediante *travellings* mientras se desplazan. Pero más importante que su resultado numérico total es la tipología de sus movimientos, ya que sus grúas, *travellings* y panorámicas se revelan como próximos a los de *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*, en cuanto a que son mucho más amplios, pausados y perceptibles. Sin ir más lejos, el film se inicia en su primer plano de imagen, plano 2, con un amplio y dilatado movimiento de grúa de 22'' que retrocede de manera ascendente hasta mostrar la pista de baile de un inmenso salón llena de invitados jugando a las cartas en el suelo y bailando.

Clarence Brown rodó *Butterfly*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman* en el intervalo justo de un año,³⁸⁴ lo que explica que no pueda hablarse de un ostensible cambio en los movimientos de cámara de los tres largometrajes. La única diferencia entre *Butterfly*, de un lado, y *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*, de otro, la hallamos en la enorme cantidad de leves movimientos de recomposición y breves panorámicas que todavía presenta *Butterfly* –29– en comparación con los otros dos films –*Smouldering Fires* posee 10 y *The Goose Woman* 9. Y aunque su número de planos con minúsculos movimientos de reencuadre es también considerablemente superior al del film anterior, *The Signal Tower*, que ostenta 19, sí que podemos afirmar que en *Smouldering Fires* y *The Goose Woman* se ha procedido a una notable disminución de los movimiento de recomposición, que han sido sustituidos por movimientos de cámara mucho más grandilocuentes y por tomas de larga duración asociadas al encuadre móvil.

Y así, aunque en *Butterfly* encontramos un plano de grúa, dos *travellings* y dos panorámicas, tan solo uno de ellos es una toma larga –el plano de grúa aludido anteriormente de 22’’ de duración. En *Smouldering Fires*, como es sabido, se incluyen tres *travellings* y una panorámica, pero dos de los *travellings* son tomas largas –planos 175 y 261-263, de 16’’ y 30’’ de duración respectivamente. Y en *The Goose Woman* hallamos tres *travellings* que son tomas largas –planos 176, 205 y 653, con 34’’, 18’’ y 27’’ de duración respectivamente– y cuatro panorámicas amplias y evidentes –planos 169, 276, 593 y 631.

Como ya se ha señalado, Clarence Brown incrementó su predisposición a las tomas largas en movimiento en los años posteriores, hasta llegar a convertir una de ellas en un auténtico “plano-emblema” de su cinematografía.

Nos referimos, por supuesto, al *travelling* por encima de una prolongada mesa de banquete que aparece por primera vez en la filmografía de Brown en *The Eagle*. Sin embargo, ya dijimos que un antecedente directo de este célebre “plano-Brown” era el 175 de *Smouldering Fires*, donde por primera vez el director filmó con una toma larga una mesa guarnecida con candelabros, aunque esta vez lo hizo bordeándola por uno de sus lados –y no por encima, sobrevolándola– y mediante un *travelling* lateral hacia la derecha, en lugar de mediante *travelling* de retroceso.

³⁸⁴ El rodaje de *Butterfly* comenzó a principios de mayo de 1924 y el cineasta finalizó la producción de *The Goose Woman* la primera semana de mayo de 1925.

En cuanto Brown firmó con Joseph M. Schenck y puso en funcionamiento su primera cinta para el productor continuó con su propensión a las tomas largas que había iniciado en Universal Pictures, sólo que éstas se volvieron mucho más sofisticadas y el cineasta inició entonces una etapa de experimentación tecnológica al servicio de la movilidad de la cámara que abarcó prácticamente la totalidad de su trayectoria profesional.

Antiguo ingeniero, Clarence Brown no había podido desarrollar ninguno de sus conocimientos a este respecto en el estudio de Carl Laemmle, sin embargo el cuantioso capital asignado del que dispuso en *The Eagle* por primera vez en su carrera propició una alteración significativa en su estilo cinematográfico en cuanto al virtuosismo técnico y a la creación de maquinaria específica, ideada por él mismo, para lograr determinados movimientos prolongados.

No obstante, no era la primera vez que el director discurría artefactos para la consecución de planos específicos. Ya señalamos que existían declaraciones de Clarence Brown a propósito de la filmación del *travelling* lateral subjetivo de la huida de las hermanas Munro del fuerte británico en *The Last of the Mohicans*: “Cuando las chicas se están escapando de la emboscada de los indios, puse la cámara en un cochecito. Lo construimos del eje de un Ford, con ruedas del Ford, una plataforma, y un asa para tirar de él calle abajo”.³⁸⁵ Se trataba, por lo tanto, de una primitiva *dolly*, confeccionada con el eje de un automóvil, con objeto de filmar un *travelling*.

Sin embargo, en *The Eagle* el artefacto que Brown diseñó y mandó construir para filmar el memorable *travelling* de retroceso por encima de la mesa era bastante más complicado. Constaba de dos superficies de madera con ruedas, cada una de las cuales se colocó a un lado y por encima de la mesa, en sentido perpendicular a ésta, confluyendo en el centro y dando como resultado una especie de plataforma-puente suspendida que, para mayor estabilidad, se reforzó con vigas (*ver il. n. 750 en p. sig.*). Cámara, equipo y personal sobre la plataforma, la toma se inicia desde uno de los extremos cortos de la mesa, teniendo como punto de partida las carcajadas del fanfarrón enemigo de Dubrovsky, Kyrilla (James Marcus), y después se desplaza hacia detrás a lo largo de toda su longitud, captando los comensales y la exageración de comida dispuesta.

³⁸⁵ “When the girls are escaping from the Indian ambush, I put the camera on a perambulator. We built it from a Ford axle, with Ford wheels, a platform, and a handle to pull it down the road.” (Kevin Brownlow, 1968, 144).



750. Fotografía en el set de *The Eagle* (1925) que muestra la plataforma con ruedas diseñada por Clarence Brown para la ejecución del *travelling* de retroceso por encima de la mesa.

Transcurridas las décadas Clarence Brown describió con orgullo a Kevin Brownlow cómo lo consiguió:

“Había un elaborado plano de efecto que hice en aquella [película]; un largo *travelling* de retroceso en una mesa de banquete. La cámara comenzaba con un personaje (James Marcus) comiendo en un extremo. Después viajaba a lo largo del centro de la mesa y pasaba por todos los otros ocupantes, hasta completar la total longitud de la mesa –que debía tener sesenta pies de longitud. Colocar la cámara en aquella posición era muy difícil; no existía ningún equipo para hacerlo. Por tanto hicimos dos cochecitos. Pusimos uno en cada lado de la mesa y construimos un puente, con vigas tensas de modo que estuviese rígido. Entonces dejamos caer un travesaño y sujetamos la cámara desde lo alto, de manera que la parte baja de la cámara pudiese viajar sobre la mesa. Naturalmente, nada podía obstruir el movimiento de la cámara, por lo que teníamos chicos de apoyo poniendo los candelabros en su sitio justo antes de que la cámara los captara. Me gustó tanto el efecto que lo hice de nuevo en *Anna Karenina*”.³⁸⁶

³⁸⁶ “There was one elaborate effect shot I did in that; a long track down a banquet table. The camera started with a character (James Marcus) eating at one end. Then it traveled along the middle of the table,

Un espectacular *travelling* sobre de la mesa de 33' de duración que aparece por primera vez en *The Eagle* y terminó convirtiéndose en uno de sus movimientos de cámara más personales, reiterado en numerosas ocasiones a lo largo de su filmografía. Él tan solo dijo haberlo reproducido en *Anna Karénina* (1935), pero lo cierto es que también lo repitió de forma bastante grandilocuente –aunque no lo confesó– en *A Woman of Affairs* (1928), *A Free Soul* (1931) y *The White Cliffs of Dover* (1944). Y diferentes variaciones más modestas del mismo pueden encontrarse en otras de sus películas, como *Of Human Hearts* (1938), *The Yearling* (1946) –dos veces–, *Intruder in the Dust* (1949) y *Angels in the Outfield* (1951).

En su momento, fue considerado como tal innovación inusual que la noticia apareció en la prensa de la época. “50 People in Novel Closeup”, publicado por *Los Angeles Express* el 22 de septiembre de 1925, decía así: “El 'primer plano' más novedoso jamás filmado se introducirá en 'The Eagle', el actual vehículo de Rudolph Valentino. Mostrará una vista cercana de 50 personas sentadas en una larga mesa rusa de comedor. El aparato para filmar la escena fue inventado por el director Clarence Brown. Una plataforma móvil que se extendía a ambos lados de la mesa fue montada sobre ruedas. La cámara y el director se montaron sobre ésta mientras pasaban sobre las cabezas de los comensales. La cámara captó la expresión de cada rostro y también consiguió una visión detallada de las opulentas comidas rusas. Se dice que esta escena constituye un decidido 'estímulo' para el espectador”.³⁸⁷

Este clásico “plano-Brown” tuvo también una importante repercusión en el cine norteamericano contemporáneo y posterior. Al año siguiente fue plagiado por Fred

past all the others occupants, right the full length of the table –which must have been sixty feet long. To get the camera in that position was very difficult; no equipment existed to do it; So we made two perambulators. We put one on each side of the table and we constructed a bridge, with stressbeams so that it was rigid. Then we dropped a crosspiece and fastened the camera from the top, so that the bottom of the camera could travel along the top of the table. Of course, nothing could obstruct the movement of the camera, so we had prop boys putting candelabra in place just before the camera picked them up. I liked the effect so well I did it again in *Anna Karenina*” (*ibid.*, 146).

³⁸⁷ “The most novel 'close-up' ever taken will be introduced in 'The Eagle,' Rudolph Valentino's current starring vehicle. It will show a close view of 50 people seated at a long Russian dining table. The apparatus for filming the scene was devised by Director Clarence Brown. A platform on wheels which straddled the table was mounted on wheels. The camera and the director rode on this as it passed over the heads of the diners. The camera caught the expression on each face and also got an intimate picture of the rich Russian foods. The scene is said to carry a decided 'kick' for the spectator.” (“50 People in Novel Closeup”, *Los Angeles Express*, 22 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection).

Niblo para *The Temptress* (*La tierra de todos*, 1926), esta vez de forma mucho más suntuosa y dilatada, primero por arriba y después por debajo de la mesa.³⁸⁸ Y cuatro años más tarde fue reproducido por Sidney Franklin en *Wild Orchids* (*Orquídeas salvajes*, 1929), igualmente en una prolongadísima mesa que superaba considerablemente a la de *The Eagle*. De manera coincidente, éstas son dos películas protagonizadas por Greta Garbo, aunque cuando se rodó la primera Clarence Brown todavía no había trabajado con la actriz y tal copia deliberada, al menos en *The Temptress*, no pudo deberse a una asociación de ideas, como precisamente sí sucedió en la época “sonora” con la nueva copia del mismo por parte de Josef von Sternberg en *The Scarlet Empress* (*Capricho imperial*, 1934), pues, como *The Eagle*, el film versaba sobre Catalina La Grande y Sternberg escogió a la entonces olvidada Louise Dresser, que en la cinta de Brown interpreta a la Zarina, para un personaje similar, el de la emperatriz Elizabeth Petrovna. Como si quisiera desquitarse de sus múltiples imitadores, Brown los superó a todos ellos con creces la segunda vez que lo ejecutó en *Anna Karénina*, donde la fastuosidad y la longitud de la mesa son inusitadas y la duración del *travelling* abarca nada menos que 56'' de duración.

Es obvio que Brown revivió su pasión por la maquinaria en *The Eagle*, y no resulta extraño, por lo tanto, que en una de sus entrevistas concedidas durante el rodaje declarase que consideraba la realización de películas simplemente como algo técnico.³⁸⁹

A finales de los años 20 sus películas de influencia alemana llegan a menudo a lo que se ha dado en llamar “cámara desencadenada” –sobre todo *A Woman of Affairs*, donde la cámara sobrevuela en numerosas ocasiones y posee una velocidad y agilidad sorprendentes. En la época “sonora”, especialmente en sus películas “de encargo” realizadas desde los años 30 y a lo largo de los 40, la innovación tecnológica para la obtención de tomas largas en movimiento fue en aumento y llegó a materializarse en planos-secuencia en constante movimiento.

En sus films de este periodo encontramos de forma reiterada planos inusitadamente largos integrados por abundantes movimientos de cámara que normalmente son *travellings*: en *Anna Christie* de hasta 2'23''; en *Inspiration* de 1'53'' ,

³⁸⁸ Aunque *The Temptress* fue comenzada por Mauritz Stiller, el director fue sustituido a los diez días de rodaje por Fred Niblo, y del metraje que filmó tan solo permaneció la escena inicial del baile de máscaras, de manera que Stiller aparentemente no tuvo nada que ver en la copia del plano.

³⁸⁹ Entrevista anónima a Clarence Brown: “Says Film Making Is Technical – Director Clarence Brown, Former Engineer, Tells Why He Succeeded”, *Los Angeles Times*, 26 de julio de 1925, p. 31.

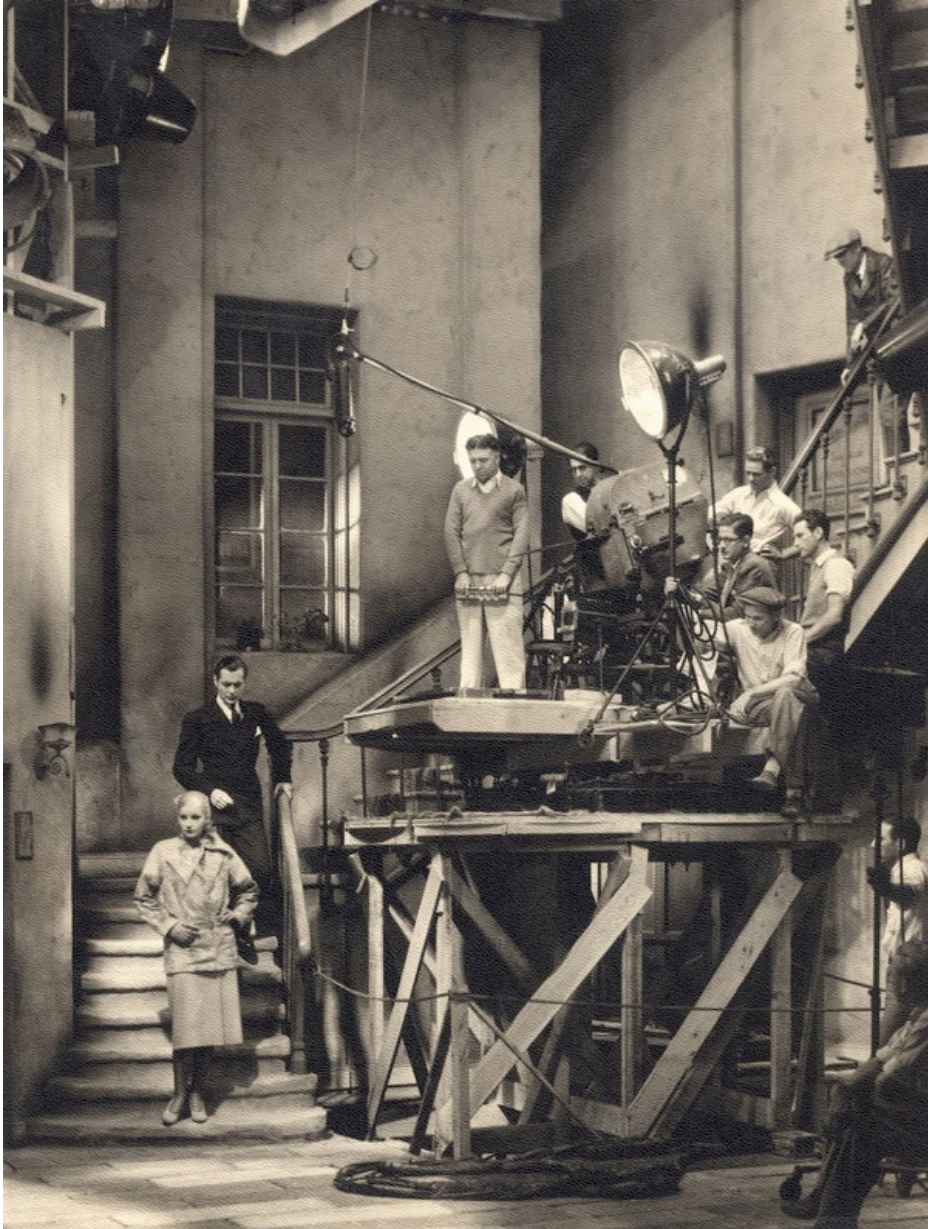
1'16'' y 33''; en *Possessed* de 59'', 56'', 44'' y 39'' y planos-secuencia en constante movimiento de hasta 1'1'' y 38''; en *Letty Lynton* de 56'' y 1'32''; y en *Sadie McKee* hasta un total de 13 planos que superan los 30'' y se sitúan en torno al minuto y dos planos-secuencia con movimientos de grúa, panorámicas y *travellings* de 36'' y 44'' de duración.

Esta obsesión por la técnica y la maquinaria explica que en años posteriores, y estando ya retirado del cine, Brown con frecuencia evocara estos largometrajes haciendo referencia tan solo a las soluciones técnicas que ideó para resolver determinadas escenas o citara de ellos difíciles planos aislados de los que se sentía especialmente orgulloso.

Es el caso de *Inspiration*, por ejemplo, donde las únicas manifestaciones posteriores de Brown sobre este film se refieren a la plataforma ascendente y descendente –en realidad, un elevador hidráulico (*ver il. n. 751 en p. sig.*)– que utilizó para filmar a Greta Garbo y Robert Montgomery, como Ivonne y como André, primero subiendo y después bajando una escalera en dos tomas de larguísima duración en movimiento que comprenden 1'53'' y 1'16'' respectivamente y tienen lugar en dos ocasiones alejadas en el film. Sobre estas tomas, dijo así:

“Para INSPIRATION (1931) construí una escalera en espiral alrededor de este elevador hidráulico. La cámara iba directa hacia arriba a través de la parte central de la escalera. Las escenas eran interpretadas sin cortes, con los actores corriendo arriba y abajo de estas escaleras y la cámara siguiéndoles todo el tiempo. No había forma de seguir la acción a través del objetivo porque estábamos moviéndonos 360 grados, así que obteníamos un punto luminoso verde muy pequeño y lo alineábamos con el centro de las lentes. Todo lo que el cámara tenía que hacer era permanecer allí y mantener ese punto de luz verde, que no fotografiaba, directamente sobre los personajes. Fue una toma muy exitosa”.³⁹⁰

³⁹⁰ “For INSPIRATION (1931) I built a spiral staircase around this hydraulic elevator. The camera went right up through the middle of it. The scenes were played without cuts, the actors running up and down these stairs and the camera following them all the time. We had no way to follow action through the finder because we were moving 360 degrees, so we got a very small green spotlight and lined it up with the center of the lens. All the cameraman had to do was stand there and keep that green spotlight, which did not photograph, right on the characters. It was a very successful shot.” (Entrevista inédita a Clarence Brown filmada por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969, en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Parcialmente impresa en: “A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film



751. Clarence Brown y el equipo técnico de *Inspiration* (1931) sobre el elevador hidráulico que se utilizó para seguir a Greta Garbo y Robert Montgomery a lo largo de una escalera y lograr tomas de duración muy prolongada en movimiento.

Estas declaraciones forman parte de la entrevista filmada que realizaron al cineasta Kevin Brownlow y Donald Knox en 1969. Y en ella Brown introdujo el tema de su pasión por la maquinaria diciendo: “Yo tenía dos licenciaturas en ingeniería antes de que me cambiara al negocio del cine y disfrutaba resolviendo problemas cuando pensaba que se necesitaba

Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects”, Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977, pp. 7-8. Documento en The Clarence Brown Collection).

una nueva técnica para transmitir lo que quería”.³⁹¹ Tras esto volvió a relatar cómo había conseguido su asombroso *travelling* de retroceso de *The Eagle* y, aparte de *Inspiration*, se refirió también a otra elaborada toma de *The Human Comedy*:

“En una escena en THE HUMAN COMEDY coloqué la grúa de la cámara arriba de un camión de cinco toneladas. No sé a cuántos pies sobre el aire estaba, pero llevé esa cámara hacia abajo para una toma larga de un pequeño muchacho en la distancia mirando al suelo hasta que fui directo a un primer plano de una ardilla saltando fuera de un agujero, todo sin ningún corte”.³⁹²

Y Brown finalizó su parlamento al respecto de todos estos planos de *The Eagle*, *Inspiration* y *The Human Comedy* diciendo: “Estoy orgulloso de esos planos. Me llevó tiempo y dinero hacerlos pero creo que funcionaron”.³⁹³

Nada mencionó Brown, ni en esta ocasión ni en ninguna otra, a propósito del que sin embargo es uno de los movimientos de cámara más sofisticados y prolongados de toda su filmografía: el plano 20 de *Sadie McKee*, una toma de larga en movimiento que casi llega a alcanzar los 2' de duración –comprende 1'52'', para ser exactos–, fotografiada con lentes de corta distancia focal y compuesta de hasta cinco *travellings* laterales que siguen el recorrido de la protagonista, Sadie McKee, por diversas estancias de una mansión –de la cocina al comedor– mientras sirve la mesa. La complejidad de la toma se incrementa porque Brown no renuncia a la colocación de un gran espejo como principal motivo decorativo del elegante comedor donde se desarrolla la cena. Espejo, que, por supuesto, debió de ser cóncavo, ya que de lo contrario habría reproducido la propia cámara en movimiento y demás dispositivos técnicos pertenecientes a la maquinaria de rodaje. El porqué de la realización de este plano tan complicado y artificioso responde a diversas razones relacionadas con el sentido simbólico y narrativo del film, pero además Clarence Brown emplea la toma larga para dotar de realismo a la

³⁹¹ “I had two engineering degrees before I made my switch over to the picture business, and I enjoyed solving problems when I felt a new technique was needed to get over what I wanted.” (*ibid.*, 7).

³⁹² “In a scene in THE HUMAN COMEDY I had the camera crane up on a five ton truck. I don't know how many feet it was in the air, but I brought that camera down from a long shot of a little boy in the distance looking in the ground until I came right to a close-up of a gopher popping out of a hole, all without a cut in it.” (*ibid.*, 8).

³⁹³ “I'm proud of those shots. It took time and money to do them but I think they worked.” (*ibid.*).

escena, representando la acción en continuidad, como si estuviera sucediendo en ese preciso momento ante el espectador, sin cortes de montaje. Y la interrupción se produce en el momento de mayor tensión dramática de la escena y cuando, al mismo tiempo, cambia el eje narrativo de la secuencia, para asistir a una visión de la reacción de todos los presentes en el comedor en un plano cenital.

Brown manifestó su concepción de cuándo debían producirse los movimientos de cámara en 1975 a Scott Eyman y lo hizo al respecto de una de las tomas largas de *The Goose Woman*, el *travelling* de retroceso que sigue a Mary Holmes por una carretera comarcal seguida de su ganso –plano 176, de 34’’ de duración. “¿Los movimientos de cámara?”, dijo entonces, “Es sencillo. Sigues la acción y cuando la acción se para, la cámara se para. Si te mueves alrededor de un actor inmóvil, esto hace olvidar al actor, hace al público demasiado consciente del movimiento y no lo bastante consciente del actor y de lo que intenta transmitir”.³⁹⁴ Ahora bien, este planteamiento teórico difiere en gran medida de buena parte de su filmografía –*A Woman of Affairs*, por ejemplo, está completamente articulada a partir de *travellings* de avance y retroceso muy pronunciados sobre personajes estáticos– y entra en inequívoco conflicto con muchas de las tomas largas que aquí estamos señalando, sin ir más lejos con el característico “plano-Brown” del *travelling* hacia detrás sobre una prolongada mesa de banquete, donde los comensales aparecen siempre sentados y estáticos.

Con respecto a *Smouldering Fires* ya mencionamos que precisamente dos de sus movimientos de cámara de duración prolongada se efectúan sobre personajes inmóviles –planos 175 y 261-263–, algo bastante desacostumbrado para la época de realización del largometraje –1924– y cuya manifestación en cierto modo inusual halla su explicación en que ambos son movimientos de cámara propios de Clarence Brown, recurrentes en su obra cinematográfica.

Como es sabido, el plano 175 que mediante un *travelling* lateral bordea una larga mesa con candelabros evolucionó hasta convertirse en el *travelling* de retroceso por encima de la mesa de *The Eagle*, *A Woman of Affairs*, *A Free Soul*, *Anna Karénina* y *The White Cliffs of Dover*. Mientras que el plano 261-263 donde un *travelling* lateral revela a una hilera de personas transmitiendo un cotilleo fue reiterado por el cineasta en

³⁹⁴ “Moving cameras? Simple. You follow an action and when the action stops, the camera stops. If you move all over a stationary actor, it subtracts from the actor, makes the audience too conscious of the movement and not conscious enough of the actor and what he’s trying to get across.” (Scott Eyman, 1978, 20).

cuatro títulos de su filmografía, ya que además de en el film analizado aparece también en *Kiki* (1926), *Anna Karénina* y *Wife vs. Secretary*.

En *Kiki* este movimiento de cámara se origina hacia el inicio del film, cuando Kiki (Norma Talmadge) va a realizar su audición para ser contratada como integrante del conjunto de chicas que debe acompañar en su número a la estrella de la comedia musical. Presa del pánico, ella mira con horror la partitura que está a punto de entregarle el pianista (y que no puede leer), se gira y ve tras de sí a las coristas y Brown procede entonces a realizar un *travelling* lateral hacia la derecha del conjunto de chicas mientras éstas se hacen comentarios al oído que van pasándose de unas a otras. A diferencia del *travelling* de *Smouldering Fires*, y aunque *Kiki* posee abundantes tomas largas con encuadre móvil, se trata de un movimiento de cámara breve en comparación.

Igual de breve que el que se produce en *Wife vs. Secretary* cuando Whitney, la secretaria de Van, llega a la fiesta que él y su mujer Linda están dando en su lujosa residencia y comienza a bailar con su jefe ante todos los presentes. El mismo movimiento de cámara, pero hacia la izquierda, revela entonces un sofá lleno de invitados que siguen y devoran con los ojos a Van y a Whitney, en *off*, mientras bailan. Esta vez no hay susurros al oído ni cuchicheos. No hace falta. Los rostros de los asistentes, que ni por un momento apartan los ojos de ellos, no dejan lugar a la duda acerca de lo que están pensando.

En cambio, la solución empleada por Brown en *Smouldering Fires* halla su expresión más elocuente, dilatada y pareja, así como crucial desde el ámbito narrativo, en *Anna Karénina*, ya que el movimiento de cámara de este film se constituye como una réplica exacta del de las operarias de la fábrica Vale y posee incluso la misma duración exacta -30''. Acontece cuando Anna y Vronsky entran en su palco de la ópera y acto seguido un *travelling* lateral hacia la izquierda recorre toda una fila de palcos contiguos donde la alta aristocracia de San Petersburgo cuchichea sin cesar y se comunica entre sí, de unos palcos a otros, la noticia de la osadía de los amantes al atreverse a aparecer juntos en público.

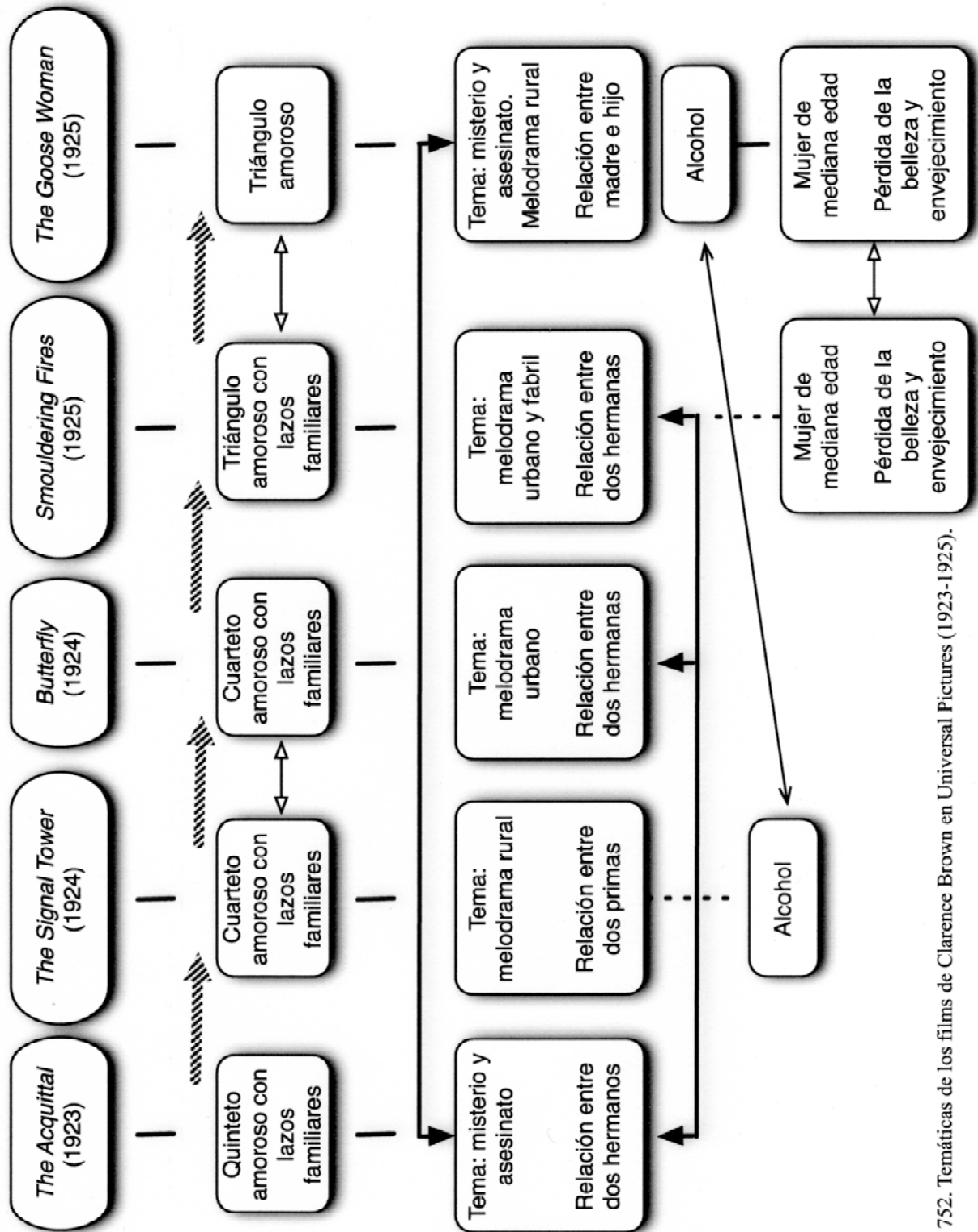
Finalmente, una transformación del mismo recurso expresivo se localiza también en *Looking Forward* (1933), en otra toma larga en movimiento de 32'' de duración. La variación es doble y atañe a dos aspectos: 1.) Los tres ejemplos anteriores, y pese a estar ubicados dos de ellos en producciones "sonoras", eran silentes y en *Looking Forward* hace su aparición por primera vez la palabra hablada. 2.) No es un *travelling* lateral el encuadre móvil que sigue el cotilleo, sino los movimientos de cámara que describimos a

continuación. La toma, fija en inicio, se inicia con una de las empleadas de los grandes almacenes londinenses Service susurrándole un chisme al oído a un trabajador. No oímos todo lo que dice, sólo una parte, pero antes de irse le pide que no se lo diga a nadie. Un *travelling* de retroceso seguido de una panorámica a la derecha amplían el campo visual e introducen en el encuadre a otro trabajador. Y aunque el primero acaba de asegurar que no dirá una sola palabra, nada más marcharse ella inmediatamente transmite el rumor a su compañero y nuevo *travelling* de retroceso antes de que se corte el plano.

Tomas de larga duración en movimiento e inclusive determinados encuadres móviles prolongados concretos –los de los planos 175 y 261-263 de *Smouldering Fires*– se revelan, por lo tanto, como genuinos del cineasta, presentes ya en su época de Universal y que, como sucede como tantos otros recursos expresivos y mecanismos formales que hemos estudiado, con posterioridad Clarence Brown repitió en numerosas ocasiones a lo largo de su filmografía.

Nos adentramos, pues, en la última parte del presente apartado, la que se relaciona con el factor temático. Comenzábamos estas páginas indicando que los films del cineasta en el estudio de Carl Laemmle conforman un conjunto homogéneo a todos los niveles, es decir, desde el punto de vista estilístico, pero también en lo que concierne a sus nexos argumentales, algo, esto último, completamente anómalo en la trayectoria de Clarence Brown y que, como mínimo, sugeriría una cierta autoridad del director a la hora de escoger los materiales o moldearlos a su gusto.

Todos estos largometrajes comparten ser historias ubicadas geográfica y cronológicamente en la Norteamérica contemporánea y con una importante presencia de las relaciones familiares que dan lugar a triángulos, cuartetos e incluso quintetos amorosos. Pero, al margen de estos vínculos esenciales, lo cierto es que los cinco films de Brown en Universal suponen una continúa recuperación y evolución de determinados elementos temáticos que el director fue reelaborando en cada largometraje, al tiempo que introducía otros nuevos. Remitimos al lector al esquema que adjuntamos en la página siguiente, ilustración n. 752, donde quedan expuestos tales aspectos temáticos y su transferencia de unos films a otros, así como la introducción de las nuevas materias incorporadas, contenidos que inmediatamente pasamos a desarrollar.



752. Temáticas de los films de Clarence Brown en Universal Pictures (1923-1925).

The Acquittal, la más temprana de estas producciones, es también la más compleja en cuanto a los nexos familiares que establecen las relaciones amorosas entre los personajes. Su tema es de misterio y asesinato –“Who killed Andrew Prentice?” (¿Quién mató a Andrew Prentice?), rezaba continuamente la publicidad de la época sobre la película– y concierne al asesinato del mencionado Andrew Prentice, padre de dos hijos adoptados, Kenneth Winthrop y Robert Armstrong. En el argumento Kenneth contrae matrimonio con Madeline Ames, de quien Robert está enamorado. Por otro lado está Edith Craig, la secretaria y prometida secreta de Prentice, quien a su vez es la amante de Kenneth. Se establece, así, un quinteto amoroso donde buena parte de los personajes están vinculados por lazos familiares. Este quinteto inicial de *The Acquittal* será depurado por Brown a lo largo de sus cuatro títulos siguientes en el estudio: en *The Signal Tower* y *Butterfly* el director lo convertirá en un cuarteto familiar; en *Smouldering Fires* en un triángulo donde dos de los miembros son parientes; y en *The Goose Woman* llegará al triángulo amoroso completamente exento de parentesco.

En esencia, *The Acquittal* es la más distinta y menos vinculada argumentalmente con el resto de producciones de Brown en Universal –lo es también desde el punto de vista estilístico, ya que es menos fluida en su narrativa, las actuaciones son algo más afectadas y es muy estática en lo que atañe a la movilidad de la cámara. Con todo, Brown introduce en el film dos elementos que recuperará posteriormente: la relación entre dos hermanos, que en este caso se aborrecen profundamente, y la trama de misterio y asesinato. Este último aspecto será retomado como eje argumental en *The Goose Woman*, mientras que la relación entre dos hermanas reaparecerá en *Butterfly* y *Smouldering Fires*. Además, en el primero de estos títulos, *Butterfly*, se recuperará de forma muy semejante, puesto que, aunque no hay odio propiamente dicho entre las hermanas, la relación que sostienen entre sí se basa en una continúa rivalidad.

The Signal Tower es un melodrama rural –en lo que coincide con *The Goose Woman*– que trata sobre una familia en su sentido más tradicional, compuesta por el matrimonio Taylor, David y Sally, y su hijo Sonny. Pero en este film Brown establece la trama romántica en torno a un cuarteto también de tipo familiar, ya que Gertie, la prima de Sally, se encapricha de Joe Standish, el inquilino que vive con los Taylor, y a su vez éste persigue a Sally.

Cierto que Sally y Gertie son primas y no hermanas y que ambas tienen aproximadamente la misma edad, pero por su estrecho vínculo y especialmente por la protección que Sally despliega sobre Gertie su relación figura como un antecedente

directo del de las hermanas de *Butterfly* y *Smouldering Fires*, donde siempre hay una hermana que vela, salvaguarda y se sacrifica por la otra. Asimismo, la protección y el sacrificio de una hermana con respecto a la otra era un tema ya presente en las hermanas Munro de *The Last of the Mohicans*, donde a lo largo de toda la película la pequeña, Alice, suplicaba a Cora que no la abandonara y esta última al final se intercambiaba por ella como rehén del malvado indio Magua, lo que la conducía hasta la muerte.

Butterfly y *Smouldering Fires* son films tan íntimamente relacionados como lo son *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*. O, dicho de otro modo, *Smouldering Fires* es el film que más enlaza con su anterior y a su vez con su posterior, situándose por ello en el epicentro de la producción del cineasta en Universal –y no sólo temáticamente, sino también desde una perspectiva estilística y más allá del “plano de tres” y de la suprema importancia que posee este recurso en este título en particular, en la obra de Brown en la productora y en su carrera completa.

Aun así *Butterfly* recoge de *The Signal Tower* el concepto de cuarteto amoroso sujeto a lazos familiares, ya que Brown organiza su trama romántica alrededor de las hermanas Hilary y Dora Collier, alias *Butterfly*, y otros dos personajes masculinos, Craig Spaulding y Konrad Kronski. Craig es el jefe de Hilary y ambos poseen una relación tan excelente que Hilary está convencida de que él se le va a declarar y pedir en matrimonio. Ella se siente profundamente atraída hacia él y cuando al fin descubre que lo que Craig pretendía al ser tan solícito con ella era pedirle la mano de *Butterfly* queda profundamente desolada. De esta forma, Craig, por quien Hilary suspiraba inicialmente, acaba convirtiéndose en el marido de *Butterfly*. Avanzada la trama Hilary centra su atención en el famoso violinista Konrad Kronski y cuando *Butterfly* percibe que éste parece corresponder a Hilary se inmiscuye e intenta arrebatárselo, al fin y al cabo como había hecho anteriormente con Craig.

La vinculación de *Butterfly* con *The Acquittal*, como hemos dicho, viene determinada por el traslado argumental de dos hermanos a dos hermanas, pero nótese que *Butterfly*, y a pesar del nexo semejante entre las primas de *The Signal Tower*, es el primer film que introduce verdaderamente el tema de las dos hermanas –desde *The Last of the Mohicans*.

Brown lo recuperará en *Smouldering Fires*, donde, como ya hemos referido en varias ocasiones, se advierte una notable depuración y perfeccionamiento del mismo en todos los sentidos. El cineasta, por ejemplo, elimina personajes y pasa del cuarteto amoroso familiar al triángulo de la misma tipología, y así concentra mucho más la

trama. Pero sobre todo *Smouldering Fires* implica una mejora sustancial frente a *Butterfly* especialmente por el tratamiento psicológico más profundo y veraz de los sentimientos y emociones de los personajes. Brown se aleja de los excesos melodramáticos que definían la relación de las hermanas en *Butterfly* y en su cuarto título para Universal elimina todo tipo de celos, bofetadas y enfrentamientos directos. En *Smouldering Fires* no hay rivalidad, por el contrario todo es mucho más calmado y a su vez complejo.

Al margen de lo expuesto, la diferencia de edad entre Jane y Dorothy en *Smouldering Fires* es mucho mayor que la existente entre Hilary y Butterfly. Y advertimos aquí un aumento paulatino referente a la diferencia de edad entre los hermanos/as de todos estos largometrajes. Los hermanos de *The Acquittal* y las primas de *The Signal Tower* tenían prácticamente o exactamente la misma edad. En *Butterfly* Brown incrementa ligeramente la diferencia, pero Hilary, la hermana mayor, sigue siendo joven y atractiva. El auténtico cambio se produce en *Smouldering Fires*, donde Jane es veinte años mayor y ha perdido su belleza y juventud, lo que nos lleva a un nuevo e importante concepto a considerar.

Sin embargo, antes de continuar, simplemente anotar que *Butterfly* y *Smouldering Fires* coinciden también en su temática urbana y desde luego contemporánea –algo que los cinco títulos comparten– y por su ambientación en la Era del Jazz, con fiestas y bailes, aunque en *Butterfly* el uso de estos componentes es mucho más acusado.

Como adelantábamos, *Smouldering Fires* supone la aparición de un nuevo centro de interés argumental: las frustraciones e inseguridades de la mujer de mediana edad, los problemas de envejecimiento llegada la cuarentena, la pérdida del atractivo físico y la obsesión por los tratamientos cosméticos y rejuvenecedores a fin de recuperar la frescura de la juventud. Todas éstas serán concepciones que Brown extenderá a *The Goose Woman*, donde de nuevo una mujer madura es la protagonista, Mary Holmes, antes Marie de Nardi, ahora la “Mujer Ganso”. Existen, desde luego, pequeñas diferencias y matizaciones entre ambas protagonistas, ya que en Jane es su unión con un hombre mucho más joven y al que prácticamente dobla en edad lo que la empuja a preocuparse por su belleza y a transformarse físicamente, mientras que las ansias de Mary por recuperar su imagen esplendorosa de antaño se hallan ligadas a su obsesión por la fama, el reconocimiento público y la publicidad.

Ahora bien, la transformación femenina y el tratamiento de estos conceptos –obsesión física, desaparición de la juventud y arduos procesos para restituir los años perdidos– es en extremo similar en ambas películas. Es más, existe una fotografía publicitaria correspondiente a una escena eliminada del montaje final de *Smouldering Fires* (ver il. n. 753) cuyo paralelismo con una escena existente de *The Goose Woman* evidencia más todavía si cabe la autoridad de Clarence Brown al frente de los largometrajes y su capacidad de decisión sobre los argumentos al margen de las historias de las que partían inicialmente o de los guiones que se le entregaban.



753. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria con Pauline Frederick correspondiente a una escena descartada en el montaje final.

De la mencionada fotografía se desprende que Brown quería incluir como parte del proceso de rejuvenecimiento de Jane Vale un pasaje relativo a una limpieza de cutis y diferentes tratamientos faciales que se efectuaban sobre la protagonista, donde ésta, en su suplicio, quedará totalmente postrada y asemejada a una momia. Por causas que desconocemos esta escena (de la cual no hay ni rastro en el guión de Sada Cowan y Howard Higgin, al igual que tampoco lo hay de la equivalente de la sauna de la secuencia 5) se descartó de la película definitiva, pero Brown conservó la idea y pudo finalmente incluirla en *The Goose Woman*, en la secuencia 9, cuando Mary se traslada al Hotel Brexton, donde es sometida a todo tipo de tratamientos de embellecimiento con objeto de que el fiscal del estado, quien los auspicia, pueda presentarla a los caballeros de la prensa y ella resulte un testigo respetable y convincente.

Las semejanzas entre la fotografía que nos ha llegado de *Smouldering Fires* y el intervalo correspondiente de *The Goose Woman* son asombrosas, pues se relacionan incluso con los detalles de *atrezzo*, ya que en ambas Brown situó una mesita a la derecha de la protagonista con numerosas lociones y tónicos faciales (ver *il. n. 754* y *n. 755*). Es más, inclusive parece que escogió a la misma actriz de la instantánea de *Smouldering Fires* para dar vida a una de las esteticistas de *The Goose Woman* (ver *il. n. 755*).



754. *The Goose Woman*. Plano 633 (Brown, 1925).



755. *The Goose Woman*. Plano 634 (Brown, 1925).

Sabemos que Brown pretendía continuar con esta concatenación de elementos temáticos que fue traspasando, reelaborando y modificando de unos films a otros durante su etapa de Universal. *The Goose Woman* incorporaba muchos otros temas: maternidad no deseada, nacimiento de un hijo ilegítimo, el odio de la madre hacia su

hijo, fama, publicidad, prensa, etc. Y recuérdese que Brown pretendía realizar a continuación una película exclusivamente dedicada al mundo del periodismo cuyo personaje principal fuese un reportero, tema que, de acuerdo con sus propias declaraciones, le fue sugerido durante la realización de su última obra para Universal.³⁹⁵

No obstante, su firma con Joseph M. Schenck y los grandes proyectos para estrellas de la envergadura de Rudolph Valentino y Norma Talmadge así como sus compromisos posteriores con el *star system* de Metro-Goldwyn-Mayer impidieron este proceso evolutivo en cuanto a los argumentos. A partir de entonces su carrera se constituyó mayoritariamente, y salvo contadas excepciones ya indicadas, por producciones “de encargo”. Brown pasó a tener una participación mucho menos activa a la hora de escoger los materiales y en las temáticas de sus largometrajes y, en consecuencia, centró gran parte de sus intereses en el aspecto técnico de la filmación de películas con una particular insistencia en la complejidad técnica de los movimientos de cámara.

Así pues, en lo que concierne al factor temático los cinco títulos de Clarence Brown en Universal conforman un núcleo tan íntimamente relacionado que sólo puede ser estudiado de forma conjunta, teniendo en cuenta las relaciones y los trasposos argumentales de unos films a otros. En el esquema anterior, ilustración n. 752, y sobre estas líneas hemos desarrollado los nexos más importantes que comparten estas obras. No obstante, aparte del énfasis en las relaciones familiares y de la ubicación espacio-temporal estadounidense contemporánea, existen otros dos motivos iconográficos secundarios que surgen de forma reiterada en muchas de estas producciones.

Uno es el mencionado en numerosas ocasiones de la mujer ante el espejo de su tocador, estampa que ya aparecía en *The Foolish Matrons* y después el cineasta reprodujo en *Butterfly*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*. Pero en los tres films de Universal se da la circunstancia de que los personajes femeninos –*Butterfly* / Jane

³⁹⁵ Remitirse a las siguientes entrevistas al director conservadas en The Clarence Brown Collection: H.B.K. Willis, *op. cit.*; “Would Picturize Daily Experiences Of Newspaper Men”, *Los Angeles Herald*, 14 de septiembre de 1925. Ver también las cuatro historias que escribió Clarence Brown, publicadas en *Hollywood Filmograph*, como resultado de su búsqueda de un argumento para esta película sobre el mundo del periodismo, que nunca llegó a realizarse: Clarence Brown, 26 de septiembre de 1925; Clarence Brown, 3 de octubre de 1925; Clarence Brown, 10 de octubre de 1925; Clarence Brown, 17 de octubre de 1925. Documentos en The Clarence Brown Collection.

Vale / Hazel Woods– constan ante el tocador untándose cremas o distintas lociones faciales en la cara. Jane se peina, se aplica varios tipos de polvos y se pinta los labios (ver il. n. 756 y n. 757), pero Butterfly y Hazel Woods comparten además la circunstancia de que ambas figuran ante sus oponentes masculinos totalmente embadurnadas de crema (ver il. n. 758 y n. 759). Brown volvió a repetir el esquema visual de la mujer ante el tocador en *Flesh and the Devil* –la escena ya comentada de Felicitas probándose un velo negro en una tienda de sombreros– y más hacia delante en la época “sonora” de forma mucho más preponderante en *Possessed*, cuando Marian Martin se despoja de sus pulseras y rebaja su maquillaje a escondidas.³⁹⁶



756. *Smouldering Fires*. Plano 550 (Brown, 1925).



757. *Smouldering Fires*. Plano 550 (Brown, 1925).



758. *The Goose Woman*. Plano 322 (Brown, 1925).



759. *The Goose Woman*. Plano 324 (Brown, 1925).

³⁹⁶ Ver comentario de esta escena de *Possessed*, así como distintas instantáneas del plano donde se incluye, el 119, en pp. 1588-1590, ilustraciones n. 711 y n. 712.

Otro particular que comparten los films de Clarence Brown en Universal –con la excepción de *The Signal Tower*– y que resulta bastante sorprendente es la presencia de los personajes mirando en numerosas ocasiones directamente a cámara, al espectador, algo que raras veces el cineasta justifica de forma diegética, por lo que se rompe el universo de ficción realista en el que supuestamente transcurren las historias.

En *Smouldering Fires* la expresión es consumada por parte de los tres integrantes del trío: Jane perpetra la acción en la secuencia 6 –en el “plano de tres” 399-401;³⁹⁷ Dorothy en la 9 –plano 519;³⁹⁸ y Robert lo hace dos veces, en las secuencias 4 y 15 –planos 332 y 780 respectivamente.³⁹⁹ Ninguna de estas miradas al espectador tiene una explicación en la narrativa y con la excepción del gesto de Jane, que es una sutil señalización al espectador, las restantes miradas implican siempre una idea, una reflexión por parte de los personajes o que éstos acaban de tomar una decisión.

Algo muy similar sucede en *The Acquittal*, donde es Madeline Ames la que mira abiertamente a cámara en la secuencia 5 –plano 353 de la versión reconstruida y restaurada por la Library of Congress (LOC). El juicio de Kenneth por el asesinato de su padre adoptivo Andrew Prentice no marcha bien y en plena noche Madeline se despierta y se traslada a la residencia de Robert para suplicarle que le entregue una carta que ella cree que él tiene y puede salvar a su marido. Él le dice que no puede dársela, puesto que no la tiene y nunca la ha tenido, y ella totalmente abatida se deja caer en una butaca con la cabeza inclinada y apoyada entre sus manos. El plano 353 muestra en plano medio a Madeline en la misma posición anterior y a Robert también con la cabeza agachada junto a ella. De pronto, Madeline se eleva lentamente, mira a Robert y después dirige una mirada absolutamente perceptible y dilatada hacia el espectador, tras lo cual le dedica una perversa sonrisa. Sabemos así que se le acaba de ocurrir algo para lograr que Robert le dé la carta y, efectivamente, acto seguido le acaricia el cuello y le asegura que si se la entrega se divorciará de Kenneth y se casará con él. La de Madeline en *The Acquittal* no es una mirada sutil, sino todo lo contrario, clara y abierta hacia la audiencia, sonrisa incluida, y a través de la cual comunica de forma nítida al espectador que tiene un plan. Esto, desde luego, no es nada habitual en la narrativa clásica de Hollywood y menos aún en una película que no se halla ligada al género de la comedia.

³⁹⁷ Ver plano 401 en p. 1228, ilustración n. 206.

³⁹⁸ Ver plano 519 en p. 1250, ilustración n. 246.

³⁹⁹ Ver plano 332 en p. 1214, ilustración n. 184; y plano 780 en p. 1284, ilustración n. 312.

Como veremos, Brown persistirá en tales rupturas de la narrativa clásica hollywoodiense.

Sin embargo, en *Butterfly* todo queda justificado de forma diegética. En la secuencia 2, tras la presentación metonímica de Butterfly a través del plano de detalle 51 de sus dedos al violín, en el 52 un rótulo la presenta y en el plano 53 la vemos en plano medio interpretando al violín. Mira a cámara, interrumpe su ensayo y saluda efusivamente al espectador. A continuación descubrimos que ella está saludando en realidad a un público imaginario que simula tener ante sí.

En *The Goose Woman* los personajes vuelven a mirar a cámara en tres ocasiones –una vez Mary Holmes y dos Hazel–, estando sólo una de ellas justificada narrativamente, nos referimos al plano 157 de la secuencia 2, ya comentado con relación a la propensión simbolista del director.⁴⁰⁰

La expresión de Mary tiene lugar en la secuencia inaugural del film y está dirigida inequívocamente al espectador, ya que, entre otras razones, no hay nadie más en la habitación y ella está sola en su cabaña. Después de contemplar con deleite masoquista antiguas fotografías suyas en el cenit de su popularidad, Mary llega a un



760. *The Goose Woman*. Plano 11 (Brown, 1925).

recorte de periódico de uno de sus álbumes donde se lee: “Great Artist Will Never Sing Again / Marie De Nardi Sacrifices Voice For Motherhood / June 20, 1902 –Since the birth of her baby boy, two...” (Gran artista no volverá a cantar jamás / Marie De Nardie sacrifica su voz por la maternidad / 20 de junio de 1902 –Desde el nacimiento de su

pequeño, dos...). En el siguiente plano, el 11, su semblante se vuelve agrio, se enfada y mira directamente a cámara (*ver il. n. 760*). Seguidamente, dirige su mirada hacia la botella de ginebra de la derecha y así transmite al público que, muy a su pesar, la maternidad fue lo que la alejó de los escenarios y ése es el motivo de que se haya dado a la bebida.

⁴⁰⁰ Ver comentario de esta escena de *The Goose Woman*, así como el plano 157, ilustración n. 664, en pp. 1563-1564.



761. *The Goose Woman*. Plano 576 (Brown, 1925).

Hazel mira a cámara por segunda vez en la secuencia 8, justo después de que Gerald le confiese su ilegitimidad a través del plano de detalle subjetivo 575 donde una mancha de tinta cae bruscamente sobre su apellido.⁴⁰¹ Y en el 576, plano medio corto de ambos, ella lentamente levanta su cabeza, comienza a separarse de Gerald y

mira claramente a cámara durante largos instantes (*ver il. n. 761*). Comunica así al espectador que está profundamente afectada y concede un gran peso a la revelación.

Este tipo de transgresiones de la narrativa clásica con los personajes dirigiéndose abiertamente al espectador tan solo volverá a surgir en dos películas posteriores del realizador. En el aludido y ya explicado “plano de tres” del final de *Angels in the Outfield* (1951), en el que Brown se las compuso para que los miembros del trío apareciesen situados frontalmente y hablando al público y al tiempo todo quedase justificado dentro de la diégesis.⁴⁰² Y en el plano final de *Come Live With Me* (1941), donde los protagonistas, Johnny Jones y Bill Smith (James Stewart), están a punto de besarse y de pronto reparan en la presencia indiscreta del espectador observándoles. Ambos miran a cámara y después se ríen (*ver il. n. 762 y n. 763 en p. sig.*). Después desde fuera del campo visual él introduce en el encuadre un cartel que dice: “All’s Well That Ends Well” (Bien está lo que bien acaba) y lo coloca frontalmente, cubriéndoles (*ver il. n. 764 en p. sig.*). Finalmente Bill suelta el cartel para besar y abrazar a Johnny, éste se cae y en contra de los deseos de los personajes les vemos besarse (*ver il. n. 765 en p. sig.*). Frente a lo que pueda parecer en un primer momento, esta puesta al descubierto de la narración es mucho menos transgresora que la llevada a cabo por el cineasta en sus films de Universal con los implicados mirando deliberadamente a cámara, por las causas que exponemos a continuación.

⁴⁰¹ Ver plano 575 en p. 1567, ilustración n. 669.

⁴⁰² Ver este plano de *Angels in the Outfield* en p. 1493, ilustración n. 524.



762. *Come Live With Me* (Brown, 1941).



763. *Come Live With Me* (Brown, 1941).



764. *Come Live With Me* (Brown, 1941).



765. *Come Live With Me* (Brown, 1941).

En primer lugar, porque se halla ligada al género de la comedia y no son escasas las comedias hollywoodienses donde los personajes se dirigen a cámara y hablan incluso directamente al público. Así, a bote pronto, se nos ocurren dos títulos de Ernst Lubitsch: *The Love Parade* (*El desfile del amor*, 1929) y *One Hour With You* (*Una hora contigo*, 1932), ambos protagonizados por Maurice Chevalier y donde éste entabla diálogos continuos con el espectador. O sirvan también como ejemplo, aunque pertenecen al cine cómico, las películas de Stan Laurel y Oliver Hardy, donde con frecuencia ocurre lo propio. En segundo, porque el cine clásico de Hollywood siempre permitió una mayor manifestación de los mecanismos narrativos al principio y al final de la película, no durante su transcurso. Y en *Come Live With Me*, al igual que en tantas otras películas clásicas (mayoritariamente comedias), los personajes cierran de forma evidente el relato como si se tratara de la cortina de un teatro, con una inscripción escrita a modo de resumen del film incluso.

Pese a la notable cohesión estilística y argumental que poseen los cinco films de Clarence Brown en Universal, creemos oportuno realizar un paréntesis para indicar que algunos de ellos (y en particular *Smouldering Fires*) no se vieron exentos de la influencia de la producción cinematográfica norteamericana del momento.

Sin duda, la película que mayor impronta ejerció sobre *Smouldering Fires* fue la inmediatamente anterior del director, *Butterfly*, como ya hemos reiterado en numerosas ocasiones. Pero al mismo tiempo *Smouldering Fires* evidencia la asimilación precisa y al mismo tiempo personal de Clarence Brown del cine más sofisticado que estaba realizándose entonces en Norteamérica desde el estreno electrizante de *A Woman of Paris* (*Una mujer de París*, 1923), de Charles Chaplin. Un tipo de cine que ofrecía al público historias adultas, en películas menos opulentas y más intimistas, de pocos personajes, con interpretaciones contenidas y que se basaba en la economía del lenguaje, la riqueza de matices y la importancia de los pequeños detalles, y cuyo principal receptor, como es sabido, fue Ernst Lubitsch, pero también Clarence Brown, aunque esto es bastante menos conocido.⁴⁰³

Para determinados autores como Kevin Brownlow *Smouldering Fires* es un ejemplo perfecto para distinguir la transmisión del estilo de Chaplin de *A Woman of Paris* al primer Lubitsch norteamericano de Warner Bros. y desde este último a Clarence Brown.⁴⁰⁴ Las opiniones entre los especialistas son de la índole más diversa, pero nosotros nos inclinamos por esta aserción, que en realidad ya fue observada por Jean Renoir en una fecha tan temprana como 1926, cuando expresó:

“Recomiendo el cine clásico, es decir ese arte que no debe nada a los trucos, donde nada es dejado al azar, donde el menor detalle tiene su parte de importancia en el cómputo psicológico de la película. En una palabra, esa forma desnuda y precisa que Charlie Chaplin ha ilustrado. De hecho, os repito, tenemos aquí, la fórmula del Futuro con Lubitsch y Clarence Brown”.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Aun así, esto fue percibido por algunos críticos norteamericanos contemporáneos, y no sólo con relación a *Smouldering Fires*. Recuérdese, por ejemplo, la crítica de *The Goose Woman* de *Los Angeles Express* firmada por “Monroe” que asemejaba el cine de Brown al de Lubitsch por su presentación de historias adultas (ver en la Segunda Parte, cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», p. 606).

⁴⁰⁴ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 23/01/2009.

⁴⁰⁵ “Je m’exhorte au cinéma classique, c’est-à-dire à cet art qui ne doit rien aux trucs, où rien n’est laissé au hasard, où le moindre détail a sa part d’importance dans le bilan psychologique du film, en un mot à

Para la Dra. Gwenda Young, por ejemplo, la atención al detalle de Clarence Brown, su elaborada puesta en escena de acontecimientos y su interés en la psicología de los personajes provienen no precisamente de Chaplin ni de Lubitsch, sino de los films de Erich von Stroheim⁴⁰⁶ y aunque la autora no cita títulos concretos creemos que se refiere particularmente a *Foolish Wives* (*Esposas frívolas*, 1922), de la que ya comentamos su innegable vínculo por su crudo realismo con *The Goose Woman*,⁴⁰⁷ pero también con *The Signal Tower*. Este último film, pese a sus conexiones visuales directas con *The Last of the Mohicans*, es probablemente el título de Brown en la productora que más evidencia la influencia de la obra de Erich von Stroheim en Universal y de la estética pobre del estudio en general –el cámara de Brown en *The Signal Tower* era Ben Reynolds, el habitual de von Stroheim.⁴⁰⁸

Desde luego, y en contra de sus propias declaraciones en las que aseguraba no haber estado nunca condicionado por ningún otro director que no fuera Maurice Tourneur, Clarence Brown no era inmune al cine de sus contemporáneos.⁴⁰⁹ Y la influencia del primer Ernst Lubitsch norteamericano de Warner Bros., el de *The Marriage Circle* (*Los peligros del flirt*, 1924) y *Three Women* (*Mujer... guarda tu corazón*, 1924), se deja sentir fuertemente en *Smouldering Fires*. Quizá es momento de recordar que fue precisamente esta semejanza la que llevó a John W. Considine, Jr., a confundir a ambos directores precisamente durante una proyección de *Smouldering Fires*. Llegó tarde, sin haber asistido a los títulos de crédito y creyó durante todo el tiempo estar viendo una película de Ernst Lubitsch, *Three Women* para ser exactos. Alteración inicial de identidades que al día siguiente proporcionó a Clarence Brown su contrato con Joseph M. Schenck y su salto a las grandes producciones de Hollywood.

Existen similitudes concretas innegables entre *Three Women* y *Smouldering Fires*.⁴¹⁰ Eso sí, conviene señalar que la principal reside en la presencia de la misma

cette forme dépouillée et précise que Charlie Chaplin a illustrée. D'ailleurs je vous le répète, nous avons là, la formule de l'Avenir avec Lubitsch et Clarence Brown.” (Marcel Zahar y Daniel Burret, *op. cit.*, 14).

⁴⁰⁶ Gwenda Young, “1925 – Movies and a Year of Change”, en: Lucy Fischer (ed.), *op. cit.*, 146.

⁴⁰⁷ Ver en la Segunda Parte, cap. «III. Universal Pictures (1923-1925)», p. 588.

⁴⁰⁸ Ben Reynolds también fue el director de fotografía de *Butterfly*, pero desde nuestro punto de vista en este film la influencia no se aprecia.

⁴⁰⁹ Ver estas declaraciones de Clarence Brown en p. 1467.

⁴¹⁰ El personaje principal de *Three Women*, Mabel (Pauline Frederick), es una mujer de mediana edad, como Jane Vale, que está excesivamente preocupada por su belleza y tiene un miedo atroz a envejecer. Su primera acción en la película consiste en subirse a una báscula, tras lo cual la vemos iniciar una estricta

actriz como protagonista: Pauline Frederick, lo que sin duda llevó a Considine a confundir ambos largometrajes. Sin embargo, frente a los excesos melodramáticos que definen en gran medida a *Three Women*, lo cierto es que *Smouldering Fires* huye en todo momento del cliché y presenta una construcción psicológica de los personajes mucho más elaborada.⁴¹¹ Verdaderamente, el tono sofisticado, refinado y comedido de *Smouldering Fires* la aproxima mucho más a *A Woman of Paris* y a *The Marriage Circle*, cuyo humor también se aprecia como influencia en el film, y no tanto a *Three Women*, un melodrama de Lubitsch donde los *gags* e interludios cómicos son más bien escasos.

Retomando la cuestión argumental de los films de Clarence Brown en el estudio de Carl Laemmle, pasamos ahora a examinar los componentes temáticos que incorporan estos largometrajes y que tendrán una continuidad posterior en la trayectoria del cineasta.

Ciertamente, los films de Clarence Brown en Universal y en concreto los tres últimos –*Butterfly*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*–, le introdujeron desde una época muy temprana en el retrato de fuertes y complejos personajes femeninos dentro del género del melodrama, temática sobre la que el director reincidiría durante su largo periodo de 27 años en Metro-Goldwyn-Mayer, con mayor énfasis en la década de 1930, pues a partir de 1935 su carrera se inclinó cada vez más fuertemente hacia el género Americana.

Estos tres títulos mencionados comparten el tema de la transformación física de sus heroínas, sobre el que Brown insistiría más hacia delante en *Possessed*. Mientras que los dos últimos, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*, poseen además una temática insólita y pareja, por muchas causas ya explicadas pero especialmente al situar

dieta a base de cítricos. Más tarde procede a enmascarar su edad mediante diversos trucos y pasa a difuminar la iluminación de una de las estancias de su casa. Su hija estudia en la universidad y se presenta en su residencia por sorpresa, todo ello al igual que Dorothy. Además, desde el punto de vista formal, Lubitsch concede una gran importancia a los objetos y un especial énfasis a las fotografías enmarcadas de los personajes dispuestas por todas partes, sobre muebles y repisas.

⁴¹¹ Algo en lo que se muestra de acuerdo con nosotros, por ejemplo, Scott Eyman, quien en su biografía sobre Lubitsch compara ambos films y dice así: “Cuando Clarence Brown hizo *Smouldering Fires*, un drama maravillosamente dirigido y de gran profundidad psicológica sobre el matrimonio entre un joven y una mujer mayor, que es bastante mejor que *Three Women*, la obra de Ernst con una trama parecida...” (Scott Eyman, 1999 [1993], 120).

como personaje principal de la historia a mujeres maduras. Tanto Jane Vale como Mary Holmes no son ni hermosas ni jóvenes, como es lo habitual en la producción hollywoodiense, sino todo lo contrario, mujeres amargadas y maltrechas que rondan la cuarentena. Y Brown volvería a emplazar como protagonistas a personajes de edad avanzada en otros dos títulos posteriores de su filmografía: *Emma* (1932), cuyo argumento gira en torno al personaje del título, a cargo de Marie Dressler, una sexagenaria y desde luego nada atractiva ama de llaves, e *Intruder in the Dust*, donde toda la trama gira en torno a Lucas Beauchamp, un negro anciano.

Otro de los fondos comunes que comparten *Butterfly*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman* es el de la imposibilidad de la mujer trabajadora y a su vez esposa y/o madre, conflicto acerca del papel de la mujer en el ámbito público y privado que Brown incluyó más tarde en otras de sus películas, especialmente en *Wife vs. Secretary* y *Song of Love*.

Éste era un asunto que ya había aparecido en *The Foolish Matrons*, de Tourneur y Brown, el film donde la disyuntiva se presentaba de forma más extrema y a la vez más conservadora. La tesis de Brown es clara y siempre es la misma: las dos cosas no son compatibles, pero mientras que en *Smouldering Fires* su exposición de la cuestión se prestaba a una interpretación más progresista, como condena a la soledad a la que irremediabilmente se iba a ver abocada Jane Vale por haber consagrado su vida al trabajo,⁴¹² *The Foolish Matrons*, una película anterior, no deja lugar al equívoco acerca de lo que debe hacer la mujer si quiere que su matrimonio prospere: abandonar su trabajo. Y esto es expuesto a través de dos de las tres historias matrimoniales que se relatan en el argumento: la de la actriz teatral y el médico y la de la periodista y el poeta. La actriz teatral Annis Grand no duda en abandonar su exitosa carrera cuando descubre que su marido el doctor Ian Fraser es un adicto a las drogas y lo que necesita es una vida sosegada en el campo. En contraposición, la periodista Sheila Hopkins (Mildred Manning) está tan obsesionada con su trabajo que descuida sus obligaciones conyugales y a su marido, Anthony Sheridan (Wallace MacDonald), un sensible poeta, quien por causa de su abandono acaba presa del alcohol. Y el film nos dice de forma extremadamente clara que la única unión que funcionó fue la de Annis y el doctor Ian

⁴¹² Véase sobre este tema en el punto «II.8. Análisis narrativo» pp. 1296-1297.

Fraser, es decir, aquella en que la mujer renunció a todo, inclusive a su profesión, en pro del bienestar de su matrimonio y particularmente de su esposo.

En *Butterfly*, la protagonista de mismo nombre ha heredado el gran don de su madre para la música y está destinada a ser una gran violinista. Hilary, su hermana mayor, ha cuidado de ella durante años y pagado sus estudios con la esperanza de que sea reconocida y de conciertos a escala internacional. Sin embargo, cuando Butterfly decide contraer matrimonio con Craig Spaulding, un rico naviero de Nueva York, nadie –ni Hilary, ni la propia Butterfly, ni Craig– se plantea siquiera la remota posibilidad de que los sueños de Butterfly puedan continuar o sean compatibles con su nuevo estatus de mujer casada. Así pues, el matrimonio supone una renuncia a todas las esperanzas depositadas en Butterfly como violinista.

El caso de Jane Vale en *Smouldering Fires* ya ha sido ampliamente comentado, por lo que remitimos al lector al apartado «II.8. Análisis narrativo», donde fue tratado.⁴¹³ Mientras que en *The Goose Woman* es la maternidad la que provoca que la gran artista vocal Marie de Nardi pierda su magnífica voz y se vea obligada a renunciar a su carrera. El hecho de que su don súbitamente se evapore al dar a luz a un hijo ilegítimo, desde luego parece un castigo por su conducta inmoral.

En *Wife vs. Secretary* Whitney tiene un buen trabajo como secretaria y mano derecha del jefe de una importante revista. No obstante, cuando su novio Dave le insiste para que se casen él da por sentado que ella deberá dejar de trabajar. Ésa es una discusión que han tenido muchas veces. Whitney no quiere abandonar su trabajo, dado que el suyo es un puesto de confianza y responsabilidad y se siente realizada con él, le expone a Dave que con dos sueldos vivirían mucho mejor y que su insistencia porque renuncie es sólo un prejuicio. Pero la respuesta de él es contundente: “Te echarás a perder, cariño”, le dice, “No podrás evitarlo. Llegará el momento en que no querrás marido, ni hogar, ni niños, hasta que sea muy tarde”. Y termina exponiéndole: “Una chica como tú debe decidirse a formar un hogar con un hombre. Es lo natural. Lo que haces no es natural”. Si bien el film mantiene durante buena parte de su argumento un fuerte posicionamiento feminista, puesto que Whitney no deja su trabajo porque Dave se lo pida, el mensaje final es terriblemente conservador. Las palabras de él de que se echará a perder resultan proféticas, Whitney rompe su relación con Dave y a la postre se convierte en la amante y mantenida de su jefe. Éste termina reconciliándose con su

⁴¹³ Ver en el punto «II.8. Análisis narrativo», pp. 1293-1297.

esposa y la película finaliza con Whitney saliendo definitivamente y para siempre de la oficina y reencontrándose con Dave. Y aunque no se presencia en pantalla queda absolutamente implícito que ella ha aprendido la lección, se casará con Dave y se convertirá simplemente en una esposa.

El caso más extremo es el que se plantea en *Song of Love*, sobre el matrimonio de Robert y Clara Schumann. Ella es desde su juventud una brillante y reconocida pianista que renuncia por completo a su profesión y a sus lucrativos ingresos cuando se casa con Schumann, entonces un compositor desconocido. Él no logra obtener reconocimiento con su música y el matrimonio y sus siete hijos atraviesan serias dificultades económicas, motivo por el cual llega un momento en que Clara decide volver a su profesión como concertista, con éxito e importantes ingresos, pero muy pronto lo deja precisamente al darse cuenta de que el hecho de que sea ella quien proporcione el sustento a la familia hiere el amor propio de su marido. La consagración de Clara a su esposo es absoluta, pues a la muerte de Schumann ella retoma su carrera como pianista, pero sólo para dar a conocer al mundo la música de él.

La mayoría de las heroínas de Brown, de hecho, son ricas y no trabajan –Madeline Ames en *The Acquittal* (1923), Mascha en *The Eagle* (1925), Diana en *A Woman of Affairs* (1928), Jan Ashe en *A Free Soul* (1931), Letty en *Letty Lynton* (1932), Johnny Jones en *Come Live With Me* (1941)–, mantenidas –Ivonne en *Inspiration* (1931), Irene en *Idiot's Delight* (1939)– o esposas y/o madres –Sally en *The Signal Tower* (1924), Felicitas en *Flesh and the Devil* (1926), Anna en *Anna Karénina* (1935), Essie en *Ah, Wilderness!* (1935), Linda en *Wife vs. Secretary* (1936), Marie Walewska en *Conquest* (1937), Mary Wilkins en *Of Human Hearts* (1938), Lady Edwina Esketh en *The Rains Came* (1939), Mary Stilwell en *Edison, The Man* (1940), la Sra. Macauley en *The Human Comedy* (1943), Susan Ashwood en *The White Cliffs of Dover* (1944). En sus películas no abundan las mujeres trabajadoras y cuando las hay éstas mantienen su profesión por poco tiempo ya que, o bien pasan a estar sustentadas económicamente por un hombre –Marian Martín en *Possessed* (1931)–, o al casarse abandonan instantáneamente su ocupación –Bessie MacGregor en *The Light in the Dark* (1922), Sadie en *Sadie McKee* (1934), Diane Lovering en *Chained* (1934), Peggy Eaton en *The Gorgeous Hussy* (1936). Como ya hemos expuesto, para Brown vida laboral y vida doméstica son imposibles de combinar en la mujer y los ejemplos desarrollados anteriormente dan prueba de ello.

Sin embargo, el más importante de todos estos contenidos que se repiten tanto en las producciones de Brown en Universal como en el resto de su filmografía es el del alcohol. Y aunque éste sólo aparece en dos de los cinco films que Brown realizó en el estudio de Carl Laemmle, *The Signal Tower* y *The Goose Woman*, su tratamiento resulta fundamental en ambos y especialmente en el último.

Como ya indicamos en la Primera Parte, capítulo «I. Biofilmografía comentada»,⁴¹⁴ Clarence Brown era un abstemio convencido que no perdió oportunidad de propagar los males que se derivaban del vicio alcohólico en numerosas de sus películas –éste era un planteamiento ideológico que tenía fuertemente arraigado desde su infancia y juventud, pues Brown lo heredó de su progenitora, una activa antialcohólica de finales del siglo XIX.

El alcohol adquiere un importante protagonismo en muchas de sus películas –*The Foolish Matrons* (1921), *The Signal Tower* (1924), *The Goose Woman* (1925), *A Woman of Affairs* (1928), *A Free Soul* (1931), *Sadie McKee* (1934)– y son abundantes también los films que lo presentan de forma secundaria pero concluyente –*The Last of the Mohicans* (1920), *Butterfly* (1924), *Anna Christie* (1930), *Possessed* (1931), *Anna Karénina* (1935), *Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *Idiot's Delight* (1939), *The Rains Came* (1939) y *The Human Comedy* (1943). En la filmografía de Brown su representación siempre está encaminada a exponer las consecuencias desastrosas y la humillación que acarrea para la persona y en muy raras ocasiones la ingestión alcohólica es entendida de forma casual y/o jovial o es motivo de escenas cómicas o *gags* –aunque *The Goose Woman*, por ejemplo, contiene un *gag* al respecto, una rara excepción que confirma la regla.

El primer film donde aparece de forma predominante es *The Foolish Matrons*, en conexión con el desdichado poeta Anthony Sheridan que contrae matrimonio con la periodista Sheila Hopkins y donde, tal y como hemos indicado antes, el abandono de ella le conduce a él hasta el alcohol y éste, consecuentemente, hasta su muerte. Este mismo esquema en que el abuso de alcohol dirige a los personajes directamente hasta la extinción de sus vidas se repite en *A Woman of Affairs*, *A Free Soul* y *The Human Comedy* y está a punto de cobrarse la vida de Jack Brennan en *Sadie McKee*. En el primero de estos títulos, el ya colérico de por sí Jeffrey Merrick se transforma en un individuo agresivo, peligroso y desaprensivo por causa del alcohol, que acaba

⁴¹⁴ Ver a este respecto en la Primera Parte, cap. «I. Biofilmografía comentada», pp. 111-113.

matándole, como mató a su padre. En *A Free Soul* el padre de Jan Ashe, Stephen Ashe (Lionel Barrymore), es un abogado alcohólico por el que su hija sacrifica su relación con el *gangster* Ace Wilfong a condición de él que deje la bebida. Ella cumple su promesa pero él reincide de nuevo, lo que le lleva a la pérdida de su profesión, a la indigencia y finalmente a la muerte. También su dipsomanía matará de un infarto al viejo telegrafista de *The Human Comedy* Willie Grogan (Frank Morgan). Aunque la representación más cruda y realista de un alcohólico la perpetró Brown en *Sadie McKee*, donde las continuas borracheras de Jack Brennan le convierten en un auténtico pelele que no puede tenerse en pie, ni tampoco desvestirse él solo y cae continuamente al suelo en presencia de Sadie y su mayordomo, quien, finalmente, tiene que desnudarle y ponerle el pijama. Brennan está a punto de morir a causa de su adicción y acaba convirtiéndose, como Jeffry Merrick, en un personaje agresivo y violento, que provoca el malestar de cuantos le rodean, hasta el punto de que Sadie tiene que soportar insultos e incluso agresiones físicas.

Como apuntábamos, la plasmación del vicio alcohólico es harto significativa en los dos títulos mencionados de Universal. En *The Signal Tower* porque se asocia con Joe Standish, siendo éste, de todos los personajes del film, el villano de la película y el único que bebe. Su borrachera le impedirá realizar su trabajo, de gran responsabilidad, puesto que consiste en descarrilar los vagones salvajes del Extra 129 para salvar las vidas humanas de los pasajeros del Limited Express. Y, asimismo, bajo el mismo estado de absoluta embriaguez abandonará su puesto sin más e intentará violar a Sally. Pero la representación que sobre este tema llevó a cabo Brown en *The Goose Woman* se constituye como una de las más importantes de su filmografía por ser la única donde se ciñe al personaje principal y al mismo tiempo por su tratamiento inaudito, como seguidamente veremos.

En la mayoría de ocasiones en que Mary Holmes injuria a su hijo Gerald, lo hace, desde luego, animada y enfurecida por la ginebra, y con esto Brown pone de relieve su punto de vista sobre el alcohol: la degradación que su ingestión supone para el individuo, así como el daño que provoca en los seres queridos. No obstante, lo más sorprendente es que, aunque casi desde el primer plano del film sabemos que Mary es adicta a la ginebra, nunca la vemos ingerir ni una sola gota de alcohol a lo largo del metraje –tan solo durante su sesión de belleza en el Hotel Brexton, pero éste es el mencionado *gag* cómico y no se trata de ginebra, sino que, cuando las esteticistas salen de la habitación, Mary, exasperada por la abstinencia forzosa a la que la han sometido,

mira a su alrededor y ve un frasco de alcohol de 60°, al que da un gran sorbo, con sus irremediables consecuencias, ya que casi se ahoga.



766. *The Goose Woman*. Plano 6 (Brown, 1925).



767. *The Goose Woman*. Plano 11 (Brown, 1925).

Como decíamos, desde la secuencia inaugural el espectador sabe que Mary es una alcohólica. En las imágenes iniciales donde mira su álbum de recuerdos, la botella aparece inquebrantablemente a la derecha del encuadre (*ver il. n. 766*) y a continuación la propia ex diva de la ópera le rinde pleitesía haciéndole una reverencia (*ver il. n. 767*). En esta misma secuencia, lo primero que hace Mary cuando sabe que su hijo está a punto de entrar en la cabaña es esconder la botella y después existen indicaciones dialogadas en las que Gerald le reprocha que haya estado bebiendo. Pero tanto en este segmento como en los sucesivos jamás se la verá beber directamente.

Intencionadamente, Brown evita mostrar la acción en sí misma, ésta siempre se produce en *off*, y al mismo tiempo el espectador es plenamente consciente de cuándo sucede, aunque no se exponga. En la primera secuencia, por ejemplo, tras el mencionado gesto de Mary en el que hace una veneración a la botella, Brown posteriormente en el 17 corta a un plano de detalle de Mary dando cuerda al fonógrafo, con la botella de ginebra claramente visible a la izquierda. Ella la coge, la saca de cuadro, pasan unos instantes, después la vuelve a introducir en el encuadre y da cuerda al fonógrafo con más brío y es así como sabemos que acaba de dar un trago. Durante toda la cinta Brown recurre a este tipo de mecanismos y a otros semejantes para indicarnos que Mary está bebiendo, pero, insistimos, nunca lo presenciamos. Otro ejemplo: en la secuencia 3, plano 169, una panorámica hacia la izquierda encuadra el exterior de su chabola hasta llegar a una ventana por la que la vemos arrojar una botella vacía a un canasto que está a rebosar,

completamente lleno, de otras iguales. Y algo similar sucede en la secuencia 7, antes de decirle a su hijo que es ilegítimo. Para reunir el valor necesario, coge su botella y, por primera vez se dispone a beber delante de él, pero en el último momento, plano 538, se gira y da la espalda a la cámara.

Como en el caso de Mary Holmes, la solución estilística de situar botellas permanentemente junto a los personajes alcohólicos en los laterales del encuadre fue repetida por Brown en multitud de ocasiones en otras dos de sus películas: *A Woman of Affairs*, donde, como ya dijimos, botellas, vasos y licoreras constan considerablemente agradandados junto a Jeffrey, y no sólo en las esquinas sino también en el primer término de la imagen (ver il. n. 768 y n. 769), y en *A Free Soul*, con relación al mencionado personaje del abogado alcohólico padre de Jan, Stephen Ashe (ver il. n. 770 y n. 771).



768. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



769. *A Woman of Affairs* (Brown, 1928).



770. *A Free Soul* (Brown, 1931).



771. *A Free Soul* (Brown, 1931).

Y un último apunte con relación a las temáticas de los cinco largometrajes de Clarence Brown en Universal y a su vinculación por parte de Richard Koszarski con la obra del cineasta en Metro-Goldwyn-Mayer consagrada al género Americana:⁴¹⁵ *Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949). Ciertamente que todas sus cintas de Universal exploran las relaciones familiares en ambientes rurales o urbanos estadounidenses y que para *The Signal Tower* Brown y su compañía se trasladaron a los exteriores montañosos del condado de Mendocino donde se desarrollaba la historia. Pero, aun así, hemos de decir que tanto *The Signal Tower* (sin duda, la más próxima al género, por ser, entre otras razones, una película de muy pocos personajes en un entorno agreste y apartado de la civilización) como las otras cuatro carecen de un componente esencial que todas las obras de Clarence Brown en el campo de la Americana poseen. Y es que en ninguno de estos films Brown examina particularmente la infancia o la adolescencia a través de protagonistas de esas edades. Pese a este importante matiz, como hemos visto todos exploran las relaciones familiares y *The Signal Tower* y *Butterfly*, como la mayoría de obras de Americana de Clarence Brown, suponen a su vez una clara glorificación de la vida rural o en la pequeña ciudad en contraposición con la metrópoli, lugar donde abundan los vicios y, cómo no, el alcohol, tema que verdaderamente ya había aparecido de forma muy nítida a la par que extrema en la precedente *The Foolish Matrons*.

⁴¹⁵ Richard Koszarski, 1977, 11.

CONCLUSIÓN

“Después de la infortunada experiencia de *THE LIGHT IN THE DARK*, Brown volvió a California y se unió a Universal, donde dirigió una serie de películas de primera categoría; *BUTTERFLY*, *SMOULDERING FIRES* y *THE GOOSE WOMAN*. Todas ellas manifestaban la impronta visual de Tourneur, pero eran más fuertes dramáticamente, y manifestaban más perspicacia psicológica. Es algo raro para un estudiante emerger más talentoso que el maestro, pero esto innegablemente es lo que sucedió en el caso de Clarence Brown”.¹

–Kevin Brownlow

Este comentario inédito de Kevin Brownlow se ajusta a la perfección al estudio que hemos llevado a cabo a lo largo de los dos últimos capítulos que integran la Tercera Parte, correspondiente a la evolución del estilo cinematográfico de Clarence Brown desde sus Inicios (1915-1923), cuando su cinematografía era todavía muy deudora de la Tourneur, hasta su Consolidación (1923-1925) en Universal Pictures, momento en que el cineasta adquirió finalmente un estilo propio y plenamente distintivo del de su maestro, pero en cuyas bases la estética de Tourneur siempre permaneció.

Comenzamos, pues, este apartado destinado a resumir las conclusiones alcanzadas en esta Tesis Doctoral, por compendiar las que conciernen al ámbito estilístico, ya que éste ha sido nuestro principal centro de interés en esta investigación y el eje en torno al cual hemos articulado el estudio de la cinematografía del director.

A lo largo de la Tercera Parte, primero mediante el análisis individual de dos películas –*The Light in the Dark* (1922) y *Smouldering Fires* (1925)– y después en los respectivos apartados denominados «Conclusiones estilísticas del periodo y proyección posterior», creemos haber logrado diversos objetivos.

¹ “After the unfortunate experience of *THE LIGHT IN THE DARK*, Brown returned to California and joined Universal, where he directed a series of first-rate pictures; *BUTTERFLY*, *SMOULDERING FIRES* and *THE GOOSE WOMAN*. All of them displayed the visual imprint of Tourneur, but they were dramatically stronger, and displayed more psychological insight. It is a rare thing for a student to emerge more talented than the master, but this undeniably happened in the case of Clarence Brown.” (Kevin Brownlow, “Maurice Tourneur”, [c. 1970], p. 68. Biografía inédita inacabada para The American Film Institute en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido).

Frente a lo asegurado por numerosos historiadores, quienes al margen de *The Light in the Dark* no hallan ninguna vinculación entre la estética de Tourneur y la posterior obra cinematográfica de Clarence Brown, hemos demostrado cómo Brown conservó siempre a través de su filmografía las técnicas visuales y compositivas aprendidas de su mentor. Y si bien esto es absolutamente perceptible en muchos de sus títulos “silentes” como *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires*, *The Eagle* (1925) y *Flesh and the Devil* (1926), todos ellos provistos de los elementos plásticos típicos de Tourneur –siluetas a contraluz, primeros términos oscuros, iluminación de alto contraste con grandes sombras proyectadas, bloqueo y delimitación de la pantalla en negro, utilización de estructuras geométricas de reencuadre, introducción de fuentes de luz diegéticas para alumbrar desde dentro las escenas, etc.–, films tan alejados en cronología como sus creaciones de Americana exhiben igualmente similares esquemas compositivos, ya sea integrados en plena naturaleza fotografiada en blanco y negro –*Ah, Wilderness!* (1935) y *Of Human Hearts* (1938)– o en color –*National Velvet* (1944) y *The Yearling* (1946)–, o en el ambiente urbano de la pequeña ciudad norteamericana contemporánea –*The Human Comedy* (1943) e *Intruder in the Dust* (1949).

Ahora bien, aparte de dispositivos concretos como los enumerados sobre estas líneas, el aprendizaje de seis años de Clarence Brown con Tourneur derivó en muchas otras enseñanzas y habilidades adquiridas. Todas ellas, por supuesto, ya examinadas, pero de las que creemos conviene destacar dos en particular, puesto que acabaron otorgando a su cinematografía una originalidad e individualización que diferencian considerablemente su producción de la del resto de sus contemporáneos. Y ambas se relacionan con sus comienzos con Tourneur en el cine norteamericano de la década de 1910: la costumbre de rodar en exteriores naturales y el empleo de la fotografía de enfoque en profundidad.

Con respecto a la primera, Brown además de ejercer como ayudante de dirección y montador de Tourneur, a partir de 1916 se convirtió en su director de la segunda unidad, filmando por su cuenta y con su propia cámara grandes porciones de los films de éste en espacios abiertos. En consecuencia, Brown desarrolló un inusual control de la luz y de las condiciones atmosféricas en exteriores que le posibilitaron para desempeñar tales cometidos en el futuro. Es más, desde mediados de la década de 1920 insistió con frecuencia en filmar sus películas lejos de los estudios donde trabajó: *The Signal Tower* y *The Trail of '98* (1928). Y esto incluye, por supuesto, su periodo en Metro-Goldwyn-

Mayer, una productora enormemente reacia a dar luz verde a los rodajes fuera de sus instalaciones de Culver City. Pero, de nuevo, dicho entrenamiento arraigado en la década de 1910 se manifestó de modo notable en sus films de Americana de los años 30 y 40: *Ah, Wilderness!*, *Of Human Hearts*, *The Yearling* e *Intruder in the Dust*. Como es sabido, *The Yearling*, llevada a cabo con altísimas temperaturas en Florida, supuso una proeza técnica en toda regla. Mientras que Brown filmó la película íntegra de *Intruder in the Dust* –salvo tres escenas puntuales, las primeras que se rodaron y de las que luego dijo estar profundamente arrepentido– en la ciudad de Oxford, Mississippi. Y si bien aquí estamos mencionando los títulos que Brown filmó en gran medida en escenarios naturales, son muchas otras sus películas de las décadas de 1920 y 1930 que contienen siempre secuencias filmadas en tales circunstancias, antes de que los rodajes en exteriores fuesen una práctica habitual en Hollywood desde mediados y finales de los años 40: *Smouldering Fires*, *The Goose Woman* (1925), *The Eagle*, *A Free Soul* (1931), *Conquest* (1937), *The Human Comedy* (1943), *The White Cliffs of Dover* (1944), *National Velvet* (1944), etc.

Tanto o más inusual fue el empleo de Brown de la fotografía con profundidad de campo durante toda su carrera, inclusive durante los años 20 y 30, periodo por excelencia del *soft focus*. Pero el enfoque nítido era el habitual del cine norteamericano de la década de 1910, cuando Brown inició su aprendizaje con Tourneur, y ello implicó no sólo que el director lo utilizase de modo permanente a lo largo de su trayectoria y generalmente de forma creativa, con propósitos narrativos y acciones simultáneas en primer y último término de la imagen –*Possessed* (1931), *Sadie McKee* (1934), *Anna Karénina* (1935)–, sino en ocasiones de forma increíblemente innovadora, emplazando objetos y personajes a foco nítido en un primerísimo nivel espacial, muy cerca de la lente, mientras por detrás los restantes elementos que integran el plano continúan estando nítidamente enfocados. Como hemos tenido oportunidad de comprobar Brown llevó a cabo estas propuestas anómalas en numerosos de sus films –*A Woman of Affairs* (1928), *Romance* (1930), *Possessed*, *Sadie McKee* y *The Gorgeous Hussy* (1936)–, anticipándose considerablemente a las prácticas de Gregg Toland con los directores William Wyler, John Ford y Howard Hawks en la década de 1930 y, por supuesto, mucho antes de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941), de Orson Welles y con Toland a cargo de la fotografía. Con lo que se demuestra que ni William Wyler fue el único director de la década de 1930 en hacer un uso continuado de la profundidad de campo, ni *Citizen Kane* fue la primera vez donde se experimentó de esa forma con las lentes de

gran angular, ello pese a que en este film tales soluciones visuales se llevaron al extremo.

El cine de Clarence Brown en general presenta abundantes dispositivos considerados insólitos y que se anticipan a su época. No obstante, de momento, y con relación a los que se derivan de su formación con Tourneur, creemos oportuno mencionar en el montaje plano/contraplano de la década de 1920 la constante aparición de primeros planos de los personajes con partes del cuerpo del interlocutor contrario introduciéndose en el encuadre en escorzo con objeto de contribuir a la continuidad espacial de las imágenes. Una solución estilística sumamente infrecuente en la cinematografía “silente”, ya que comenzó a aparecer asociada a los diálogos del cine hablado, y que, en el mejor de los casos, tan solo puede atisbarse en casos aislados muy tardíos del decenio. Pero Clarence Brown utilizó este recurso en muchas de sus producciones “silentes”, incluyendo algunas muy tempranas cronológicamente y a veces en más de una ocasión a lo largo de un mismo largometraje, lo que llevó a Kevin Brownlow a calificarlo de “fascinante”. Aparece, de hecho, en: *The Light in the Dark* (1922 [prod. 1921-22]), *The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924 [prod. 1923]), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925 [prod. 1924]), *Kiki* (1926), *Flesh and the Devil* (1926), *The Trail of '98* (1928), *The Cossacks* (1928), estrenada como dirigida por George Hill, y *A Woman of Affairs* (1928). Ciertamente que Tourneur ya había empleado este mecanismo en *Victory* (1919), donde Brown trabajó desempeñando sus funciones habituales, pero también hemos de decir que no conocemos ninguna otra película del director francés donde figure, mientras que Brown realizó un uso continuado del mismo.

Sin embargo, el de Clarence Brown no fue ni mucho menos un cine de imitación o una simple prolongación del de su mentor. Y si su obra es tan original y creativa o, como decía Brownlow, superior a la de Tourneur, ello se debe precisamente a que él mantuvo en su corpus filmico muchos de los elementos más sobresalientes de la estética de su maestro, a los que agregó otros valores propios sumamente innovadores, creando así una cinematografía distintiva.

Y tal y como hemos verificado, Brown forjó su estilo cinematográfico durante los años en que trabajó bajo contrato en Universal Pictures (1923-1925), ya que los componentes filmicos que se aprecian en sus películas de este periodo tuvieron una resonancia permanente en su producción futura.

Fue en esta época cuando el cineasta llevó a su máxima expresión y codificó una de sus composiciones más personales y genuinas: el “plano de tres”, un auténtico “plano-emblema” que repitió una y otra vez a lo largo de su trayectoria y con el que firmó intencionadamente buena parte de su filmografía, ya fuera colocando dicha composición al final de los films –*The Goose Woman, They Met in Bombay* (1941)– o utilizando la fórmula de “plano de tres' + epílogo” –*The Light in the Dark, The Signal Tower, Smouldering Fires*,² *Anna Christie* (1930), *Chained* (1934), *Conquest* y *Angels in the Outfield* (1951). Llama la atención que inclusive una cinta como *Love on the Run* (1936), dirigida oficialmente por W. S. Van Dyke, pero donde Brown realizó arreglos y/o contribuyó ampliamente sin figurar en los créditos, concluya con un “plano de tres” del trío protagonista: ¿Es casualidad? ¿Fue rodado por Van Dyke? ¿O era ésta la forma que tenía Brown de dejar su estampa y constatar que gran parte del film, y ese fragmento en particular, había sido rodado por él? Desde luego, resulta imposible saberlo, pero ahí está.

Sin embargo, más importante que el hecho de constituir la rúbrica pictórica del cineasta, que también, es que en la mayoría de los ejemplos mencionados Brown utilizó los “planos de tres” para establecer visualmente la resolución de los films, situar el clímax y cerrar su historia dramática de forma emblemática, simbólica y estrictamente visual. Aparte de los títulos señalados, significativos “planos de tres” de contenido simbólico y narrativo, aunque no estén situados al final, impregnan su filmografía: *The Last of the Mohicans* (1920), *Butterfly* (1924), *Anna Karénina* (1935), *The Yearling* (1946). Y cuantiosas de sus películas suponen en realidad una repetición continuada de “planos de tres”, donde a veces las agrupaciones de personajes se alternan o varían con diversas implicaciones de índole dramática, conforme a lo que el director quiere expresar en cada momento y al transcurso de la historia: *The Acquittal* (1923), *The Signal Tower, Smouldering Fires, The Goose Woman, Flesh and the Devil* (1926), *A Woman of Affairs* (1928), *Conquest, Sadie McKee* (1934).

La atención pormenorizada al detalle –gestos, cruces de miradas entre los personajes e importancia de los pequeños objetos–, la propensión a la plasmación simbólica y el cuidado desplegado en la composición, con una fuerte inclinación a crear

² Aunque *Smouldering Fires* concluye con un “plano de tres”, lo situamos dentro de esta clasificación de “plano de tres' + epílogo” porque ése es el modo en que Brown diseñó la película y hubiera querido que finalizase el largometraje.

cuadros visuales triangulares, frontales y de una acusada simetría, son características comunes a los “planos de tres” del cineasta que al mismo tiempo definen buena parte de su obra, tanto “silente” como “sonora”. Por eso los “planos de tres” resultan tan cruciales a la hora de desentramar la esencia fílmica de Brown, pues actúan también como un resumen de su cine.

Pero además son muchos otros los mecanismos formales y soluciones visuales que Brown desarrolló durante su periodo en Universal y tuvieron una continuidad en su obra cinematográfica posterior: su predisposición a los movimientos de cámara y a las tomas largas en movimiento; la narración subjetiva tanto en encuadres fijos como móviles; la presentación de personajes y situaciones a partir de planos de detalle, fragmentos mediante los cuales el realizador enfatiza determinadas cuestiones en primera instancia antes de presentar el *establishing shot*; la transmisión de la información de forma visual mediante la colocación de cuadros y fotografías de los personajes por las estancias; la introducción de focos de luz diegéticos dentro del encuadre, pero no sólo con propósitos de índole fotográfica y centrados en la iluminación y la creación de determinadas atmósferas, como hacía Tourneur, sino mediante la colocación de velas y candelabros para otorgar equilibrio y simetría a las composiciones y reencuadrar a los personajes en el espacio, etc.

Por todo lo expuesto, desde la perspectiva estilística los objetivos alcanzados con esta investigación a lo largo de la Tercera Parte son múltiples.

De un lado, hemos definido los rasgos más característicos de la cinematografía de Clarence Brown, su esencia fílmica, presente ya en estos primeros años de su trayectoria, poniendo de relieve la evolución que experimentó el cineasta desde la simple *imitación* de los Inicios (1915-1923) hasta la *integración* y Consolidación (1923-1925) de su estilo cinematográfico personal en Universal. Como es sabido, más tarde el realizador añadió otros particulares a su obra, propiciados por la amplia disponibilidad financiera de la que gozó después, y que se concretaron, en esencia, en la aparición del plano-secuencia, a partir de la década de 1930, y en la realización de tomas de duración en extremo prolongada e integradas por abundantes y complicados movimientos de cámara, en ocasiones con maquinaria confeccionada por él mismo, a partir de 1925 y su contrato con Joseph M. Schenck. Pero, salvo estos particulares específicos, los fundamentos de su obra cinematográfica posterior se localizan todos en su periodo de Universal. Y en torno a 1924-1925 podemos afirmar que las bases de su cinematografía estaban ya plenamente constituidas.

De otro lado, al subrayar la vinculación efectiva que existió entre los films de Brown en Universal y su producción ulterior con Schenck, Metro-Goldwyn-Mayer y en su única película para Twentieth Century-Fox, hemos conectado su obra “silente” con la “sonora” y su producción modesta en Universal con la ligada al *star sytem* y los altos presupuestos, áreas de su filmografía que hasta la fecha aparecían completamente desligadas por parte de los historiadores precedentes, quienes no encontraban nexo de unión posible entre ambas parcelas tan aparentemente diferenciadas de su carrera. Desde luego hay continuidad, y en más de un sentido –nótense, por ejemplo, las importantes conexiones temáticas con relación al alcoholismo, la homosexualidad, retratos de fuertes protagonistas femeninas, las relaciones familiares, etc–, pero ésta resulta especialmente tangible en lo que concierne al ámbito estilístico.

Y con respecto a las películas escogidas como ejemplos filmicos a analizar en la Tercera Parte –*The Light in the Dark* (1922) y *Smouldering Fires* (1925)–, estamos convencidos de que con los estudios realizados hemos arrojado luz sobre dos de las cintas más desconocidas del cineasta, pero que al mismo tiempo se revelan como capitales en su filmografía, si bien por diferentes motivos. Lo que es más, hemos dado a conocer los films en su estado original, alertando en ambos casos de que las versiones distribuidas el mercado videográfico no son las originales, sino las copias más fragmentadas y dañadas que existen de los largometrajes. Y hemos dado cuenta, también, de las principales carencias o deficiencias que presentan estas versiones comerciales, que son las únicas accesibles en la actualidad.

Pero el análisis de estas dos películas en particular sirve también para acabar con uno de tantos tópicos extendidos sobre la figura de Clarence Brown como realizador. Nos referimos a aquél que sostiene que él fue un privilegiado de tal excepción en su profesión que nunca vio mutilada o alterada ninguna de sus obras y al que jamás impusieron un final determinado durante toda su carrera –con la notable y singular excepción de *Flesh and the Devil* (1926).³ No obstante, como hemos visto, esto es algo

³ E incluso en esta ocasión a Brown se le suele mencionar como un caso aparte, pues aunque MGM obligó a colocar un final convencional en la cinta, que el director aborrecía, pudo rodarlo él mismo. Y, además, a comienzos de los años 60, tras una reposición en la Cinémathèque Française de París, Brown exigió que ese final adherido fuese suprimido y desde entonces el film se ha visto como él lo diseñó en origen. (A día de hoy, el final de MGM con el que se estrenó el largometraje en 1926 puede verse como un contenido adicional en la edición de DVD de *Flesh and the Devil* incluida en el set de DVDs *Garbo* –

completamente incierto, ya que tanto *The Light in the Dark* (1922) como *Smouldering Fires* (1925) fueron seriamente alteradas por sus respectivos productores o estudios antes de su estreno y ninguna llegó a las pantallas estadounidenses –ni se conserva, por supuesto, a día de hoy– tal y como Brown la concibió. *The Light in the Dark* fue drásticamente mutilada y objeto de un nuevo montaje por parte de su productor, Jules Brulatour, con vistas a enfatizar el papel de su estrella y productora (y posteriormente esposa) Hope Hampton. Y así, la cinta pasó de sus 8 bobinas originales filmadas por Brown a 6 (y de 7.500 a 5.600 pies). Mientras que Universal Pictures suprimió abruptamente y sin ni siquiera consultarle el final de *Smouldering Fires* que él había rodado.

Cierto que Brown sufrió menos vicisitudes y tuvo que realizar muchas menos concesiones que la mayoría de los directores contemporáneos que llevaron a cabo su carrera, como él (mayoritariamente), bajo contrato con distintos estudios de Hollywood. Durante su larga permanencia en Metro-Goldwyn-Mayer, por ejemplo, tan solo fue cedido en préstamo a otro estudio una vez, a Twentieth Century-Fox, y porque al final él lo quiso, ya que su contrato estaba blindado y no podían obligarle. Y, por supuesto, tanto en Universal como en MGM tuvo una considerable autoridad e inusitada libertad durante los rodajes y en la toma de decisiones de sus films. Sin embargo, como tantos otros clichés repetidos hasta la saciedad sobre su cine, su tan a menudo vitoreada condición de absoluto privilegiado se desdibuja parcialmente al considerar atenta y detenidamente las circunstancias históricas de producción de los films. De hecho, a los títulos citados –*The Light in the Dark*, *Smouldering Fires* y *Flesh and the Devil*– tendrían que añadirse por lo menos tres más: *Night Flight* (1933), con un principio añadido por el productor David O'Selznick; *The Yearling* (1946), un constante estira y afloja entre el director y el productor Sidney Franklin, que aunque se decantó en favor de Brown en numerosos aspectos (en contra de los deseos de Franklin, Brown logró que Flag, el ciervo de Jody [Claude Jarman, Jr.], finalmente muriera) también acabó con un final adherido que no era del gusto del cineasta;⁴ e *Intruder in the Dust* (1949), cuyo parlamento final aleccionador entre Chick (Claude Jarman, Jr.) y su tío, el abogado John

The Signature Collection (2005). Más información sobre la edición en «Fuentes audiovisuales», sec. «Films de Clarence Brown visionados»: *Flesh and the Devil*).

⁴ *The Yearling* concluye con un montaje poético visual impuesto por el productor Sydney Franklin, donde Jody continúa soñando con su mascota, en una clara concesión al tipo de cine familiar de éxito que se esperaba de una producción Metro-Goldwyn-Mayer.

Gavin Stevens (David Brian), fue exigido por el productor ejecutivo de MGM Dore Schary en contra de los deseos de Brown y el guionista Ben Maddow.

Por lo demás, al margen de la Tercera Parte y en un sentido global, con esta Tesis Doctoral creemos haber logrado muchos otros objetivos.

Con este estudio, Brown ya no es un tema “inexplorado” o un “enigma”, ni en lo personal ni en lo cinematográfico, y esperamos contribuir para que se le retire definitivamente esa etiqueta invisible de “Director desconocido” que lleva puesta desde hace décadas.

A su vez hemos demostrado que él fue mucho más que el “Director favorito de Greta Garbo” o que un simple realizador que prestó sus servicios durante 27 años a Metro-Goldwyn-Mayer, puesto que antes de su ingreso en esa compañía él poseía una larga trayectoria, que se remonta a sus comienzos en 1915 con Maurice Tourneur en Fort Lee, New Jersey, y una importante obra cinematográfica que merece un lugar destacado en la Historia del Cine por méritos propios.

Desde el punto de vista histórico, hemos documentado además las partes más oscuras y abandonadas de su carrera: su periodo de formación con Tourneur, primero en Fort Lee y después en Hollywood, y su etapa en Universal Pictures, una productora a la que jamás se le asocia, hasta el punto de que, a juzgar por la historiografía preexistente, parece que Brown nunca hubiera trabajado en ella.

También estamos convencidos de haber logrado configurar una filmografía fehaciente del cineasta en lo que respecta a su periodo de aprendizaje con Tourneur, tanto en Fort Lee (1915-1918) como en Hollywood (1919-1921), con un total de 31 largometrajes en los que Brown trabajó desempeñando distintas tareas sin estar acreditado; 21 films correspondientes a la primera época de Fort Lee y 10 durante la segunda fase de Hollywood.⁵ Recuérdese que nunca hasta la fecha ningún historiador se había preocupado por reconstruir su carrera en esos años. Y *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI), por ejemplo, le acredita escasamente en 15 films de Maurice Tourneur, todos ellos pertenecientes al primer periodo de Fort Lee. Es decir, como si Brown al regresar de la I Guerra Mundial a finales de 1918 no hubiera participado en ninguna producción hasta su debut en 1920, con *The Great Redeemer*, y

⁵ No contemplamos aquí *The Great Redeemer* (1920), puesto que fue oficialmente dirigida por Brown. Así como tampoco tenemos en cuenta, por supuesto, las co-dirigidas con Tourneur *The Last of the Mohicans* (1920) y *The Foolish Matrons* (1921), ya que en ellas Brown también fue reconocido.

quedando, en consecuencia, toda su segunda etapa de aprendizaje en Hollywood junto a Tourneur completamente omitida de su filmografía.

Asimismo, hemos delimitado en la medida de lo posible sus funciones en estos films. Brown ejerció como ayudante de dirección, montador, director de segunda unidad y escritor de rótulos en las películas de Tourneur, pero tampoco nadie se había molestado por intentar discernir cuándo y en qué películas comenzó a desempeñar tales cometidos. Nuevamente, recordamos que *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) le cita genéricamente como ayudante de dirección y montador en los insuficientes 15 títulos que enumera, sin realizar mayores distinciones y eludiendo por completo las competencias de Brown a cargo de la dirección de la segunda unidad en exteriores. Mientras que los restantes historiadores y analistas que han realizado monográficos sobre el director ni siquiera abordan este tema; en realidad, todo su entrenamiento de seis años con Tourneur es completamente ignorado en estos artículos.

Por otro lado, y aunque esta Tesis Doctoral no partía con el propósito específico de rescatar del olvido la figura de Maurice Tourneur, también creemos haber contribuido a tal fin, documentando su carrera y estudiando su estilo cinematográfico tan particular y reconocible, algo, por otro lado, absolutamente necesario, tanto para reconstruir la carrera de Clarence Brown en estos años como para, a la postre, discernir la influencia del director francés en su cine.

Tourneur, quien fuera considerando en su día un cineasta tanto o más importante que David W. Griffith, es hoy, como su discípulo, un director completamente olvidado. Y si a Clarence Brown tan solo se le nombra como el “Director favorito de Greta Garbo”, con Tourneur pasa algo parecido, pues únicamente se le conoce como el padre del realizador Jacques Tourneur. El estado de completo abandono de su obra cinematográfica ha quedado de manifiesto en numerosas ocasiones a lo largo de esta Tesis Doctoral. Sin ir más lejos, en lo que atañe a la bibliografía, tan solo hay cinco artículos contados de reconocida entidad escritos sobre él y en ellos son muchos los títulos de su filmografía que aparecen en completo desorden.⁶ En consecuencia, al documentar la trayectoria de Clarence Brown junto a Tourneur, simultáneamente hemos clarificado y puesto en el orden cronológico correcto numerosos de los films de éste.

⁶ Nos referimos a los siguientes textos: George Geltzer, *op. cit.*, 193-214; Jean Mitry, *op. cit.*, 267-312; Richard Koszarski, 1973, 24-31; Jan-Christopher Horak, 1988, 8-11; Éric Le Roy, *op. cit.*, 48-59.

Paralelamente, también hemos documentado históricamente el importante y desconocido centro de producción cinematográfica que fue Fort Lee, New Jersey, antes del establecimiento definitivo de Hollywood como capital del cine. Y lo mismo cabe señalarse de los recónditos estudios y firmas productoras y distribuidoras donde trabajaron Tourneur y Brown en esta época, que también hemos estudiado: World Film Corporation, Peerless Studios y Peerless Feature Producing Co., Paragon Studio y Paragon Films, Inc., Equitable Motion Pictures Co., William A. Brady Picture Plays, Inc., Shubert Feature Film Corporation, etc. Por supuesto, ni sobre Fort Lee como área de rodajes de la década de 1910 ni sobre estas entidades existe ningún tipo de bibliografía a disposición en lengua castellana, así como tampoco textos traducidos.

Antes de concluir queremos realizar un último comentario a propósito de las influencias que recibió Clarence Brown como cineasta y de las que ejerció él en otros directores.

Él tan solo reconoció haber adoptado deliberadamente las enseñanzas de su mentor Maurice Tourneur, pero lo cierto es que su obra se aprecian otros referentes. A lo largo de esta Tesis Doctoral ya hemos aludido al influjo de *Foolish Wives* (*Esposas frívolas*, 1922), de Erich von Stroheim, sobre dos de sus películas de Universal: *The Signal Tower* (1924) y *The Goose Woman* (1925),⁷ y al eco inequívoco del primer Ernst Lubitsch norteamericano de Warner Bros. –*The Marriage Circle* (*Los peligros del flirt*, 1924) y *Three Women* (*Mujer... guarda tu corazón*, 1924)– sobre *Smouldering Fires* (1925), pero también con relación a *The Goose Woman*, por la presencia de determinados *gags* muy visuales que denotan la influencia del ya muy famoso y acuñado en la época “Lubitsch Touch” (“Toque Lubitsch”).

Al margen de su comicidad, *Smouldering Fires* se revela también como receptora del tono sutil y sofisticado desplegado por Charles Chaplin en *A Woman of Paris* (*Una mujer de París*, 1923), por su presentación de una historia seria y madura, intimista y nada opulenta, con personajes psicológicamente complejos y donde prima la economía del lenguaje narrativo y la sobriedad en las formas interpretativas. Aunque la transmisión del estilo de *A Woman of Paris* a *Smouldering Fires* parece haberse filtrado

⁷ Los tres films fueron llevados a cabo en fechas muy próximas y en el mismo estudio y, además, *Foolish Wives* y *The Signal Tower* comparten el mismo cámara, Ben Reynolds.

en buena medida a través de *The Marriage Circle*, pues, como es sabido, Ernst Lubitsch fue uno de sus principales seguidores.

Y luego está, por supuesto, la repercusión de las técnicas de filmación alemanas, muy perceptible en los últimos films “silentes” realizados por Clarence Brown en Metro-Goldwyn-Mayer: *Flesh and the Devil* (1926), *The Trail of '98* (1928), *The Cossacks* (1928) y *A Woman of Affairs* (1928), donde el director incorporó numerosos mecanismos importados de esa cinematografía: doble exposición, sobreimpresiones, “cámara desencadenada” y forzadas angulaciones de la cámara en picado y contrapicado. Sin embargo, ya dijimos que muchos de los recursos visuales de estos films generalmente considerados de procedencia germana, en realidad ya habían sido utilizados por Clarence Brown con anterioridad y formaban parte de su propio estilo fílmico: la predisposición al encuadre móvil en general, las composiciones en silueta y el empleo de la cámara subjetiva en movimiento, por ejemplo. Paralelamente, conviene señalar que los críticos del periodo citaron específica y reiteradamente *Varieté* (*Variété*, 1925), de E. A. Dupont, como principal referente de *Flesh and the Devil*.

Pasamos ahora a efectuar la operación contraria, intentando calibrar la huella que ha dejado el cine de Clarence Brown en otros realizadores y cinematografías, y no exclusivamente en la norteamericana. Aunque él fue siempre un director reputado y altamente valorado entre sus colegas de profesión, dicha tarea se revela en cierto modo como complicada, ya que la mayoría de cineastas, como Brown, no suelen revelar sus fuentes. Sin embargo, hay excepciones, bien por la expresa confesión de sus artífices o porque el plagio es muy notorio.

Tal es el caso del impresionante *travelling* de retroceso por encima de una prolongada mesa de banquete que Brown llevó a cabo por primera vez en *The Eagle* (1925), una toma larga de 33'' de duración, cuya maquinaria para su realización diseñó él mismo y que acabó convirtiéndose en otro “plano-emblema” de su cine que reiteró constantemente en sus películas.⁸ Plano que, ya mencionamos, fue copiado por muchos otros realizadores tanto en los años inmediatamente subsiguientes como una década más tarde: por Fred Niblo en *The Temptress* (*La tierra de todos*, 1926); por Sidney Franklin

⁸ Brown lo repitió de manera exacta, pero más grandilocuente, en *Anna Karénina* (1935), con 56'' de duración, manifestándolo abiertamente en esta ocasión. Pero igualmente lo reprodujo, aunque sin confesarlo, en *A Woman of Affairs* (1928), *A Free Soul* (1931) y *The White Cliffs of Dover* (1944). Y algunas otras de sus películas como *Of Human Hearts* (1938), *The Yearling* (1946), *Intruder in the Dust* (1949) y *Angels in the Outfield* (1951) incluyen variaciones más moderadas del mismo.

en *Wild Orchids* (*Orquídeas salvajes*, 1929); y por Josef von Sternberg en *The Scarlet Empress* (*Capricho imperial*, 1934).

La parte final de *Possessed* (1931) tuvo también una innegable proyección en *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941), de Orson Welles. Una semejanza que en lo relativo a la anticipación de Brown del uso fotográfico de la profundidad de campo ya fue señalada por Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en *50 Ans de Cinéma Américain*.⁹ Pero la salida final de Marian (Joan Crawford) escapando bajo la lluvia del auditorio donde está teniendo lugar un mitin político de su ex amante Mark Whitney (Clark Gable), recuerda, asimismo, a la huída de otro personaje femenino en una película curiosamente también protagonizada por Joan Crawford: *Humoresque* (*De amor también se muere*, 1946), de Jean Negulesco, donde esta vez es Gina (Joan Chandler), la ex novia del ahora famoso violinista Paul Boray (John Garfield), quien escapa corriendo de la sala de conciertos donde él está dando un recital y lo hace, como en *Possessed*, corriendo bajo la lluvia y mientras toda la calle está atestada de enormes carteles con la fotografía de él.

Elia Kazan, por su parte, ha sido uno de los pocos directores que ha confesado su copia deliberada de una película de Clarence Brown, cuando en su autobiografía explicó cómo su admiración por *Anna Karénina* le llevó a imitar la presentación espectral de Anna (Greta Garbo) en la estación de trenes de Moscú sumergida en una nube de vapor para la de Blanche Dubois (Vivien Leigh) en *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*, 1951), mostrándola al inicio del film de la misma forma, llegando a la estación de trenes de Nueva Orleans envuelta en el vaho que sale del ferrocarril.¹⁰ Y aunque nada dijo Billy Wilder, la escena manifiesta también su impronta en otra presentación mítica de la Historia del Cine, la del personaje de Sugar (Marilyn Monroe) en *Some Like It Hot* (*Con faldas y a lo loco*, 1959), a quien, de nuevo, vemos por primera vez en la pantalla caminando por el andén de la estación de Chicago cuando es sorprendida por un chorro de vapor que emerge de la locomotora. Una resonancia inequívoca que fue señalada por José María Latorre en su crítica del film de Brown “Tres códigos de honor – *Ana Karenina* (Clarence Brown, 1935)”.¹¹ Sin embargo, antes de que Kazan y Wilder retomaran la escena, el propio Brown ya la había plagiado en

⁹ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 375.

¹⁰ Elia Kazan, 1990 (1988), 346, 432.

¹¹ José María Latorre, 1995, 74.

otra de sus películas, de la misma forma que en *Anna Karénina*, con toda la pantalla viéndose inundada por el humo, en *The White Cliffs of Dover* (1944), aunque no para constituir la presentación de un personaje, sino cuando, encontrándose en una estación de trenes, Sir John Ashwood (Alan Marshal) le pide matrimonio a la norteamericana Susan (Irene Dunne). Y Brown sumerge a los personajes en el vaho que exhala el ferrocarril en el momento justo en que ella frena su resistencia, aceptando casarse con él y quedarse en Inglaterra.

Sin duda *Anna Karénina* ha sido el film de Brown que mayor repercusión ha ejercido en otros directores, ya que la muerte en *off* de su protagonista al suicidarse lanzándose al tren fue tomada como modelo por Mervyn LeRoy para *Waterloo Bridge* (*El puente de Waterloo*, 1940), donde Myra (Vivien Leigh) se suicida tirándose al paso de unos camiones que circulan por la calzada. La copia es innegable, no sólo porque en ambos casos nunca llegamos a ver la acción en sí misma y el suicidio se produce en *off*, sino porque en *Anna Karénina* el efecto de la escena se consigue por medio de una música extradiegética *in crescendo* y por el montaje, consistente en el ensamblaje de imágenes cada vez más cortas y fugaces de las ruedas del tren en marcha intercaladas con otras de Anna mirándolas fijamente y donde ella aparece alternativamente sombreada e iluminada de acuerdo con el avance de los vagones. Una planificación de la que en *Waterloo Bridge* se ha eliminado la música, pero cuyo montaje, reducción de la duración de los planos e iluminación y oscurecimiento del rostro de la protagonista es exactamente reproducida por LeRoy justo antes de que Myra se decida finalmente a saltar sobre los camiones y donde éstos, en continua sucesión, actúan de forma equivalente a la de los vagones.

The Last of the Mohicans (1920), co-dirigida con Maurice Tourneur, *Smouldering Fires* (1925), *The Goose Woman* (1925) y *The Yearling* (1946) son películas de Brown cuyo efecto es también perceptible en otros largometrajes.

El final de Pearl (Jennifer Jones) y Lewt (Gregory Peck) en *Duel in the Sun* (*Duelo al sol*, 1946), de King Vidor, recuerda sobremanera a la desgarradora muerte de Cora (Barbara Bedford) y Uncas (Albert Roscoe) en *The Last of the Mohicans*, por la crudeza de la escena, donde los personajes aparecen ensangrentados y llenos de magulladuras como resultado de las piedras del acantilado, pero sobre todo por un gesto en particular: aquél en el que Lewt, sabiendo que va a morir, alarga su brazo para tomar la mano de Pearl, tal y como hace Uncas con la mano de Cora en *The Last of the Mohicans*, siendo ésta la última imagen que vemos de ellos.

Mientras que las conexiones entre *The Last of the Mohicans* y *Moonfleet* (*Los contrabandistas de Moonfleet*, 1955), de Fritz Lang, son muy acusadas, tanto en cuestiones de ambientación histórica general del siglo XVIII, vestuario y *atrezzo*, como en lo referente a los estilos compositivos, especialmente por el uso deliberado y constante de Lang (ya que no figura en el guión de *Moonfleet*) de la estructura del arco del proscenio constituido como un primer término oscuro en absoluto negro y por el uso de muchos otros mecanismos clave del film de Brown y Tourneur como la disposición en círculo de los personajes en el espacio cinematográfico. Todo ello hasta el punto de que *Moonfleet* parece un auténtico homenaje de Lang a *The Last of the Mohicans*. Cuando mencionamos estas exageradas similitudes entre ambas películas a Kevin Brownlow, el historiador se mostró totalmente de acuerdo con nosotros.¹² Sin embargo, no fue ésta exactamente la opinión del prestigioso historiador y especialista en el director austriaco Bernard Eisenschitz, a quien Brownlow transmitió nuestros comentarios, y quien consideró que, aunque Lang bien pudo conocer y haber visto en su día *The Last of the Mohicans*, dicha influencia en todo caso habría sido inconsciente y habría quedado manifiesta en el film como una parte integral de su fondo cultural y visual.¹³

Smouldering Fires (1925) y *The Goose Woman* (1925) son films que revelan una considerable influencia en películas posteriores, tanto de forma conjunta como por separado. En cuanto a su incidencia común, los tratamientos de rejuvenecimiento a los que se somete Norma Desmond (Gloria Swanson) en *Sunset Blvd.* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950), de Billy Wilder, traen a la memoria inmediatamente los de las protagonistas de estas dos películas de Brown: Jane Vale (Pauline Frederick) y Mary Holmes (Louise Dresser) respectivamente. Es más, este pasaje de *Sunset Blvd.* parece constituido por una amalgama de los duros procesos de belleza y antienvjecimiento de ambas producciones. En el film de Billy Wilder el segmento –una secuencia de montaje– comienza con una imagen de Norma Desmond dentro de una sauna, sudando y resoplando, donde sólo atisbamos a ver la parte superior de su cabeza y mientras una esteticista la asiste. Es decir, exactamente igual a la secuencia 5 de *Smouldering Fires*, donde a Jane se la muestra de igual guisa también en varios primeros y primerísimos

¹² Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 20/10/2009.

¹³ Información suministrada por Kevin Brownlow (correspondencia personal con el autor. 16/02/2010), procedente de Bernard Eisenschitz.

planos.¹⁴ En *Sunset Blvd.* la voz en *off* de Joe Gillis (William Holden) explica que entonces Norma se sometió a una serie de crueles tratamientos de belleza. Y de esa forma, precisamente, comenzaba la secuencia 5 de *Smouldering Fires*, con un intertítulo expositivo sumamente cáustico e irónico donde la sesión del baño de vapor era introducida con una cita que hacía alusión a los agradables castigos que las mujeres soportan. Después de esto en *Sunset Blvd.*, a través de la secuencia de montaje, asistimos a los sucesivos y sofisticados tratamientos estéticos que sufre Norma, entre los que tiene lugar un masaje facial donde las esteticistas le dan palmaditas en la cara, al igual que hacen dos expertas en belleza sobre el rostro de Marie de Nardi en *The Goose Woman*. Y casi al final vemos a la ex estrella del cine “mudo” totalmente enmascarada por causa de una limpieza de cutis, como en *The Goose Woman* y en la secuencia que se eliminó del montaje final de *Smouldering Fires*, pero de la que tenemos constancia a través de una fotografía publicitaria. La película al completo de *Sunset Blvd.* está llena referencias y homenajes a la era “muda” de Hollywood, por lo que el parentesco con *Smouldering Fires* y *The Goose Woman* en principio no debería sorprender. Las similitudes, de hecho, van más allá, pues recuérdese que *Smouldering Fires* trata sobre el mismo tema: una mujer mayor y rica que se enamora de un hombre mucho más joven, sin posición y sin dinero, que no la ama, pese a los repetidos esfuerzos de ella por retenerlo. Mientras que el personaje protagonista de *The Goose Woman*, Marie de Nardi, es, como Norma Desmond, una gloria de antaño, en esta ocasión una ex diva de la ópera, cuyos anhelos por rejuvenecer se hallan ligados a su obsesión por recuperar a su público.

Determinados elementos constitutivos de la trama de *Smouldering Fires* se incorporaron también en *Female (Hembra, 1933)*, de Michael Curtiz, cuya protagonista, Alison Drake (Ruth Chatterton), es la dueña de una fábrica de automóviles. De hecho, el segmento de apertura de este film, donde Alison aparece presidiendo una reunión de su empresa, gritando y dando órdenes a sus empleados, es una reproducción exacta del inicial de *Smouldering Fires*. Sin embargo, y aunque algunos manuales citan a la película de Curtiz como un *remake* de *Smouldering Fires*, en realidad ahí acaban las similitudes, ya que *Female* concierne a la desinhibida vida sexual de esta ejecutiva ninfómana que utiliza a los empleados de su fábrica como meros juguetes sexuales.

¹⁴ Brown volvió a incluir esta misma escena de la sauna con fines estrictamente humorísticos en *Wife vs. Secretary* (1936).

Sin duda alguna, *The Goose Woman* sirvió como modelo a Frank Capra para *Lady for a Day* (*Dama por un día*, 1933). Destaca sobre todo el fragmento en que su protagonista Apple Annie (May Robson) escribe una carta a su hija en la soledad de su decrepita habitación, puesto que todos los dispositivos que se incluyen están directamente incorporados del film de Brown: una mujer mayor alcoholizada y acabada, música diegética que sale de un fonógrafo, la ginebra y la admiración de fotografías. Y así, mientras que en *The Goose Woman* Mary Holmes, la “Mujer Ganso”, se deleitaba admirando sus propias fotografías, recuerdo de su gloria pasada, al tiempo que bebía ginebra y escuchaba su voz en el fonógrafo, en *Lady for a Day* Annie llega a su casa, pone música en el fonógrafo, da un sorbo a la botella de ginebra que ha traído consigo –respingo de placer al dar el primer trago incluido, como sucede más hacia delante en *The Goose Woman*– y tras esto se dispone a escribir la carta a su hija a la vez que contempla su fotografía. La inspiración de Capra en la película de Brown es muy clara, pues ambas mujeres no sólo tienen una edad parecida, sino que están caracterizadas de la misma manera: desastradas, despeinadas y alcoholizadas. Pero, más evidente todavía, cuando en la mencionada secuencia de *Lady for a Day* Annie finalmente comienza a escribir la carta, Capra sitúa permanentemente la botella de ginebra a la derecha del encuadre en primer término, exactamente igual a cómo aparecía ésta durante todo el tiempo en *The Goose Woman*. Las similitudes además continúan, pues aparte de que sus identidades son también equivalentes –Mary Holmes era una marginada de la sociedad y Annie es una vagabunda–, ambas se convertirán en impostoras a través de arduos procesos de belleza y reconstrucción de su imagen física. En *The Goose Woman* Mary era conducida hasta un hotel donde se llevaba a término su metamorfosis, e igualmente en un hotel tiene lugar el proceso de transformación de Apple Annie en una dama y mediante la actuación de todo un equipo de expertos esteticistas. En *Lady for a Day* los tratamientos de belleza quedan omitidos. Sin embargo, la salida de Annie de la habitación convertida en la Sra. E. Worthington Manville vuelve a recordar al equivalente de Mary Holmes en Marie de Nardi, ya que el personaje aparece ataviado de forma muy similar, con un elegante salto de cama con las solapas de piel, y Capra la filma también de la misma manera: caminando por la habitación con paso majestuoso acompañada por un *travelling* de retroceso.

La incidencia de *The Yearling* (1946) en *Home from the Hill* (*Con él llegó el escándalo*, 1960), de Vincente Minnelli, ya fue señalada tanto por Patrick Brion en

“Clarence Brown: un grand cinéaste intimiste”,¹⁵ publicado en *Cinéastes*, como por Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en *50 Ans de Cinéma Américain*.¹⁶ Éstos últimos consignaban la semejanza estilística de la caza del oso de la película de Brown con la correspondiente del jabalí del film de Minnelli, por la ejecución y maestría de la secuencia, articulada a través de rápidos y numerosos *travellings*. Sin embargo, aparte de las innegables conexiones en la planificación, hay otros nexos: el acompañamiento y muerte gradual de los perros que acompañan en la cacería y, más importante todavía, *Home from the Hill* supone, como *The Yearling*, el aprendizaje e iniciación de un joven en la caza y justamente con un animal de enormes dimensiones que ha causado estragos entre los habitantes de la zona por donde ha merodeado.

Asimismo, la película íntegra de *The Yearling* –atmósfera sosegada, intenso cromatismo, narrativa pausada e incluso multitud de planos específicos (destacan los *travellings* subjetivos atravesando el río)– sirvió de inspiración consciente e intencionada a Martin Ritt para *Cross Creek (Los mejores años de mi vida, 1983)*, film basado en las memorias homónimas de la escritora Marjorie Kinnan Rawlings, autora de *The Yearling* (1938), y que narra precisamente la gestación de la novela en Cross Creek, Florida.

Finalmente, junto con Elia Kazan, Kevin Brownlow ha sido el único que ha manifestado su copia deliberada de Clarence Brown, pues él mismo nos reveló haber incorporado en *Winstanley* (1975) uno de los gestos más emblemáticos y recurrentes de *Smouldering Fires* (1925), presente además en el último “plano de tres” de la película: la señal de silencio donde el personaje lo solicita llevándose su dedo índice a la boca.¹⁷ Ambientada en la Inglaterra del siglo XVII posterior a la guerra civil y centrada en el grupo de campesinos empobrecidos que bajo el liderazgo de Gerrard Winstanley decidieron establecerse en tierras ajenas para cultivarlas, la escena tiene lugar cuando la mujer del párroco, profundamente conmocionada por lo que ha visto en el campamento de los cavadores (*Diggers*), vuelve a su casa y se lo cuenta a su marido, pero éste le responde que guarde silencio sosteniendo su dedo índice sobre los labios. Co-dirigida con Andrew Mollo, ésta es una producción británica realizada en blanco y negro, con un más que exiguo presupuesto y de la que mucho se ha escrito a propósito de los

¹⁵ Patrick Brion, *op. cit.*, 119.

¹⁶ Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, 376.

¹⁷ Correspondencia personal con Kevin Brownlow. 27/11/2008.

continuos tributos de Brownlow y Mollo al cine de Albel Gance y Carl Theodor Dreyer, entre otros. Pero lo cierto es que, aparte del homenaje confeso a *Smouldering Fires*, por su división constante de la pantalla en negro, el uso de las más estrictas siluetas y la proliferación del primer término oscuro para enmarcar las escenas, todo ello en exteriores naturales, *Winstanley* remite también indiscutiblemente a la obra de Tourneur y Brown en general y a *The Last of the Mohicans* (1920) en particular.

Concluimos, así pues, esta Tesis Doctoral remarcando la notable relevancia de la obra de Clarence Brown en la Historia del Cine. Pese a sus propias declaraciones, él recibió la impronta de algunos de sus más insignes coetáneos y, al mismo tiempo, ejerció una notable influencia sobre cineastas tanto contemporáneos suyos como muy alejados cronológicamente. Mantuvo siempre a lo largo de su filmografía gran parte del sustrato filmico asimilado de su mentor Maurice Tourneur, pero al mismo tiempo fue un director sumamente innovador que supo integrar esos valores plásticos adquiridos con otros plenamente genuinos, hasta configurar un estilo propio, original y plenamente distintivo, el cual puede ser apreciado a lo largo de toda su obra.

FILMOGRAFÍA CLARENCE BROWN*

La filmografía de Clarence Brown que adjuntamos a continuación ha sido elaborada mediante numerosas fuentes, entre las que destacan documentos del periodo relativos a la producción y estreno de los films, entrevistas, *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970* (AFI) y, por supuesto, las propias películas cuando se han conservado y ha sido posible verificar sus credenciales.

El criterio de esta filmografía es temático, aunque hemos intentado disponer los diferentes apartados siguiendo un orden cronológico en la medida de lo posible. Dentro de cada sección los films están ordenados de forma cronológica por su fecha de producción, no de estreno. Referente a los largometrajes “silentes”, indicamos su duración en minutos únicamente cuando dicha información nos ha sido facilitada por fuentes fiables o conocemos de forma fehaciente que su velocidad de proyección es la correcta. En el caso de películas “sonoras”, cuando la duración en minutos indicada por AFI se diferencia substancialmente de la obtenida por nosotros a través del cronometraje de las copias íntegras de los films, la aquí consignada es la resultante de nuestro propio cronometraje.

Todos los films son de nacionalidad norteamericana, excepto cuando se indique lo contrario.

* * *

Funciones diversas

Trilby (1915) – *Director*: Maurice Tourneur. *Producción*: Equitable Motion Pictures Co. *Distribución*: World Film Corporation. *Guión*: E. M. Ingleton, sobre la novela homónima de George Du Maurier (Londres, 1894) y la obra de mismo título de Paul M. Potter (Nueva York, 15 de abril de 1895). *Director de fotografía*: John van den Broek (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré. *Ayudante de dirección*: George Cowl (sin acreditación). *Ayudante de postproducción*: Clarence Brown. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: mediados de marzo – mediados de mayo de 1915. *Copyright*: Equitable Motion Pictures Co. / 13/09/1915 / LU6353. *Estreno*: *world premiere* el 6 de septiembre de 1915 en el Forty-Fourth St. Theater, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 20 de septiembre de 1915. *Intérpretes*: Clara Kimball Young (Trilby O’Farrell), Wilton Lackaye (Svengali), Paul McAllister (Gecko), Chester Barnett (Billie), D. J. Flanagan. *Duración*: 5 rollos.

* Únicamente se conserva una versión fragmentada procedente del reestreno de 1920.

* La película ya estaba realizada y se encontraba en fase de postproducción cuando Clarence Brown fue a trabajar con Tourneur. Aunque Brown declaró haberla montado, y no cabe duda que colaboró en la postproducción del film, sus cometidos como montador son del todo improbables.

* Alertamos al lector de que en muchas ocasiones los datos económicos de las películas relativos al coste, recaudación y beneficios (o pérdidas) no concuerdan, pero éstos son los que se consiguen en las fuentes bibliográficas que hemos consultado.

Ayudante de dirección

The Cub (1915) – *Director*: Maurice Tourneur (sin acreditación). *Producción*: William A. Brady Picture Plays, Inc. *Distribución*: World Film Corporation. *Fuente literaria*: sobre la obra homónima de Thompson Buchanan (Nueva York, 1 de noviembre de 1910). *Director de fotografía*: John van den Broek (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré (sin acreditación). *Ayudantes de dirección*: George Cowl (primer ayudante; sin acreditación), Clarence Brown (segundo ayudante; sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: mediados de mayo – principios de julio de 1915. *Copyright*: World Film Corporation / 06/02/1917 / LU10138. *Estreno*: 19 de julio de 1915 (U.S.A.). *Intérpretes*: Martha Hedman (Alice Renlow), Robert Cummings (Cap. White), D. J. Flanagan (Jim Renlow), John Hines (Steve Oldham), Dorothy Farnum (Peggy White; sin acreditación), Jessie Lewis (Becky King; sin acreditación), Bert Starkey (Stark White; sin acreditación). *Duración*: 5 rollos.

* Es posible que Clarence Brown además de ayudante de dirección también asistiera a Tourneur en el montaje de este film.

The Ivory Snuff Box (1915) – *Director y productor*: Maurice Tourneur. *Producción*: William A. Brady Picture Plays, Inc. *Distribución*: World Film Corporation. *Guión*: E. M. Ingleton, sobre la novela homónima de Frederic Arnold Kummer (Nueva York, 1912). *Director de fotografía*: John van den Broek (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Fechas de rodaje*: finales de julio – principios de septiembre de 1915. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: World Film Corporation / 18/09/1915 / LU6398. *Estreno*: 13 de septiembre de 1915 (U.S.A.). *Intérpretes*: Holbrook Blinn (Richard Duvall), Alma Belwin (Grace Ellicot), Norman Trevor (Dr. Hartmann), Robert Cummings (Prefecto de policía). *Duración*: 5 rollos.

* No se conserva.

* Es posible que Clarence Brown además de ayudante de dirección también asistiera a Tourneur en el montaje de este film.

Ayudante de dirección y montador

A Butterfly on the Wheel (1915) – *Director*: Maurice Tourneur. *Presentación*: William A. Brady. *Producción*: Shubert Film Corp. *Distribución*: World Film Corporation. *Guión*: E. M. Ingleton, sobre la obra homónima de Edward Hemmerde y Francis Neilson (Londres, 18 de abril de 1911). *Directores de fotografía*: Lucien Andriot, Sol Polito. *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Fechas de rodaje*: 11 de septiembre de 1915 (aprox.) – (?). *Formato*: 35 mm. *Copyright*: World Film Corporation / 07/12/1915 / LU7144. *Estreno*: 15 de noviembre de 1915 (U.S.A.). *Intérpretes*: Holbrook Blinn

(Sr. Admaston), Vivian Martin (Peggy Admaston), George Ralph (Collingwood), June Elvidge (Lady Attwill), John Hines. *Duración*: 5 rollos.

* No se conserva.

The Pawn of Fate (1916) – Año de producción: 1915. Título de rodaje: *The Genius-Pierre*. *Director*: Maurice Tourneur. *Producción*: Shubert Film Corp. *Distribución*: World Film Corporation. *Fuente literaria*: historia original de George Beban. *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: World Film Corporation / 03/03/1916 / LU7749. *Estreno*: 28 de febrero de 1916 (U.S.A.). *Intérpretes*: George Beban (Pierre Dufrene), Doris Kenyon (Marcine Dufrene), Charles W. Charles (Padre Dufrene), John Davidson (André Lesar), John Hines (Giradot), Alec B. Francis (Abbé Paul), Mary Booth (Suzanne). *Duración*: 5 rollos.

* No se conserva.

The Hand of Peril (1916) – *Director*: Maurice Tourneur. *Producción*: Paragon Films, Inc. *Distribución*: World Film Corporation. *Guión*: Maurice Tourneur, sobre la novela *The Hand of Peril: A Novel of Adventure* (Nueva York, 1915) de Arthur Stringer. *Director de fotografía*: John van den Broek (sin acreditación). *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: semana del 5 de febrero – mediados de marzo de 1916. *Copyright*: World Film Corporation / 27/03/1916 / LU7913. *Estreno*: 27 de marzo de 1916 (U.S.A.). *Intérpretes*: House Peters (James Kestner), June Elvidge (Maura Lambert), Ralph Delmore (Frank Lambert), Doris Sawyer (“Bull’s Eye” Cherry), Ray Pilcer (Tony Morello). *Duración*: 5 rollos.

* No se conserva.

The Closed Road (1916) – *Director*: Maurice Tourneur. *Producción*: Paragon Films, Inc. *Distribución*: World Film Corporation. *Guión*: Maurice Tourneur. *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 25 de marzo de 1916 (aprox.) – (?). *Copyright*: World Film Corporation / 01/05/1916 / LU8193. *Estreno*: 24 de abril de 1916 (U.S.A.). *Intérpretes*: House Peters (Frank Sargeant), Barbara Tennant (Julia Annersley), Lionel Adams (Dr. Hugh Annersley), Leslie Stowe (Dr. Appledan), George Cowl (Griswold). *Duración*: 5 rollos.

* Únicamente se conservan las bobinas 2 y 3 (1.488 pies conservados en 35 mm. y en blanco y negro).

The Rail Rider (1916) – *Director:* Maurice Tourneur. *Presentación:* William A. Brady. *Producción:* Paragon Films, Inc. *Distribución:* World Film Corporation. *Fuente literaria:* sobre el relato breve *B* de Edgar Franklin (pseudónimo de Edgar Franklin Stearns), publicado en *Railroad Man's Magazine* (marzo 1916). *Director de fotografía:* John van den Broek. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré (sin acreditación). *Ayudante de dirección:* Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* World Film Corporation / 12/08/1916 / LU8908. *Estreno:* 21 de agosto de 1916 (U.S.A.). *Intérpretes:* House Peters (Jim Lewis), Bertram Marburgh (“B”, el enigma de D & O), Henry West (Bill Carney), A. Harrington (Theodore C. Barker), Zena Keefe (Mildred Barker). *Duración:* 5 rollos.

* Únicamente se conservan las bobinas 1 y 2 (1.442 pies conservados en 35 mm. y en blanco y negro).

The Velvet Paw (1916) – *Director:* Maurice Tourneur. *Presentación:* William A. Brady. *Producción:* Paragon Films, Inc. *Distribución:* World Film Corporation. *Guión:* Gardner Hunting, sobre una historia original de Paul West. *Director de fotografía:* John van den Broek. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré (sin acreditación). *Ayudante de dirección:* Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* World Film Corporation / 11/09/1916 / LU9087. *Estreno:* 11 de septiembre de 1916 (U.S.A.). *Intérpretes:* House Peters (Robert Moorehead), Gail Kane (Mary Dexter), Ned Burton (Senador Barring), Frank Goldsmith (Congresista Drake), Charles D. Mackay, Charles Edwards, Alex Shannon. *Duración:* 5 rollos.

* No se conserva.

Ayudante de dirección, montador y director de la segunda unidad

A Girl's Folly (1917) – Año de producción: 1916. Título de rodaje: *A Movie Romance*. *Director:* Maurice Tourneur. *Presentación:* William A. Brady. *Producción:* Paragon Films, Inc. *Distribución:* World Film Corporation. *Guión e historia original:* Frances Marion, Maurice Tourneur. *Director de fotografía:* John van den Broek. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré (sin acreditación). *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección:* Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* World Film Corporation / 07/02/1917 / LU10167. *Estreno:* 26 de febrero de 1917 (U.S.A.). *Intérpretes:* Doris Kenyon (Mary Baker), Robert Warwick (Kenneth Driscoll), Chester Barnett (Johnny Applebloom), Jane Adair (Sra. Baker), June Elvidge (Vivian Carleton), Johnny Hines (Hank), Josef von Sternberg (Operador de cámara; sin acreditación), Leatrice Joy (sin acreditación), Emile Chautard (sin acreditación), Maurice Tourneur (sin acreditación). *Duración:* 5 rollos.

* Aunque no se estrenó en España se ha popularizado como *El amor manda*.

The Whip (1917) – Año de producción: 1916. *Director:* Maurice Tourneur. *Producción:* Paragon Films, Inc. *Distribución:* State Rights. *Guión:* Charles E. Whittaker, sobre la obra homónima de Cecil Raleigh y Henry Hamilton (Londres, 9 de septiembre de 1909). *Directores de fotografía:* John van den Broek, Arthur Lye Todd, Lucien Andriot. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré. *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudantes de dirección:* Clarence Brown (primer ayudante; sin acreditación), Philip W. Masi (segundo ayudante). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Paragon Films, Inc. / 14/06/1917 / LU10945. *Estreno:* abril 1917 (U.S.A.). *Intérpretes:* Alma Hanlon (Diana Beverley), June Elvidge (Sra. D'Aquila), Irving Cummings (Herbert Brancaster), Warren Cook (Juez Beverley), Paul McAllister (Barón Sartoris), Alfred Hemming (Joe Kelly), Dion Titheradge (Harry Anson), Jean Dumar (Myrtle Anson). *Duración:* 8 rollos.

* Únicamente se conservan las bobinas de la 4 a la 8.

The Pride of the Clan (1917) – Año de producción: 1916. Títulos de rodaje: *The Lass of Killean; The Reeds of the Clan*. *Director:* Maurice Tourneur. *Producción:* Mary Pickford Film Corp. *Distribución:* Arcraft Pictures Corp. *Guión:* Elaine Sterne, Charles E. Whittaker. *Directores de fotografía:* John van den Broek, Lucien Andriot. *Ayudante de fotografía:* Charles J. van Enger (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré. *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudantes de dirección:* Clarence Brown (primer ayudante; sin acreditación), M. N. Litson (segundo ayudante; sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* 1916. *Estreno:* 8 de enero de 1917 en el Strand Theatre, Nueva York. *Intérpretes:* Mary Pickford (Margaret MacTavish), Matt Moore (Jamie Campbell), Warren Cook (Robert, Conde de Dunstable), Kathryn Browne Decker (Condesa de Dunstable), Ed Roseman (David Pitcairn), Joel Day (El dómine). *Duración:* 7 rollos.

* Aunque no se estrenó en España se ha popularizado como *El orgullo del clan*.

The Poor Little Rich Girl (*Una pobre rica*, 1917) – *Director:* Maurice Tourneur. *Producción:* Mary Pickford Film Corp. *Distribución:* Arcraft Pictures Corp. *Guión:* Frances Marion, sobre la obra *Poor Little Rich Girl* de Eleanor Gates (Nueva York, 21 de enero de 1913). *Directores de fotografía:* John van den Broek, Lucien Andriot. *Ayudante de fotografía:* Charles J. van Enger (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré. *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudantes de dirección:* Clarence Brown (primer ayudante; sin acreditación), M. N. Litson (segundo ayudante; sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Estreno:* 5 de marzo de 1917 en el Strand Theatre, Nueva York. *Intérpretes:* Mary Pickford

(Gwendolyn), Madeleine Traverse (Su madre), Charles Wellesley (Su padre), Gladys Fairbanks (Jane), Frank McGlynn (El plomero), Emile LaCroix (El organillero), Marcia Harris (Srta. Royale), Charles Craig (Thomas), Frank Andrews (Potter), Herbert Prior (El doctor), George Gernon (Johnny Blake), Maxine Hicks (Susie May Squoggs). *Duración:* 6 rollos.

The Undying Flame (1917) – *Director:* Maurice Tourneur. *Producción:* Jesse L. Lasky Feature Play Co. *Distribución:* Paramount Pictures Corp. *Guión:* Charles E. Whittaker, sobre la historia original de Emma Bell *The Severed Scarabs* (también llamada *The Scarabaeus*). *Director de fotografía:* John van den Broek. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré. *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudantes de dirección:* Clarence Brown (primer ayudante; sin acreditación), Philip W. Masi (segundo ayudante). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Jesse L. Lasky Feature Play Co. / 21/05/1917 / LP10812. *Estreno:* 24 de mayo de 1917 (U.S.A.). *Intérpretes:* Olga Petrova (La Princesa / Grace Leslie; acreditada como Madame Olga Petrova), Edwin Mordant (El Rey), Herbert Evans (El arquitecto), Mahlon Hamilton (El pastor / Capitán Paget), Warren Cook (General Leslie), Charles W. Martin (Coronel Harvey), Violet Reed (Sra. Harvey). *Duración:* 5 rollos.

* No se conserva.

The Law of the Land (1917) – *Director:* Maurice Tourneur. *Presentación:* Jesse L. Lasky. *Producción:* Jesse L. Lasky Feature Play Co. *Distribución:* Paramount Pictures Corp. *Guión:* Charles E. Whittaker, sobre la obra homónima de George Broadhurst (Nueva York, 30 de septiembre de 1914). *Director de fotografía:* John van den Broek. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré (sin acreditación). *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección:* Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Jesse L. Lasky Feature Play Co. / 03/08/1917 / LP11210. *Estreno:* 12 de agosto de 1917 (U.S.A.). *Intérpretes:* Olga Petrova (Margaret Harding), Wyndham Standing (Richard Harding), Mahlon Hamilton (Geoffrey Morton), J. D. Haragan (Brockland), Robert Vivian (Chetwood), William Riley Hatch (Inspector Cochrane), William Conklin (Bennie). *Duración:* 5 rollos.

* No se conserva.

Exile (1917) – *Director:* Maurice Tourneur. *Producción:* Jesse L. Lasky Feature Play Co. *Distribución:* Paramount Pictures Corp. *Guión:* Charles E. Whittaker, sobre la novela *Exile, an Out Post of Empire* (Londres y Nueva York, 1916) de Dolf Wyllarde. *Director de fotografía:* John van den Broek. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré. *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de*

dirección: Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Jesse L. Lasky Feature Play Co. / 27/08/1917 / LP11301. *Estreno:* septiembre 1917 (U.S.A.). *Intérpretes:* Olga Petrova (Claudia Perez; acreditada como Madame Olga Petrova), Wyndham Standing (Vincenzo Perez), Mahlon Hamilton (Richmond Harvey), Warren Cook (Gobernador de Exile), Charles Martin (Manuel D'Alfrache), Violet Reed (Su mujer). *Duración:* 5 rollos.

* No se conserva.

Barbary Sheep (1917) – *Director:* Maurice Tourneur. *Producción:* Famous Players-Lasky Co. *Distribución:* Artcraft Pictures Corp. *Guión:* Charles Maigne, sobre la novela homónima de Robert Hichens (Londres, 1907). *Director de fotografía:* John van den Broek. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré. *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección:* Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Artcraft Pictures Corp. / 29/08/1917 / LP11308. *Estreno:* 10 de septiembre de 1917 (U.S.A.). *Intérpretes:* Elsie Ferguson (Kathryn, Lady Wyverne), Lumsden Hare (Sir Claude Wyverne), Pedro De Cordoba (Benchaalal), Macy Harlam (Archmed), Alex Shannon (El loco Marabout), Maude Ford (El posadero). *Duración:* 5 rollos.

* No se conserva.

The Rise of Jennie Cushing (1917) – *Director:* Maurice Tourneur. *Productor:* Adolph Zukor. *Producción:* Famous Players-Lasky Co. *Distribución:* Artcraft Pictures Corp. *Guión:* Charles Maigne, sobre la novela homónima de Mary S. Watts (Nueva York, 1914). *Director de fotografía:* John van den Broek. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré. *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección:* Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Artcraft Pictures Corp. / 01/11/1917 / LP11650. *Estreno:* 19 de noviembre de 1917 (U.S.A.). *Intérpretes:* Elsie Ferguson (Jennie Cushing), Elliott Dexter (Donelson Meigs), Fania Marinoff (Marie), Frank Goldsmith (Sr. Harrish), Sallie Delatore (Edith Gerrard), Mae Bates (Granny), Edith McAlpin (Sra. Meigs), Isabel Vernon (Tía Carrie). *Duración:* 5 rollos.

* No se conserva.

The Rose of the World (1918) – Año de producción: 1917. *Director:* Maurice Tourneur. *Productor:* Adolph Zukor. *Producción:* Famous Players-Lasky Co. *Distribución:* Artcraft Pictures Corp. *Guión:* Charles Maigne, sobre la novela *Rose of the World* (Nueva York y Londres, 1905) de Egerton Castle y Agnes Castle, originalmente publicada en *The Saturday Evening Post* (del 3 de agosto de 1904 al 20 de febrero de 1905). *Director de fotografía:* John

van den Broek. *Ayudante de fotografía*: Charles J. van Enger (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré. *Director de la segunda unidad*: Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: Artcraft Pictures Corp. / 20/12/1917 / LP11862. *Estreno*: 7 de enero de 1918 en el Rivoli Theatre, Nueva York. *Intérpretes*: Elsie Ferguson (Rosamond English), Wyndham Standing (Capitán Harry English), Percy Marmont (Teniente Belhune), Ethel Martin (Lady Cunningham), Clarence Handysides (Sir Gerardine), June Sloane (Su sobrina), Marie Benedetta (Jani), Gertrude Le Brant (Mary), Sloane De Masber (Dr. Chatelard). *Duración*: 5 rollos.

* No se conserva.

The Blue Bird (1918) – Año de producción: 1917-18. *Director*: Maurice Tourneur. *Presentación*: Adolph Zukor. *Producción*: Famous Players-Lasky Co. *Distribución*: Famous Players-Lasky Co.; An Artcraft Picture. *Guión*: Charles Maigne, sobre la obra homónima (*L'oiseau bleu*) de Maurice Maeterlinck (Moscú, 30 de septiembre de 1890). *Director de fotografía*: John van den Broek. *Ayudante de fotografía*: Charles J. van Enger (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré. *Director de la segunda unidad*: Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación). *Acompañamiento musical original*: James R. Bradford. *Fotografía*: blanco y negro con tintes de color. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: (?) – mediados de enero de 1918. *Copyright*: Famous Players-Lasky Co. / 25/03/1918 / LP12216. *Estreno*: 31 de marzo de 1918 en el Rivoli Theatre, Nueva York. *Intérpretes*: Tula Belle (Mytyl), Robin Macdougall (Tytyl), Edwin E. Reed (Papá Tyl), Emma Lowry (Mamá Tyl), William J. Gross (Abuelo Tyl), Florence Anderson (Abuela Tyl), Edward Elkas (Berlingot), Katherine Bianchi (Hija de Berlingot), Sam Blum (El pan), Rose Rolanda (Bailarina), Lillian Cook (Hada Berylune), Gertrude McCoy (La luz), Lyn Donelson (La noche), Charles Ascot (El perro), Tom Corless (El gato), Mary Kennedy (El agua), Eleanor Masters (La leche), Charles Craig (El azúcar), S. E. Potapovitch (El fuego). *Duración*: 6 rollos.

The White Heather (1919) – *Director y productor*: Maurice Tourneur. *Producción*: Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución*: Famous Players-Lasky Co.; A Paramount-Artcraft Special. *Guión*: Charles E. Whittaker (acreditado como Charles Whittaker), sobre la obra homónima de Cecil Raleigh y Henry Hamilton (Londres, 16 de septiembre de 1897). *Director de fotografía*: René Guissart, Harold Sintzenich. *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré (sin acreditación). *Director de la segunda unidad*: Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: (?) – 29 de marzo de 1919

(aprox.). *Copyright*: Maurice Tourneur Productions, Inc. / 01/03/1919 / LP13505. *Estreno*: *world premiere* el 4 de mayo de 1919 en el Rivoli Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 29 de junio de 1919. *Intérpretes*: Holmes Herbert (Lord Angus Cameron; acreditado como H. E. Herbert), Ben Alexander (Donald Cameron), Ralph Graves (Alec McClintock), Mabel Ballin (Marion Hume), John Gilbert (Dick Beach; acreditado como Jack Gilbert), Spottiswoode Aitken (James Hume). *Duración*: 6 rollos.

* No se conserva.

The Broken Butterfly (1919) – *Director y productor*: Maurice Tourneur. *Producción*: Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución*: Robertson-Cole Distributing Corp. *Guión*: H. Tipton Steck, sobre la novela *Marcene* (publicación indeterminada) de Penelope Knapp; Charles E. Whittaker (tratamiento). *Director de fotografía*: René Guissart (sin acreditación). *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré (sin acreditación). *Director de la segunda unidad*: Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Estreno*: 1 de noviembre de 1919 (U.S.A.). *Intérpretes*: Lew Cody (Darrell Thorne), Mary Alden (Zabie Elliot), Pauline Starke (Marcene Elliot), Peaches Johnson, Nina Byron. *Duración*: 5 rollos.

The Life Line (1919) – *Director y productor*: Maurice Tourneur (presentación). *Producción*: Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución*: Famous Players-Lasky Co.; Paramount-Artcraft Pictures. *Guión*: Charles E. Whittaker, sobre la obra *The Romany Rye* de George R. Sims (Nueva York, 18 de septiembre de 1882). *Director de fotografía*: René Guissart. *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Ben Carré. *Director de la segunda unidad*: Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación), Edmund Mortimer (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: Famous Players-Lasky Co. / 26/09/1919 / LP14224. *Estreno*: 5 de octubre de 1919 (U.S.A.). *Intérpretes*: Jack Holt (Jack Hearne, el Caballero Gitano), Seena Owen (Laura), Wallace Beery (Bos), Pauline Starke (Ruth Heckett), Tully Marshall (Joe Heckett), Lew Cody (Phillip Royston; acreditado como Lewis J. Cody). *Duración*: 6 rollos; 5.394 pies.

Victory (1919) – *Director y productor*: Maurice Tourneur. *Producción*: Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución*: Famous Players-Lasky Co.; A Paramount-Artcraft Special. *Guión*: Stephen Fox (pseudónimo de Jules Furthman), sobre la novela homónima de Joseph Conrad (Londres, 1915), originalmente publicada en *Munsey's Magazine* (febrero 1915). *Director de fotografía*: René Guissart. *Ayudante de fotografía*: Charles J. van Enger (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Floyd Mueller. *Director de la segunda unidad*: Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de*

dirección: Clarence Brown (sin acreditación), Edmund Mortimer (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Maurice Tourneur Productions, Inc. / 01/12/1919 / LP14507. *Estreno:* 7 de diciembre de 1919 (U.S.A.). *Intérpretes:* Jack Holt (Axel Heyst), Seena Owen (Alma), Lon Chaney (Ricardo), Wallace Beery (Schomberg), Ben Deely (Sr. Jones), Laura Winston (Sra. Schomberg), Bull Montana (Pedro), George Nichols (Capitán Davidson). *Duración:* 5 rollos; 4.735 pies.

Treasure Island (1920) – *Director y productor:* Maurice Tourneur. *Producción:* Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución:* Famous Players-Lasky Co.; A Paramount-Artcraft Super Special. *Guión:* Stephen Fox (pseudónimo de Jules Furthman), sobre la novela homónima de Robert Louis Stevenson (Londres, 1883), originalmente publicada bajo el título de *The Sea Cook or Treasure Island* en *Young Folks* (desde julio de 1881 hasta junio de 1882). *Director de fotografía:* René Guissart. *Ayudante de fotografía:* Charles J. van Enger (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Floyd Mueller. *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección:* Clarence Brown (sin acreditación), Edmund Mortimer (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Famous Players-Lasky Co. / 26/03/1920 / LP14923. *Estreno:* 4 de abril de 1920 (U.S.A.). *Intérpretes:* Shirley Mason (Jim Hawkins), Charles Ogle (Long John Silver), Sydney Dean (Squire Trelawney), Charles Hill Mailes (Dr. Livesey), Lon Chaney (Pew / Merry), Josie Melville (Sra. Hawkins), Al Filson (Bill Bones), Wilton Taylor (Black Dog), Joseph Singleton (Israel Hands), Bull Montana (Morgan), Harry Holden (Capitán Smollett). *Duración:* 6 rollos.

* No se conserva.

While Paris Sleeps (1923) – Año de producción: 1920. Título de rodaje: *The Glory of Love*. *Director y productor:* Maurice Tourneur. *Producción:* Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución:* W. W. Hodkinson Co. *Guión:* Wyndham Gittens, sobre la novela *The Glory of Love* (Londres, 1919) de “Pan” (pseudónimo de Leslie Beresford). *Director de fotografía:* René Guissart. *Montaje:* Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística:* Floyd Mueller. *Director de la segunda unidad:* Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección:* Clarence Brown (sin acreditación), Edmund Mortimer (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Estreno:* 21 de enero de 1923 (U.S.A.). *Intérpretes:* Lon Chaney (Henri Santodos), Mildred Manning (Bebe Larvache), John Gilbert (Dennis O'Keefe; acreditado como Jack Gilbert), Hardee Kirkland (Su padre), Jack McDonald (Father Marionette), J. Farrell MacDonald (Georges Morier). *Duración:* 6 rollos; 4.850 pies.

* No se conserva.

The White Circle (1920) – Título de rodaje: *The Pavilion on the Links*. *Director y productor*: Maurice Tourneur. *Producción*: Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución*: Famous Players-Lasky Co.; Paramount-Artcraft Pictures. *Guión*: Jules Furthman, John Gilbert (acreditado como Jack Gilbert), sobre el relato breve *The Pavilion on the Links* de Robert Louis Stevenson, publicado en *The New Arabian Nights* (Londres, 1882). *Directores de fotografía*: Alfred Ortlieb, Charles Rosher. *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Floyd Mueller. *Director de la segunda unidad*: Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación), John Gilbert (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: Famous Players-Lasky Co. / 04/08/1920 / LP15413. *Estreno*: 15 de agosto de 1920 (U.S.A.). *Intérpretes*: Spottiswoode Aitken (Bernard Huddleston), Janice Wilson (Clara Huddleston), Harry S. Northrup (Northmour), John Gilbert (Frank Cassilis; acreditado como Jack Gilbert), Wesley Barry (Ferd), Jack McDonald (Gregorio). *Duración*: 5 rollos; 4.017 pies.

* No se conserva.

Deep Waters (1920) – *Director y productor*: Maurice Tourneur. *Producción*: Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución*: Famous Players-Lasky Co.; Paramount Pictures. *Guión*: John Gilbert (acreditado como Jack Gilbert), sobre la novela *Caleb West, Master Diver* (Nueva York, 1899) de F. Hopkinson Smith y la obra *Caleb West* (Nueva York, 17 de septiembre de 1900) de Michael Morton. *Directores de fotografía*: Alfred Ortlieb, Homer Scott. *Ayudante de fotografía*: Charles J. van Enger (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Floyd Mueller. *Director de la segunda unidad*: Clarence Brown (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Clarence Brown (sin acreditación), John Gilbert (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: Famous Players-Lasky Co. / 02/10/1920 / LP15637. *Estreno*: 10 de octubre de 1920 (U.S.A.). *Intérpretes*: Broerken Christians (Caleb West), Barbara Bedford (Betty West), John Gilbert (Bill Lacey; acreditado como Jack Gilbert), Florence Deshon (Kate Leroy), Jack McDonald (Morgan Leroy), Henry Woodward (Henry Sanford), George Nichols (Capitán Joe Bell), Lydia Yeamans Titus (Tía Bell), Marie Van Tassell (Barzella Busteed), James E. Gibson (Squealer Vixley), Ruth Wing (Zuby Higgins), B. Edgar Stockwell (Seth Wingate), Charles Millsfield (Profesor Page), Siggrid McDonald (La sobrina de Page). *Duración*: 5 rollos; 5.035 pies.

* No se conserva.

Otras funciones de Clarence Brown (o por determinar) en los films de Maurice Tourneur

Prunella (1918) – *Director*: Maurice Tourneur. *Presentación*: Adolph Zukor. *Producción*: Famous Players-Lasky Co. *Distribución*: Famous Players-Lasky Co.; Paramount Pictures.

Guión: Charles Maigne, sobre la obra *Prunella, or Love in a Dutch Garden* de Harley Granville-Barker y Laurence Housman (Londres, 1904). *Director de fotografía:* John van den Broek. *Ayudante de fotografía y montaje:* Charles J. van Enger (segundo cámara y montador; sin acreditación). *Dirección artística:* Ben Carré. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* mediados de enero – principios de marzo de 1918 (aprox.). *Copyright:* Famous Players-Lasky Co. / 18/05/1918 / LP12434. *Estreno:* 27 de mayo de 1918 (U.S.A.). *Intérpretes:* Marguerite Clark (Prunella), Jules Raucourt (Pierrot), Henry Leone (Scaramel; acreditado como Harry Leoni), Isabel Berwin (Prim), Marcia Harris (Prude), Nora Cecil (Privacy), William J. Gross, A. Voorhees Wood y Charles Hartley (Los jardineros), Arthur Kennedy (Muchacho de los jardineros), Rose Rolanda (Bailarina; sin acreditación). *Duración:* 5 rollos; 4.742 pies.

* Parcialmente conservada. Fragmento de 30'.

* De acuerdo con Clarence Brown, él partió a la I Guerra Mundial a mitad de filmación de este film, por lo que no lo pudo montar. Se desconoce su grado de participación como ayudante de dirección y director de la segunda unidad durante el tiempo en que intervino en el rodaje.

The County Fair (1920) – Año de producción: 1919. *Directores:* Maurice Tourneur (sin acreditación), Edmund Mortimer (sin acreditación), Clarence Brown (sin acreditación). *Supervisión personal de:* Maurice Tourneur. *Productor:* Maurice Tourneur. *Producción:* Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución:* State Rights. *Guión:* J. Grubb Alexander, sobre la obra homónima de Charles Barnard (Nueva York, 5 de marzo de 1889) (en los créditos se menciona como “La Famosa Obra Norteamericana de Neil Burgess” [Neil Burgess’s Famous American Play], actor que la interpretó en los escenarios). *Director de fotografía:* Charles J. van Enger (acreditado como Charles van Enger), René Guissart (acreditado como Rene Guissart). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Guy Crowell Smith / 12/09/1920 / LP15665. *Estreno:* 6 de septiembre de 1920 (U.S.A.). *Intérpretes:* Helen Jerome Eddy (Sally), David Butler (Joel), Edith Chapman (Tía Abigail), William V. Mong (Solon Hammerhead), Arthur Housman (Bruce Hammerhead), John Stepling (Otis Tucker), Charles Barton (Tim Vail), Wesley Barry (Tommy Perkins), “Cold Molasses” (“Cold Molasses” [el caballo]). *Duración:* 5 rollos.

* No existe ningún profesional acreditado por la dirección de este film, que, según parece, fue filmado por Maurice Tourneur, Edmund Mortimer y Clarence Brown. Es posible, asimismo, que Clarence Brown colaborara o llevara a cabo también el montaje del mismo u otros cometidos.

The Bait (1921) – Año de producción: 1920. *Títulos de rodaje:* *The Bait; Human Bait*. *Directores:* Maurice Tourneur, John Gilbert (sin acreditación), Clarence Brown (sin acreditación). *Productor:* Jules Brulatour (sin acreditación). *Producción:* Hope Hampton Productions, Inc. *Distribución:* Paramount-Artcraft. *Guión:* John Gilbert (acreditado como Jack Gilbert), sobre la obra *The Tiger Lady* (publicación indeterminada) de Sidney Toler. *Director de fotografía:* Alfred Ortlieb. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Hope

Hampton Productions / 01/09/1920 / LP15636. *Estreno*: 2 de enero de 1921 (U.S.A.). *Intérpretes*: Hope Hampton (Joan Grainger [el cebo]), Harry Woodward (John Warren, el pez), Jack McDonald (Bennett Barton, el pescador), James Gordon (John Garson, el guarda de pesca), Rae Ebberly (Dolly, el gancho), Joe Singleton (Simpson, el que pone los cebos), Poupée Andriot (Madeline, el gobio), Dan Crimmins, Jr. (Jimmy, el jurel). *Duración*: 5 rollos; 5.289 pies.

* No se conserva.

* Maurice Tourneur, el director titular, abandonó la producción y la entregó a sus ayudantes John Gilbert y Clarence Brown, quienes con toda probabilidad llevaron a cabo también el montaje y otras funciones adicionales.

Lorna Doone (1922) – Año de producción: 1921-22. *Director y productor*: Maurice Tourneur. *Producción*: Thomas H. Ince Corp. *Distribución*: Associated First National Pictures; A First National Attraction. *Guión*: Katherine Speer Reed, Cecil G. Mumford, Wyndham Gittens, Maurice Tourneur (sin acreditación), sobre la novela *Lorna Doone, a Romance of Exmoor* (Londres, 1869) de Richard Doddridge Blackmore. *Director de fotografía*: Henry Sharp. *Dirección artística y vestuario*: Milton Menasco. *Fotografía*: blanco y negro con tintes de color. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: Thomas H. Ince Corp. / 12/05/1922 / LP17697. *Estreno*: *world premiere* en mayo de 1922 en Cleveland, Ohio. Estreno en U.S.A. en octubre de 1922. *Intérpretes*: Madge Bellamy (Lorna Doone), May Giracci (Lorna como niña), John Bowers (John Ridd), Charles Hatton (John como niño), Frank Keenan (Sir Ensor Doone), Jack McDonald (“Consejero” Doone; acreditado como Jack MacDonald), Donald MacDonald (Carver Doone), Norris Johnson (Ruth), Gertrude Astor (Condesa de Brandir; sin acreditación), James Robert Chandler (Frye; sin acreditación), Irene De Voss (Madre de Lorna; sin acreditación), Joan Standing (Gweny Carfax; sin acreditación). *Duración*: 7 rollos; 6.200 pies.

* Conforme a declaraciones de Clarence Brown, él marchó para dirigir su primera película, *The Light in the Dark* (1922), cuando se encontraba localizando exteriores para este film. Es posible que su participación no pasara de esa función.

Director y/o director-productor

The Great Redeemer (1920) – *Director*: Clarence Brown. *Supervisión*: Maurice Tourneur. *Productor*: Maurice Tourneur. *Producción*: Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución*: Metro Pictures Corp. *Guión e historia original*: H. H. van Loan, a partir de un suceso real aparecido en un artículo de prensa de San Bernardino; Jules Furthman (tratamiento; sin acreditación), John Gilbert (tratamiento; sin acreditación), Clarence Brown (tratamiento; sin acreditación). *Director de fotografía*: Charles J. van Enger. *Montaje*: Clarence Brown (sin acreditación). *Dirección artística*: Floyd Mueller. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: Maurice Tourneur Productions, Inc. / 15/02/1920 / LP15207. *Estreno*: *world premiere* el 15 de agosto de 1920 en

el California Theater, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 18 de octubre de 1920. *Intérpretes:* House Peters (Dan Malloy), Marjorie Daw (La chica), Jack McDonald (El sheriff; acreditado como Jack MacDonald), Joseph Singleton (El asesino), John Gilbert (sin acreditación), Alan Forrest (sin acreditación), Fritzi Brunette (sin acreditación). *Duración:* 6 rollos.

* No se conserva.

The Last of the Mohicans (1920) – *Directores:* Maurice Tourneur, Clarence Brown (acreditado como Clarence L. Brown). *Productor:* Maurice Tourneur. *Producción:* Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución:* Associated Producers, Inc. *Guión:* Robert A. Dillon, John Gilbert (sin acreditación), sobre la novela homónima de James Fenimore Cooper (Boston, 1826). *Directores de fotografía:* Philip R. DuBois, Charles J. van Enger (acreditado como Charles van Enger). *Dirección artística:* Floyd Mueller. *Ayudante de dirección:* Charles Dorian (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro con tintes de color. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Maurice Tourneur / 16/11/1920 / LP15837. *Estreno:* 21 de noviembre de 1920 (U.S.A.). *Intérpretes:* Wallace Beery (Magua), Barbara Bedford (Cora Munro), Albert Roscoe (Uncas), Lillian Hall (Alice Munro), Henry Woodward (Mayor Heyward), James Gordon (Coronel Munro), George Hackathorne (Capitán Randolph), Nelson McDowell (David Gamut), Harry Lorraine (Hawkeye), Theodore Lerch (Chingachgook), Jack McDonald (Tamenund; acreditado como Jack F. McDonald), Sydney Deane (General Webb), Joseph Singleton (sin acreditación), Boris Karloff (sin acreditación). *Duración:* 6 rollos.

* Aunque no se estrenó en España se ha popularizado como *El último mohicano*.

The Foolish Matrons (1921) – Otros títulos: *Is Marriage a Failure?* (Reino Unido). *Directores:* Maurice Tourneur, Clarence Brown (acreditado como Clarence L. Brown). *Productor:* Maurice Tourneur. *Producción:* Maurice Tourneur Productions, Inc. *Distribución:* Associated Producers, Inc. *Guión:* Wyndham Gittens, sobre la novela homónima de Brian Oswald Donn-Byrne (Nueva York, 1920). *Directores de fotografía:* Kenneth Gordon MacLean, Charles J. van Enger (acreditado como Charles van Enger). *Ayudante de dirección:* Charles Dorian (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* principios de abril – mediados de mayo de 1921. *Copyright:* Maurice Tourneur / 07/06/1921 / LP16654. *Estreno:* 19 de junio de 1921 (U.S.A.). *Intérpretes:* Hobart Bosworth (Dr. Ian Fraser), Doris May (Georgia Wayne), Mildred Manning (Sheila Hopkins), Kathleen Kirkham (Annis Grand), Betty Schade (La mujer misteriosa), Margaret McWade (Sra. Eugenia Sheridan), Charles Meredith (Lafayette Wayne), Wallace MacDonald (Anthony Sheridan), Michael Dark (Chester King), Frankie Lee (Bobby). *Duración:* 6 rollos; 6.544 pies.

The Light in the Dark (1922) – Año de producción: 1921-22. Títulos de rodaje: *White Faith*; *Holy Grail*. *Director*: Clarence Brown (acreditado como Clarence L. Brown), Jack Hyland (sin acreditación). *Productor*: Jules Brulatour (sin acreditación). *Producción*: Hope Hampton Productions, Inc. *Distribución*: Associated First National Pictures. *Guión*: William Dudley Pelley, Clarence Brown (acreditado como Clarence L. Brown), sobre la historia original de William Dudley Pelley “White Faith”. *Director de fotografía*: Alfred Ortlieb. *Dirección artística*: Ben Carré. *Ayudante de dirección*: Jack Hyland (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro con tintes de color y una bobina de color (1.100 pies aprox.) filmada con el proceso experimental Kodachrome de dos colores y pintura coloreada a mano por G.R. Silvera. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: diciembre de 1921 – marzo de 1922. *Copyright*: Hope Hampton Productions / 28/08/1922 / LP18176. *Estreno*: *world premiere* el 26 de agosto de 1922 en el Strand Theatre, Niagara Falls, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 3 de septiembre de 1922. *Intérpretes*: Hope Hampton (Bessie MacGregor), E. K. Lincoln (J. Warburton Ashe), Lon Chaney (Tony Pantelli), Theresa Maxwell Conover (Sra. Templeton Orrin), Dorothy Walters (Sra. Callerty), Charles Mussett (Detective Braenders; acreditado como Sr. Chas. Mussett), Edgar Norton (Peters), Dore Davidson (Jerusalem Mike), Sr. McClune (Socrates S. Stickles; sin acreditación), Walter McEwen (sin acreditación). *Duración*: 6 rollos (Originariamente: 8 rollos); 5.600 pies (Originariamente: 7.500 pies).

Don't Marry for Money (1923) – *Director*: Clarence Brown (acreditado como Clarence L. Brown). *Productor*: B. P. Fineman. *Producción*: Preferred Pictures Corporation. *Distribución*: Weber & North Productions. *Guión e historia original*: Hope Loring, Louis Duryea Leighton. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: Weber & North Productions / 30/08/1923 / LP19363. *Estreno*: *world premiere* en la semana del 19 de agosto de 1923 en el Central Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 25 de agosto de 1923. *Intérpretes*: House Peters (Peter Smith), Rubye De Remer (Marion Whitney), Aileen Pringle (Edith Martin), Cyril Chadwick (Crane Martin), Christine Mayo (Rose Graham), Wedgewood Nowell (El inspector), George Nichols (Amos Webb), Hank Mann (Un explorador), Charles Wellesley (Alec Connor). *Duración*: 6 rollos; 5.563 pies.

* No se conserva.

The Acquittal (*Veredicto de inculpabilidad*, 1923) – *Director*: Clarence Brown. *Producción*: Universal Jewel Productions / Universal Pictures Corp. *Distribución*: Universal Pictures Corp. *Guión y tratamiento*: Jules Furthman, sobre la obra homónima de Rita Weiman (Nueva York, 5 de enero de 1920); Raymond L. Schrock (tratamiento), Dale Van Every (tratamiento), John Huston (tratamiento), Tom Reed (tratamiento), Tom Kilpatrick (tratamiento), Anthony Veiller (tratamiento). *Director de fotografía*: Silvano Balboni. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian

(sin acreditación). *Consejero técnico de producción*: Charles Furthman. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: Universal Pictures Corp. / 13/10/1923 / LP19548. *Estreno*: *world premiere* el 12 de noviembre de 1923 en el Mission Theater, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 19 de noviembre de 1923. *Intérpretes*: Claire Windsor (Madeline Ames), Norman Kerry (Robert Armstrong), Richard Travers (Kenneth Winthrop), Barbara Bedford (Edith Craig), Charles Wellesley (Andrew Prentice), Frederick Vroom (Carter Ames), Ben Deeley (El mayordomo), Harry Mestayer (El fiscal del distrito), Emmett King (El pastor), Dot Farley (La criada), Hayden Stevenson (El taxista). *Duración*: 7 rollos; 6.523 pies; 72'.

* Parcialmente conservada (4.230 pies conservados en 16 mm., en blanco y negro y 47' de duración).

The Signal Tower (*La caseta de señales*, 1924) – Año de producción: 1923. *Director*: Clarence Brown. *Producción*: Universal Jewel Productions / Universal Pictures Corp. *Distribución*: Universal Pictures Corp. *Guión*: James O. Spearing, sobre el relato breve homónimo de Wadsworth Camp, publicado en *Metropolitan Magazine* (mayo 1920). *Director de fotografía*: Ben Reynolds. *Dirección artística*: E. E. Sheeley (sin acreditación). *Decorados*: Winfrid Kay Thackrey (Interior de la casa de los Taylor; sin acreditación). *Ayudantes de dirección*: Charles Dorian (primer ayudante; sin acreditación), Robert Wyler (segundo ayudante; sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro con tintes de color. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: octubre – mediados de diciembre de 1923. *Copyright*: Universal Pictures Corp. / 29/04/1924 / LP20129. *Estreno*: *world premiere* el 20 de julio de 1924 en el Mark Strand Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 3 de agosto de 1924. *Intérpretes*: Virginia Valli (Sally Taylor [Sally Tolliver en copyright]), Rockliffe Fellowes (David Taylor [Dave Tolliver en copyright]), Frankie Darro (Sonny Taylor [Sonny Tolliver en copyright]), Wallace Beery (Joe Standish), James O. Barrows (Tío Bill [Old Bill en copyright]), J. Farrell MacDonald (Pete), Dot Farley (Gertie), Jitney (El perro), Clarence Brown (Guardavía de la estación de Brewster; sin acreditación), Charles Dorian (Novio de Gertie; sin acreditación). *Duración*: 7 rollos; 6.714 pies; 80' (a 24 fps.).

Butterfly (*La niña mimada*, 1924) – *Director y productor*: Clarence Brown. *Producción*: Universal Jewel Productions / Universal Pictures Corp. *Distribución*: Universal Pictures Corp. *Guión*: Olga Printzlau, sobre la novela homónima de Kathleen Norris (Nueva York, 1923); Marian Ainslee (intertítulos); Bernard M^cConville (supervisor del departamento de guiones). *Director de fotografía*: Ben Reynolds. *Montaje*: Edward Schroeder. *Dirección artística*: E. E. Sheeley. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian. *Fotografía*: blanco y negro con tintes de color. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: principios de mayo – mediados de junio de 1924 (aprox.). *Copyright*: Universal Pictures Corp. / 12/08/1924 / LP20496. *Estreno*: *world premiere* el 24 de julio de 1924 en el Forum Theatre, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 12 de octubre de 1924. *Intérpretes*: Laura La Plante (Dora Collier), Ruth Clifford (Hilary Collier), Kenneth

Harlan (Craig Spaulding), Norman Kerry (Konrad Kronski), Cesare Gravina (Von Mandescheid), Margaret Livingston (Vi Vanderwort [Violet Van De Wort en copyright]), Freeman Wood (Cecil Atherton), T. Roy Barnes (Cy Dwyer). *Duración*: 8 rollos; 7.472 pies; 82' (a 22 fps.).

Smouldering Fires (*La llama del amor*, 1925) – Año de producción: 1924. Títulos de rodaje: *Clinging Fingers*; *Married Hypocrites*; *The Marrying Age*. *Director*: Clarence Brown. *Presentación*: Carl Laemmle. *Productor ejecutivo*: Benjamin F. Zeidman (sin acreditación). *Producción*: Universal Jewel Productions / Universal Pictures Corp. *Distribución*: Universal Pictures Corp. *Guión e historia original*: Sada Cowan, Howard Higgin; Melville Brown (tratamiento), Dwinelle Benthall (intertítulos). *Director de fotografía*: Jackson Rose. *Montaje*: Edward Schroeder. *Dirección artística*: E. E. Sheeley. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian. *Fotografía*: blanco y negro con tintes de color. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 18 de agosto – 3 de octubre de 1924. *Días de producción*: 40. *Copyright*: Universal Pictures Corp. / 25/11/1924 / LP20842. *Estreno*: *world premiere* el 3 de enero de 1925 en el Forum Theatre, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 18 de enero de 1925. *Intérpretes*: Pauline Frederick (Jane Vale), Laura La Plante (Dorothy), Malcolm McGregor (Robert Elliott), Tully Marshall (Scotty), Wanda Hawley (Lucy), George Cooper (Mugsy), Helen Lynch (Kate Carter [Kate Brown en copyright]), Bert Roach (Miembro del comité; sin acreditación), Billy Gould (Miembro del comité; sin acreditación), Rolfe Sedan (Miembro del comité; sin acreditación), Jack McDonald (Miembro del comité; sin acreditación), William Orlamond (Miembro del comité; sin acreditación), Robert Mack (Miembro del comité; sin acreditación), Frank Newberg (Miembro del comité; sin acreditación), Arthur Lake (Invitado a la fiesta; sin acreditación), George Lewis. *Duración*: 8 rollos; 7.356 pies; 81' (a 24 fps.).

The Goose Woman (*La mujer de los gansos*, 1925) – *Director*: Clarence Brown. *Presentación*: Carl Laemmle. *Producción*: Universal Jewel Productions / Universal Pictures Corp. *Distribución*: Universal Pictures Corp. *Guión*: Melville Brown (sin acreditación), sobre el relato breve homónimo de Rex Beach, publicado como *The Goose Woman, and Other Stories* (Nueva York, 1925); Dwinelle Benthall (intertítulos), Charles Furthman (sin acreditación). *Director de fotografía*: Milton Moore. *Montaje*: Raymond F. Curtiss. *Dirección artística*: William R. Schmidt (acreditado como Wm. R. Schmidt), E. E. Sheeley. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (primer ayudante), Robert Wyler (segundo ayudante; sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro con tintes de color. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 9 de febrero – semana del 9 de mayo de 1925. *Copyright*: Universal Pictures Corp. / 18/07/1925 / LP21557. *Estreno*: *premiere* en Nueva York el 3 de agosto de 1925 en el Colony Theatre. *Intérpretes*: Jack Pickford (Gerald Holmes), Louise Dresser (Mary Holmes / Marie de Nardi), Constance Bennett

(Hazel Woods), Marc M^{ac}Dermott (Amos Ethridge), George Nichols (Detective Michael Kelly [Detective Lopez en copyright]), Gustav von Seyffertitz (Sr. Vogel), George Cooper (Reportero; acreditado como Geo. Cooper), Kate Price (Mujer policía), Spottiswoode Aitken (Conserje del teatro; sin acreditación), Charles Bachman (sin acreditación), Harry La Verne (sin acreditación), Herbert Moulton (Reportero; sin acreditación), Clarence Brown (El asesino; sin acreditación). *Duración:* 8 rollos; 7.588 pies; 2314 m.; 79' (a 24 fps.).

The Eagle (*El águila negra*, 1925) – Títulos de rodaje: *The Untamed; The Black Eagle; The Lone Eagle*. *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Joseph M. Schenck. *Productor asociado:* John W. Considine., Jr. (presentación). *Director de producción:* Eugene Hornbostel. *Producción:* Art Finance Corp. *Distribución:* United Artists. *Guión:* Hans Kräly (acreditado como Hans Kraly), sobre la novela corta inacabada *Dubrovsky* (1841) de Aleksander Sergeevich Pushkin (sin acreditación); George Marion, Jr. (intertítulos). *Director de fotografía:* George Barnes, J. D. Jennings (sin acreditación). *Montaje:* Hal C. Kern. *Dirección artística:* William Cameron Menzies. *Decorados:* Thomas Little (sin acreditación). *Atrezzo:* Conde Phillip De Esco (sin acreditación). *Vestuario:* Adrian (sin acreditación). *Ayudante de dirección:* Charles Dorian. *Ingeniero jefe, iluminación y efectos:* Lew Johnson (sin acreditación). *Consejero técnico de producción:* Michael Pleschkoff (sin acreditación). *Foto fija:* Neelson Smith (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* mediados de julio – 15 de septiembre de 1925. *En producción:* 8 semanas. *Copyright:* Art Finance Corp. / 16/11/1925 / LP22011. *Estreno:* 8 de noviembre de 1925 en el Mark Strand Theatre, Nueva York. *Intérpretes:* Rudolph Valentino (Vladimir Dubrovsky), Vilma Banky (Mascha Troekoureff), Louise Dresser (La Zarina), Albert Conti (Capitán Kuschka), James Marcus (Kyrilla Troekoureff), George Nichols (Juez), Carrie Clark Ward (Tía), Spottiswoode Aitken (Padre de Dubrovsky; sin acreditación), Mario Carillo (Marcel Le Blanc, tutor francés; sin acreditación), Gustav von Seyffertitz (Lacayo), Mack Swain (Posadero), Clarence Brown (Cosaco; sin acreditación), Gary Cooper (Cosaco enmascarado; sin acreditación), Otto Hoffman (sin acreditación), Eric Mayne (sin acreditación), Jean De Briac (sin acreditación), Russell Simpson (sin acreditación). *Duración:* 7 rollos; 6.755 pies; 75' (a 24 fps.).

Kiki (*Kiki*, 1926) – Año de producción: 1925-26. *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Joseph M. Schenck (presentación). *Productor asociado:* John W. Considine., Jr. (sin acreditación). *Producción:* Norma Talmadge Productions. *Distribución:* First National Pictures, Inc. *Guión:* Hans Kräly (acreditado como Hans Kraly), sobre la obra homónima de André Picard (París, 1920) y la adaptación teatral a la lengua inglesa de David Belasco (1921); George Marion, Jr. (intertítulos). *Director de fotografía:* Oliver T. Marsh (acreditado como Oliver Marsh). *Ayudantes de fotografía:* H. J. Marzorati (segundo cámara; sin acreditación), Robert Bezette

(ayudante de cámara; sin acreditación). *Montaje*: Hal C. Kern. *Dirección artística*: William Cameron Menzies, Jean Bertin (diseñador a cargo de los detalles franceses; sin acreditación). *Atrezzo*: Conde Phillip Desco (sin acreditación). *Vestuario*: Sophie Wachner. *Ayudantes de dirección*: Charles Dorian, Louis Wilson (segundo ayudante; sin acreditación). *Ingeniero jefe, iluminación y efectos*: Lew Johnson (sin acreditación). *Consejero técnico de producción*: Jack Gawn (sin acreditación). *Foto fija*: Neelson Smith (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 14 de diciembre de 1925 – mediados de febrero de 1926. *Copyright*: Norma Talmadge Productions / 26/03/1926 / LP22529. *Estreno*: 4 de abril de 1926 en el Capitol Theatre, Nueva York. *Intérpretes*: Norma Talmadge (Kiki), Ronald Colman (Victor Renal), Gertrude Astor (Paulette Mascar), Marc MacDermott (Baron Rapp; acreditado como Marc M^cDermott), George K. Arthur (Adolphe), Erwin Connelly (Joly), William Orlamond (Brule), Catherine Bennett (Frou-Frou), Frankie Darro (Pierre). Eugenie Besserer (Casera; sin acreditación), Agostino Borgato (Doctor; sin acreditación), André Cheron (Maître; sin acreditación), Mathilde Comont (Criada; sin acreditación), Fred Malatesta (Cheron, el tenor; sin acreditación), Mack Swain (Pastelero; sin acreditación). *Duración*: 9 rollos; 8.279 pies.

Flesh and the Devil (*El demonio y la carne*, 1926) – *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Irving Thalberg (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: Benjamin Glazer (acreditado como Benjamin F. Glazer), sobre la novela *Es war; Roman in zwei Bänden* (Stuttgart, 1893) (en los créditos como *The Undying Past*) de Hermann Sudermann; Marian Ainslee (intertítulos). *Director de fotografía*: William Daniels. *Montaje*: Lloyd Nosler. *Dirección artística*: Cedric Gibbons, Frederic Hope. *Vestuario*: André-ani. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian. *Consejero técnico de producción*: Wilhelm von Brincken (sin acreditación). *Foto fija*: Bert Longworth (sin acreditación). *Fotografías publicitarias*: Ruth Harriet Louise. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 9 de agosto – 28 de septiembre de 1926. *Días de producción*: 43. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures / 10/01/1927 / LP23514. *Estreno*: 25 de diciembre de 1926 (U.S.A.). *Coste*: 373.000\$. *Recaudación*: 603.000\$ (nacional); 658.000\$ (extranjero); 1.261.000\$ (total). *Beneficios*: 466.000\$. *Intérpretes*: John Gilbert (Leo von Harden [Leo von Sellenthin en copyright]), Greta Garbo (Felicitas [Felicitas von Kletzingk en copyright]), Lars Hanson (Ulrich von Eltz [Ulrich von Kletzingk en copyright]), Barbara Kent (Hertha [Hertha Prochvitz en copyright]), William Orlamond (Tío Kutowski), George Fawcett (Pastor Voss [Pastor Brenckenburg en copyright]), Eugenie Besserer (Madre de Leo), Marc MacDermott (Conde von Rhaden), Marcelle Corday (Minna), Clarence Brown (Corneta; sin acreditación), Frankie Darro (Muchacho del baile; sin acreditación), Cecilia Parker (Gemela del baile; sin acreditación), Linda Parker (Gemela del baile; sin acreditación), Carl "Major" Roup (Vendedor de la estación; sin acreditación), Rolfe

Sedan (Vendedor de sombreros de mujer; sin acreditación). *Duración:* 9 rollos; 8.759 pies; 112' (a 23 fps.).

The Trail of '98 (*La senda del 98*, 1928) – Año de producción: 1927. *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Irving Thalberg (sin acreditación). *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión y tratamiento:* Benjamin Glazer, sobre la novela *The Trail of '98; a Northland Romance* (Nueva York, 1911) de Robert W. Service; Waldemar Young (tratamiento), Joe Farnham (intertítulos). *Director de fotografía:* John Seitz. *Montaje:* George Hively, Margaret Booth (supervisora de montaje; sin acreditación). *Dirección artística:* Cedric Gibbons, Merrill Pye. *Director de la segunda unidad:* Harry Schenck (sin acreditación). *Vestuario:* Lucia Coulter. *Ayudante de dirección:* Charles Dorian. *Consejeros técnicos de producción:* Frank Smith (sin acreditación), "Slim" Morgan (sin acreditación), "Cherokee Kid" (pseudónimo de Scott Turner; sin acreditación), Gracie Robinson (sin acreditación). *Acompañamiento musical:* David Mendoza (sin acreditación), William Axt (sin acreditación). *Efectos sonoros y música sincronizada:* Movietone (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* enero – mediados de agosto de 1927. *En producción:* siete meses (aprox.). *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer Pictures / 29/07/1929 / LP551. *Estreno:* *world premiere* el 20 de marzo de 1928 en el Astor Theatre, Nueva York. *Pérdidas:* 756.000\$. *Intérpretes:* Dolores del Río (Berna), Ralph Forbes (Larry), Karl Dane (Lars Petersen), Harry Carey (Jack Locasto), Tully Marshall (Salvation Jim), George Cooper (Samuel Foote, El Gusano), Russell Simpson (El viejo sueco), Emily Fitzroy (Sra. Bulkey), Tenen Holtz (Sr. Bulkey), Cesare Gravina (Abuelo de Berna), Doris Lloyd, E. Alyn Warren (Ingeniero), John Down (El chico de la madre), Ray Hallor, Ray Gallagher, Clarence Brown (Buscador de oro; sin acreditación), Francis Ford (Ayudante del Comisionado del oro; sin acreditación), Roscoe Karns (Hombre del barco; sin acreditación); Polly Moran (sin acreditación), Jacques Tourneur (sin acreditación). *Duración:* 10 rollos; 8.799 pies; 87' (a 24 fps.).

The Cossacks (1928) – *Director:* George W. Hill (acreditado como George Hill), Clarence Brown (sin acreditación). *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión y tratamiento:* Frances Marion, sobre la novela homónima (Kazadi) de Lev Tolstoi (Moscú, 1864); John Colton (intertítulos). *Director de fotografía:* Percy Hilburn. *Montaje:* Blanche Sewell. *Dirección artística:* Cedric Gibbons, Alexander Toluboff. *Vestuario:* David Cox. *Consejero técnico de producción:* General Theodore Lodi. *Acompañamiento musical:* William Axt (sin acreditación), Paul Lamkoff (sin acreditación). *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer Pictures / 23/06/1928 / LP25438. *Estreno:* *world premiere* en la semana del 23

de junio de 1928 en el Capitol Theatre, Nueva York. *Intérpretes*: John Gilbert (Lukashka), Renée Adorée (Maryana), Ernest Torrence (Ivan), Nils Asther (Príncipe Olelin), Paul Hurst (Sitchi), Dale Fuller (Madre de Maryana), Mary Alden (Madre de Lukashka), Josephine Borio (Stepka; sin acreditación), Yorke Sherwood (Tío Eroshka; sin acreditación), Joseph Mari (Espía turco; sin acreditación), Neil Neely (Olenin; sin acreditación). *Duración*: 10 rollos.

A Woman of Affairs (*La mujer ligera*, 1928) – Título de rodaje: *The Woman of Affairs*. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Irving Thalberg (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: Bess Meredyth, sobre la novela *The Green Hat: A Romance for a Few People* (Nueva York, 1924) de Michael Arlen; Marian Ainslee (intertítulos), Ruth Cummings (intertítulos). *Director de fotografía*: William Daniels. *Montaje*: Hugh Wynn. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Foto fija*: Sam Manatt (sin acreditación). *Fotografías publicitarias*: Ruth Harriet Louise. *Acompañamiento musical*: William Axt (sin acreditación). *Efectos sonoros y música sincronizada*: Movietone (sin acreditación). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 27 de julio – 11 de septiembre de 1928. *Días de producción*: 39. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures / 10/12/1928 / LP25980. *Estreno*: 15 de diciembre de 1928 (U.S.A.). *Coste*: 383.000\$. *Recaudación*: 850.000\$ (nacional); 520.000\$ (extranjero); 1.370.000\$ (total). *Beneficios*: 417.000\$. *Intérpretes*: Greta Garbo (Diana), John Gilbert (Neville), Lewis Stone (Hugh), John Mack Brown (David), Douglas Fairbanks, Jr. (Jeffrey), Hobart Bosworth (Sir Morton), Dorothy Sebastian (Constance), Gertrude Astor (Invitada a la fiesta; sin acreditación), Agostino Borgato (Inspector de policía francés; sin acreditación), Clarence Brown (Taxista; sin acreditación), Roy D'Arcy (sin acreditación), Fred Kelsey (Detective; sin acreditación), Anita Louise (Diana como niña; sin acreditación), Alphonse Martell (Conserje del hotel francés; sin acreditación), William H. O'Brian (sin acreditación). *Duración*: 10 rollos; 8.319 pies; 2537 m.; 91' (a 24 fps.).

Wonder of Women (1929) – *Director*: Clarence Brown. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: Bess Meredyth, sobre la novela *Die Frau des Steffen Tromholt* (Stuttgart, 1927) de Hermann Sudermann; Marian Ainslee (intertítulos). *Director de fotografía*: Merritt B. Gerstad. *Montaje*: William Le Vanway. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: David Cox, Howard Greer. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian. *Música*: William Axt, Arthur Lange, Sam Wineland. *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Ralph Shugart. *Sonido*: Movietone (40% dialogada). *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures / 05/09/1929 / LP658. *Estreno*: 13 de julio de 1929 (U.S.A.). *Beneficios*: 86.000\$.

Intérpretes: Lewis Stone (Stephen Tromholt), Leila Hyams (Karen), Peggy Wood (Brigitte), Harry Myers (Bruno Heim), Sarah Padden (Anna), George Fawcett (Doctor), Blanche Frederici (Criado de Stephen Tromholt), Wally Albright (Wulle-Wulle), Carmencita Johnson (Lottie como niña), Anita Fremault (Lottie), Dietrich Haupt (Kurt como niño), Ullrich Haupt (Kurt), Clarence Brown (sin acreditación), Russ Columbo (sin acreditación). *Duración:* 11 rollos; 8.347 pies; 2545 m.; 95'.

Navy Blues (*Corazón de marino*, 1929) – *Director:* Clarence Brown. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión:* Dale Van Every, sobre una historia original de Raymond L. Schrock. *Diálogos:* J. C. Nugent, Elliott Nugent, W. L. River. *Director de fotografía:* Merritt B. Gerstad. *Montaje:* Hugh Wynn. *Dirección artística:* Cedric Gibbons. *Vestuario:* David Cox. *Ayudante de dirección:* Charles Dorian. *Música:* William Axt (sin acreditación). *Tema musical:* *Navy Blues* (1929). *Música:* Fred E. Ahlert. *Letra:* Roy Turk. *Grabación sonora:* Douglas Shearer, G. A. Burns (sin acreditación). *Sonido:* Western Electric System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* julio de 1929 – (?). *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer Pictures / 02/01/1930 / LP959. *Estreno:* 20 de diciembre de 1929 (U.S.A.). *Intérpretes:* William Haines (Kelly), Anita Page (Alice), Karl Dane (Sven Swanson [Swede Swanson en copyright]), J. C. Nugent (Sr. Brown), Edythe Chapman (Sra. Brown), Wade Boteler (Higgins), Wade Boteler (Jefe suboficial de marina; sin acreditación), Clarence Brown (Miembro de la tripulación; sin acreditación), Gino Corrado (Camarero jefe; sin acreditación), Maxine Elliott Hicks (Muchacha de la tienda de golosinas; sin acreditación), Jack Pennick (Marinero de Kansas; sin acreditación), Gertrude Sutton (Hilda; sin acreditación), Richard Tucker (Personaje del baile; sin acreditación), Frank Yaconelli (Organista; sin acreditación). *Duración:* 9 rollos; 6.936 pies; 75'.

Anna Christie (*Ana Christie*, 1930) – Año de producción: 1929. *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Irving Thalberg (sin acreditación). *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión:* Frances Marion, sobre la obra homónima de Eugene O'Neill (Nueva York, 2 de noviembre de 1921). *Director de fotografía:* William Daniels. *Montaje:* Hugh Wynn. *Dirección artística:* Cedric Gibbons. *Vestuario:* Adrian. *Ayudante de dirección:* Charles Dorian (sin acreditación). *Foto fija:* Milton Brown (sin acreditación). *Grabación sonora:* Douglas Shearer, G. A. Burns (sin acreditación). *Sonido:* Western Electric System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* 14 de octubre – 18 de noviembre de 1929. *Días de producción:* 30. *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. / 10/02/1930 / LP1062. *Estreno:* world premiere el 22 de enero de 1930 en el Fox Criterion Theatre, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 21 de febrero de 1930. *Coste:* 376.000\$. *Recaudación:* 1.013.000\$ (nacional); 486.000\$ (extranjero);

1.499.000\$ (total). *Beneficios*: 576.000\$. *Intérpretes*: Greta Garbo (Anna), Charles Bickford (Matt), George F. Marion (Chris), Marie Dressler (Marthy), James T. Mack (Johnny), Lee Phelps (Larry), Jack Baxley (Pregonero de Coney Island; sin acreditación), Clarence Brown (Personaje portuario; sin acreditación), William H. O'Brien (Camarero; sin acreditación). *Duración*: 10 rollos; 8.268 pies; 92'.

* Los datos económicos incluyen también los de la versión alemana del film, *Anna Christie* (1930), dirigida por Jacques Feyder.

Romance (*Romance*, 1930) – *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Paul Bern (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: Bess Meredyth, Edwin Justus Mayer, sobre la obra *Romance, a Play in Three Acts with a Prologue and Epilogue* de Edward Sheldon (Nueva York, 1913). *Director de fotografía*: William Daniels. *Montaje*: Hugh Wynn, Leslie F. Wilder (sin acreditación). *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Foto fija*: Milton Brown (sin acreditación). *Música*: William Axt (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Ralph Shugart (sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 17 de marzo – 25 de abril de 1930. *Días de producción*: 30. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. / 28/07/1930 / LP1438. *Estreno*: world premiere el 18 de julio de 1930 en el Loew's State Theater, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 26 de agosto de 1930. *Coste*: 496.000\$. *Recaudación*: 733.000\$ (nacional); 523.000\$ (extranjero); 1.256.000\$ (total). *Beneficios*: 287.000\$. *Intérpretes*: Greta Garbo (Rita Cavallini), Lewis Stone (Cornelius Van Tuyl), Gavin Gordon (Tom Armstrong), Elliott Nugent (Harry), Florence Lake (Susan Van Tuyl), Clara Blandick (Srta. Armstrong), Henry Armetta (Beppo), Mathilde Comont (Vannucci), Condesa De Liguoro (Nina), Roy D'Arcy (sin acreditación), Rolfe Sedan (Miembro del público en la ópera; sin acreditación), William Stack (Invitado a la fiesta; sin acreditación). *Duración*: 10 rollos; 6.977 pies; 2135 m.; 76'.

Inspiration (*Inspiración*, 1931) – Año de producción: 1930. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Irving Thalberg (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: Gene Markey, libre adaptación de la novela *Sappho* (París, 1884) de Alphonse Daudet; James Forbes (tratamiento; sin acreditación). *Director de fotografía*: William Daniels. *Montaje*: Conrad A. Nervig. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Foto fija*: Milton Brown (sin acreditación). *Música*: William Axt (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 15 de octubre – 10 de diciembre de 1930. *Días de producción*: 32. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing

Corp. / 09/02/1931 / LP1960. *Estreno*: 31 de enero de 1931 (U.S.A.). *Coste*: 438.000\$. *Recaudación*: 725.000\$ (nacional); 402.000\$ (extranjero); 1.127.000\$ (total). *Beneficios*: 286.000\$. *Intérpretes*: Greta Garbo (Ivonne), Robert Montgomery (André), Lewis Stone (Delval), Marjorie Rambeau (Lulu), Judith Vosselli (Odette), Beryl Mercer (Marthe), John Miljan (Coutant), Edwin Maxwell (Julian Montell), Oscar Apfel (Vignaud), Joan Marsh (Madeleine), Zelda Sears (Pauline), Karen Morley (Liane), Gwen Lee (Gaby), Paul McAllister (Jouvet), Arthur Hoyt (Gavarni), Richard Tucker (Galand), Clara Blandick (Madre de Madeleine; sin acreditación), Sidney Bracey (Camarero; sin acreditación), George Irving (Padre de Madeleine; sin acreditación), Fletcher Norton (Seductor en el café de la calle; sin acreditación), Theodore von Eltz (Normand; sin acreditación). *Duración*: 10 rollos; 6.891 pies; 2101 m.; 72'.

A Free Soul (*Alma libre*, 1931) – *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Bernard H. Hyman (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: John Meehan, sobre la novela homónima de Adela Rogers St. Johns (Nueva York, 1927), originalmente publicada en *Hearst's International Cosmopolitan* (desde septiembre de 1926), y la obra de mismo título de Willard Mack (Nueva York, 12 de enero de 1928); Becky Gardiner (tratamiento). *Director de fotografía*: William Daniels. *Ayudantes de fotografía*: Al Lane (segundo cámara; sin acreditación), William Riley (ayudante de cámara; sin acreditación), Nelson McEdwards (ayudante de cámara; sin acreditación). *Montaje*: Hugh Wynn. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Foto fija*: Milton Brown (sin acreditación). *Agente de prensa*: Howard Dietz (sin acreditación). *Música*: William Axt (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Anstruther MacDonald (ingeniero de sonido; sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 6 de marzo – 13 de abril de 1931. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. / 03/06/1931 / LP2268. *Estreno*: *world premiere* el 2 de junio de 1931 en el Astor Theatre, Nueva York. *Estreno en U.S.A.* el 20 de junio de 1931. *Días de producción*: 31. *Coste*: 520.095,27\$. *Recaudación*: 1.422.000\$ (total). *Beneficios*: 252.905\$. *Intérpretes*: Norma Shearer (Jan Ashe), Leslie Howard (Dwight Winthrop), Lionel Barrymore (Stephen Ashe), Clark Gable (Ace Wilfong), James Gleason (Eddie), Lucy Beaumont (Abuela Ashe), Claire Whitney (Tía Helen; sin acreditación), Frank Sheridan (Fiscal; sin acreditación), E. Alyn Warren (Bottomley; sin acreditación), George Irving (Fiscal del distrito; sin acreditación), Edward Brophy (Slouch; sin acreditación), William Stack (Dick Roland; sin acreditación), Roscoe Ates (sin acreditación). *Duración*: 10 rollos; 8.412 pies; 2565 m.; 93'.

This Modern Age (*Esta edad moderna*, 1931) – Título de rodaje: *Girls Together*. *Director*: Nicholas Grindé, Clarence Brown (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: Sylvia Thalberg, Frank Butler, sobre el relato breve *Girls Together* de Mildred Cram, publicado en *College Humor* (febrero 1931); John Meehan (diálogos adicionales). *Director de fotografía*: Charles Rosher. *Montaje*: William LeVanway. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Red Golden (sin acreditación). *Foto fija*: George Hommel (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: mediados de marzo – finales de abril de 1931. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. / 07/09/1931 / LP2450. *Estreno*: 29 de agosto de 1931 (U.S.A.). *Coste*: 354.162,52\$. *Recaudación*: 891.000\$ (total). *Beneficios*: 224.837\$. *Intérpretes*: Joan Crawford (Valentine), Pauline Frederick (Diane), Neil Hamilton (Bob), Monroe Owsley (Tony), Hobart Bosworth (Sr. Blake), Emma Dunn (Sra. Blake), Albert Conti (André de Gaignon), Adrienne D'Ambricourt (Marie), Marcelle Corday (Alyce). *Duración*: 8 rollos; 68'.

Possessed (*Amor en venta*, 1931) – Títulos de rodaje: *Mirage; The Mirage*. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Harry Rapf (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: Leonore Coffe, sobre la obra *The Mirage* de Edgard Selwyn (Nueva York, 30 de septiembre de 1920). *Director de fotografía*: Oliver T. Marsh. *Ayudantes de fotografía*: Edward Fitzgerald (segundo cámara; sin acreditación), Samuel Cohen (ayudante de cámara; sin acreditación), Kyme Meade (ayudante de cámara; sin acreditación). *Montaje*: William LeVanway. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Atrezzo*: Jack Griffin (sin acreditación). *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Ingeniero jefe, iluminación y efectos*: Ted Wurtenberg (sin acreditación). *Foto fija*: Sam Manatt (sin acreditación). *Música*: William Axt (sin acreditación), Charles Maxwell (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Anstruther MacDonald (ingeniero de sonido; sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 21 de septiembre – 26 de octubre de 1931. *Días de producción*: 26. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. / 27/11/1931 / LP2653. *Estreno*: 21 de noviembre de 1931 (U.S.A.). *Coste*: 370.862,08\$. *Recaudación*: 1.030.000\$ (total). *Beneficios*: 618.138\$. *Intérpretes*: Joan Crawford (Marian), Clark Gable (Mark), Wallace Ford (Al Manning), Skeets Gallagher (Wally), Frank Conroy (Travers), Marjorie White (Vernice), John Miljan (John Driscoll), Clara Blandick (Madre [de Marian]), André Cheron (Monsieur Lavell; sin acreditación), Gino Corrado (Signor Martini; sin acreditación), Bess Flowers (Invitada a la fiesta; sin acreditación), Francis Ford (Personaje borracho; sin acreditación), Fred Malatesa (Invitado a la fiesta; sin acreditación), Alphonse

Martell (Camarero francés; sin acreditación), Wilfred Noy (Bertram, mayordomo de Mark; sin acreditación), Larry Steers (Invitado a la fiesta; sin acreditación), Wilhem von Brincken (Baron von Bergen; sin acreditación), Clarence Brown (Personaje en el tióvivo de Coney Island; sin acreditación). *Duración*: 9 rollos; 6.791 pies; 2071 m.; 76'.

Emma (*Emma*, 1932) – Año de producción: 1931. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Harry Rapf (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: Leonard Praskins, sobre una historia original de Frances Marion; Zelda Sears (diálogos adicionales). *Director de fotografía*: Oliver T. Marsh. *Ayudantes de fotografía*: Edward Fitzgerald (segundo cámara; sin acreditación), Samuel Cohen (ayudante de cámara; sin acreditación), Kyme Meade (ayudante de cámara; sin acreditación). *Montaje*: William LeVanway. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Foto fija*: Sam Manatt (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Anstruther MacDonald (ingeniero de sonido; sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: mediados de octubre – finales de noviembre de 1931. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. / 18/01/1932 / LP2766. *Estreno*: 2 de enero de 1932 (U.S.A.). *Beneficios*: 898.000\$. *Intérpretes*: Marie Dressler (Emma), Richard Cromwell (Ronnie), Jean Hersholt (Sr. Smith), Myrna Loy (Isabelle), John Miljan (Fiscal del distrito), Purnell B. Pratt (Haskins), Leila Bennett (Matilda), Barbara Kent (Gypsy), Kathryn Crawford (Sue), George Meeker (Bill), Dale Fuller (Criada), Wilfred Noy (Drake), Andre Cheron (Conde Pierre), Dorothy Peterson (Sra. Winthrop; sin acreditación), George Cooper (sin acreditación). *Duración*: 8 rollos; 6.362 pies; 1940 m.; 71'.

Letty Lynton (*Letty Lynton*, 1932) – *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Hunt Stromberg (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: John Meehan, Wanda Tuckock, sobre la novela homónima de Marie Belloc Lowndes (Nueva York, 1931). *Director de fotografía*: Oliver T. Marsh. *Ayudantes de fotografía*: Edward Fitzgerald (segundo cámara; sin acreditación), Kyme Meade (ayudante de cámara; sin acreditación). *Montaje*: Conrad A. Nervig. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Foto fija*: Sam Manatt (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Anstruther MacDonald (ingeniero de sonido; sin acreditación), Karl Zint (sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 24 de febrero – 28 de marzo de 1932. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. / 06/05/1932 / LP3015. *Estreno*: world premiere el 30 de abril de 1932 en el Capitol Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 14 de mayo de 1932. *Coste*:

316.192,23\$. *Recaudación*: 1.172.000\$ (total). *Beneficios*: 420.808\$. *Intérpretes*: Joan Crawford (Letty Lynton), Robert Montgomery (Jerry Darrow), Nils Asther (Emile Renaul), Lewis Stone (Sr. Haney), May Robson (Sra. Lynton), Louise Closser Hale (Miranda), Emma Dunn (Sra. Darrow), Walter Walker (Sr. Darrow), William Pawley (Hennessey), Charles Williams (Reportero; sin acreditación), Sidney Bracey (Camarero; sin acreditación). *Duración*: 9 rollos; 83'.

The Son-Daughter (*Canción de oriente*, 1932) – *Director*: Clarence Brown, Robert Z. Leonard (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión*: John Goodrich, Claudine West, sobre la obra homónima de George M. Scarborough y David Belasco (Nueva York, 19 de noviembre de 1919); Leon Gordon (diálogos adicionales). *Director de fotografía*: Oliver T. Marsh. *Montaje*: Margaret Booth. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación), Harry Bucquet (sin acreditación). *Música*: Herbert Stothart. *Canciones*: Anselm Goetzl, Herbert Stothart. *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Robert Shirley (sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 10 de octubre – principios de diciembre de 1932. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. / 29/12/1932 / LP3514. *Estreno*: 23 de diciembre de 1932 (U.S.A.). *Intérpretes*: Helen Hayes (Lien Wha), Ramon Novarro (Tom Lee), Lewis Stone (Dr. Dong Tong), Warner Oland (Fen Sha), Ralph Morgan (Fang Fou Hy), Louise Closser Hale (Toy Yah), H. B. Warner (Sin Kai), George Cooper (Personaje al que torturan; sin acreditación). *Duración*: 9 rollos; 79'.

Looking Forward (*El futuro es nuestro*, 1933) – Otros títulos: *The New Deal*. Títulos de rodaje: *Service*; *Yesterday's Rich*; *The New Deal*. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Harry Rapf. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.) / A Cosmopolitan Production. *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Bess Meredyth, H.M. Harwood, sobre la obra *Service* de C. L. Anthony (Londres, 12 de octubre de 1932). *Director de fotografía*: Oliver T. Marsh. *Montaje*: Hugh Wynn. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Robert Shirley (sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: finales de febrero de 1933 – (?). *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. / 10/04/1933 / LP3791. *Estreno*: 28 de abril de 1933 en el Capitol Theatre, Nueva York. *Intérpretes*: Lionel Barrymore (Benton), Lewis Stone (Service, Sr.), Benita Hume (Isobel Service), Elizabeth Allan (Caroline), Phillips Holmes (Michael), Colin Clive (Geoffrey), Alec B. Francis (Birkenshaw), Doris Lloyd (Sra. Benton), Halliwell Hobbes (Felton), Douglas Walton (Willie), Viva Tattersall (Elsie), Lawrence Grant (Bendicott), George

K. Arthur (Dressitt), Charles Irwin (Burton), Billy Bevan (Barker), Eily Malyon (Sra. Munsey; sin acreditación), Rita Carlyle (Sra. Kentish; sin acreditación), Marion Clayton (Gertie; sin acreditación). *Duración*: 9 rollos; 7.381 pies; 2251 m.; 81'.

Night Flight (*Vuelo nocturno*, 1933) – Título de rodaje: *Dark to Dawn*. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: David O'Selznick. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. *Guión*: Oliver H. P. Garret, sobre la novela homónima (*Vol de nuit*) de Antoine de Saint-Exupéry (París, 1931); John Monk Saunders (sin acreditación), Wells Root (sin acreditación). *Director de fotografía*: Oliver T. Marsh. *Ayudantes de fotografía*: Edward Fitzgerald (segundo cámara; sin acreditación), Kyme Meade (ayudante de cámara; sin acreditación). *Fotografía aérea*: Elmer Dyer, Charles Marshall. *Montaje*: Hal C. Kern. *Dirección artística*: Alexander Toluboff. *Decorados*: Hobe Erwin. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Música*: Herbert Stothart. *Orquesta*: dirigida por Oscar Radin. *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Robert Shirley (sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 12 de abril – finales de mayo de 1933. *Días de producción*: 47. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. / 02/10/1933 / LP4156. *Estreno*: *world premiere* el 5 de octubre de 1933 en el Loew's State Theater, Los Ángeles, California. Estreno el 6 de octubre de 1933 en el Capitol Theatre, Nueva York. *Coste*: 499.000\$. *Beneficios*: 176.000\$. *Intérpretes*: John Barrymore (A. Rivière), Helen Hayes (Simone Fabian), Clark Gable (Jules Fabian), Lionel Barrymore (Inspector Robineau), Robert Montgomery (Auguste Pellerin), Myrna Loy (Mujer del piloto brasileño), William Gargan (Piloto brasileño), C. Henry Gordon (Daudet), Leslie Fenton (Operador de radio), Harry Beresford (Roblet), Frank Conroy (Operador de radio), Dorothy Burgess (Amiga de Pellerin), Irving Pichel (Dr. Decosta), Helen Jerome Eddy (Madre), Buster Phelps (Niño enfermo), Ralf Harolde (Piloto nº 5), Marcia Ralston (*Vamp* del club nocturno; sin acreditación). *Duración*: 9 rollos; 84'.

Sadie McKee (*Así ama la mujer*, 1934) – *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Lawrence Weingarten. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. *Guión*: John Meehan, sobre la historia *Pretty Sadie McKee* de Vina Delmar, publicada en *Liberty* (del 15 de julio al 9 de septiembre de 1933). *Director de fotografía*: Oliver T. Marsh. *Montaje*: Hugh Wynn. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Decorados*: Fredric Hope, Edwin B. Willis. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Charles Dorian (sin acreditación). *Canciones*: Nacio Herb Brown, Arthur Freed. *Grabación musical sincronizada*: William Axt (acreditado como Dr. William Axt). *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Art Wilson (sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 12 de febrero – 7 de abril de 1934.

Copyright: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. / 09/05/1934 / LP4717. *Estreno:* 9 de mayo de 1934 (U.S.A.). *Coste:* 607.450,93\$. *Recaudación:* 1.302.000\$ (total). *Beneficios:* 230.549\$. *Intérpretes:* Joan Crawford (Sadie), Gene Raymond (Tommy), Franchot Tone (Michael), Edward Arnold (Brennan), Esther Ralston (Dolly), Earl Oxford (Stooge), Jean Dixon (Opal), Leo Carroll (Phelps), Akim Tamiroff (Riccori), Zelda Sears (Sra. Craney), Helen Ware (Sra. McKee), Gene Austin (Músico del café), Candy (Músico del café), Coco (Músico del café). *Duración:* 10 rollos; 92'.

Chained (*Encadenada*, 1934) – Título de rodaje: *Sacred and Profane Love*. *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Hunt Stromberg. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. *Guión:* John Lee Mahin, sobre una historia original de Edgard Selwyn; Frances Goodrich (contribución a los diálogos; sin acreditación), Albert Hackett (contribución a los diálogos; sin acreditación). *Director de fotografía:* George Folsey. *Montaje:* Robert J. Kern. *Dirección artística:* Cedric Gibbons. *Decorados:* Alexander Toluboff, Edwin B. Willis. *Vestuario:* Adrian. *Ayudante de dirección:* Charles Dorian (sin acreditación). *Música:* Herbert Stothart. *Grabación sonora:* Douglas Shearer. *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* mediados de mayo – 7 de julio de 1934 (nuevas tomas a partir del 12 de julio). *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. / 01/09/1934 / LP4965. *Estreno:* 9 de mayo de 1934 en el Capitol Theatre, Nueva York. *Recaudación:* 1.988.000\$ (total). *Beneficios:* 732.000\$. *Intérpretes:* Joan Crawford (Diane Lovering), Clark Gable (Mike Bradley), Otto Kruger (Richard Field), Stuart Erwin (Johnnie Smith), Una O'Connor (Amy), Marjorie Gateson (Sra. Fields), Akim Tamiroff (Pablo), Mickey Rooney (Muchacho de la piscina; sin acreditación). *Duración:* 8 rollos; 75'.

Anna Karénina (*Ana Karenina*, 1935) – *Director:* Clarence Brown. *Productor:* David O'Selznick. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. *Guión:* Clemence Dane, Salka Viertel, sobre la novela homónima de Lev Tolstoi (Moscú, 1878); S. N. Behrman (diálogos adicionales). *Director de fotografía:* William Daniels. *Montaje:* Robert J. Kern. *Dirección artística:* Cedric Gibbons. *Decorados:* Fredric Hope, Edwin B. Willis. *Vestuario:* Adrian. *Ayudante de dirección:* Charles Dorian (sin acreditación). *Ayudante de producción:* William Wright (sin acreditación). *Consejero técnico de producción:* Conde Andrey Tolstoi, Erich von Stroheim (a cargo de las secuencias militares; sin acreditación). *Foto fija:* William Grimes. *Música:* Herbert Stothart. *Efectos vocales y corales:* Russian Symphony Choir. *Coreografías:* Margarete Wallmann (Ballet); Chester Hale (Mazurca). *Grabación sonora:* Douglas Shearer. *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* 25 de marzo – 14 de mayo de 1935. *Días de producción:* 46. *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer

Distributing Corp. / 20/08/1935 / LP5748. *Estreno: world premiere* el 30 de agosto de 1935 en el Capitol Theatre, Nueva York. *Estreno en U.S.A.* el 6 de septiembre de 1935. *Coste:* 1.152.000\$. *Recaudación:* 865.000\$ (nacional); 1.439.000\$ (extranjero); 2.304.000\$ (total). *Beneficios:* 320.000\$. *Intérpretes:* Greta Garbo (Anna Karenina), Fredric March (Vronsky), Freddie Bartholomew (Sergei), Maureen O'Sullivan (Kitty), May Robson (Condesa Vronsky), Basil Rathbone (Karenin), Reginald Owen (Stiva), Phoebe Foster (Dolly), Reginald Denny (Yashvin), Gyles Isham (Levin), Joan Marsh (Lili), Ethel Griffies (Mme. Kartasoff), Harry Beresford (Matve), Sarah Padden (Institutriz), Cora Sue Collins (Tania), Mary Forbes (Princesa Sorokina), Joe E. Tozer (Mayordomo), Guy D'Ennery (Tutor), Buster Phelps (Grisha), Sidney Bracy (Ayuda de cámara de Vronsky), Harry Allen (Cordel), Ella Ethridge (Criada de Anna), Constance Collier (Condesa Lydia; sin acreditación). *Duración:* 9 rollos; 8.402 pies; 2562 m.; 90'.

Ah, Wilderness! (*Ayer como hoy*, 1935) – *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Hunt Stromberg. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Loew's Inc. *Guión:* Frances Goodrich, Albert Hackett, sobre la obra homónima de Eugene O'Neill producida por The Theatre Guild, Inc. (Nueva York, 2 de octubre de 1933). *Director de fotografía:* Clyde DeVinna. *Montaje:* Frank E. Hull. *Dirección artística:* Cedric Gibbons. *Decorados:* William A. Horning. *Vestuario:* Dolly Tree. *Ayudante de dirección:* Charles Dorian (sin acreditación). *Música:* Herbert Stothart. *Grabación sonora:* Douglas Shearer. *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* mediados de agosto – 30 de octubre de 1935. *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. / 25/11/1935 / LP5976. *Estreno:* 29 de noviembre de 1935 (U.S.A.). *Intérpretes:* Wallace Beery (Sid), Lionel Barrymore (Nat), Aline MacMahon (Lily), Eric Linden (Richard), Cecilia Parker (Muriel), Spring Byington (Essie), Mickey Rooney (Tommy), Charley Grapewin (Sr. McComber), Frank Albertson (Arthur), Edward Nugent (Wint), Bonita Granville (Mildred), Helen Flint (Belle), Helen Freeman (Srta. Hawley). *Duración:* 10 rollos; 98'.

Wife vs. Secretary (*Entre esposa y secretaria*, 1936) – *Año de producción:* 1935-36. *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Hunt Stromberg. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Loew's Inc. *Guión:* Norman Krasna, John Lee Mahin, Alice Duer Miller, sobre la historia homónima de Faith Baldwin, publicada en *Hearst's International Cosmopolitan* (mayo 1935). *Director de fotografía:* Ray June. *Montaje:* Frank E. Hull. *Dirección artística:* Cedric Gibbons. *Decorados:* William A. Horning, Edwin B. Willis. *Vestuario:* Dolly Tree. *Ayudante de dirección:* Charles Dorian (sin acreditación). *Música:* Herbert Stothart, Edward Ward. *Grabación sonora:* Douglas Shearer. *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* 25 de

noviembre de 1935 – 14 de enero de 1936. *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. / 26/02/1936 / LP6177. *Estreno:* 28 de febrero de 1936 en el Capitol Theatre, Nueva York. *Beneficios:* 1.500.000\$. *Intérpretes:* Clark Gable (Van), Jean Harlow (Whitey), Myrna Loy (Linda), May Robson (Mimi), George Barbier (Underwood), James Stewart (Dave), Hobart Cavanaugh (Joe), Tom Dugan (Finney), Gilbert Emery (Simpson), Marjorie Gateson (Eve Merritt), Gloria Holden (Joan Carstairs). *Duración:* 9 rollos; 88'.

The Gorgeous Hussy (1936) – *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Joseph L. Mankiewicz. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Loew's Inc. *Guión:* Ainsworth Morgan, Stephen Morehouse Avery, sobre la novela homónima de Samuel Hopkins Adams (Boston, 1934). *Director de fotografía:* George Folsey. *Montaje:* Blanche Sewell. *Dirección artística:* Cedric Gibbons. *Decorados:* William A. Horning, Edwin B. Willis. *Vestuario:* Adrian. *Ayudante de dirección:* Charles Dorian (sin acreditación). *Música:* Herbert Stothart. *Coreografías:* Val Raset. *Grabación sonora:* Douglas Shearer. *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* 27 de abril – finales de junio de 1936. *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. / 01/09/1936 / LP6587. *Estreno:* 28 de agosto de 1936 (U.S.A.). *Coste:* 1.100.000\$. *Recaudación:* 2.019.000\$ (total). *Beneficios:* 116.000\$. *Intérpretes:* Joan Crawford (Peggy Eaton), Robert Taylor ("Bow" Timberlake), Lionel Barrymore (Andrew Jackson), Franchot Tone (John Eaton), Melvyn Douglas (John Randolph), James Stewart ("Rowdy" Dow), Alison Skipworth (Sra. Beall), Beulah Bondi (Rachel Jackson), Louis Calhern (Sunderland), Melville Cooper (Cuthbert), Sidney Toler (Daniel Webster), Gene Lockhart (Major O'Neal), Clara Blandick (Louisa Abbott), Frank Conroy (John C. Calhoun), Nydia Westman (Maybelle), Willard Robertson (Secretario Ingham), Charles Trowbridge (Martin Van Buren), Rubye De Remer (Sra. Bellamy), Betty Blythe (Sra. Wainwright), Zeffie Tilbury (Sra. Daniel Beall). *Duración:* 10 rollos; 103'.

Love on the Run (1936) – *Director:* W. S. Van Dyke, Clarence Brown (sin acreditación). *Productor:* Joseph L. Mankiewicz. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Loew's Inc. *Guión:* John Lee Mahin, Manuel Seff, Gladys Hurlbut, sobre la historia *Beauty and the Beat* de Alan Green y Julian Brodie, publicada en *Hearst's International Cosmopolitan* (marzo 1936). *Director de fotografía:* Oliver T. Marsh. *Montaje:* Frank Sullivan. *Dirección artística:* Cedric Gibbons. *Decorados:* Harry McAfee, Edwin B. Willis. *Vestuario:* Adrian. *Ayudante de dirección:* Tom Andre (sin acreditación). *Maquillaje:* Bob Mark (sin acreditación). *Música:* Franz Waxman. *Tema musical:* *Gone*. *Música:* Franz Waxman. *Letra:* Gus Kahn. *Grabación sonora:* Douglas Shearer. *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* 19 de agosto – mediados de septiembre de 1936. *Copyright:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. / 16/11/1936 / LP6748. *Estreno:*

20 de noviembre de 1936 (U.S.A.). *Recaudación*: 1.862.000\$ (total). *Beneficios*: 677.000\$. *Intérpretes*: Joan Crawford (Sally Parker), Clark Gable (Michael Anthony), Franchot Tone (Barnabas Pells), Reginald Owen (Barón), Mona Barrie (Baronesa), Ivan Lebedeff (Igor), Charles Judels (Teniente de policía), William Demarest (Editor), Donald Meek (Conserje). *Duración*: 8 rollos; 81'.

Conquest (*María Walewska*, 1937) – Otros títulos: *Marie Walewska* (Europa). Títulos de rodaje: *Madame Walewska*; *Marie Walewska*. *Director*: Clarence Brown, Gustav Machaty (sin acreditación). *Productor*: Bernard H. Hyman. *Director comercial*: J. J. Cohn (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Sanuel Hoffenstein, Salka Viertel, S. N. Behrman, sobre la novela *Pani Walewska* (1904) de Waclaw Gasiorowski y la obra de mismo título de Helen Jerome (Nueva York, 17 de febrero de 1933); Zoë Akins (contribución a los diálogos; sin acreditación), Talbot Jennings (contribución a los diálogos; sin acreditación). *Director de fotografía*: Karl Freund. *Montaje*: Tom Held. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Decorados*: William A. Horning, Edwin B. Willis. *Vestuario*: Adrian. *Joyas de Napoleon*: por cortesía de Trabert and Hoeffler, Inc., Mauboussin. *Foto fija*: William Grimes (sin acreditación). *Fotografías publicitarias*: Clarence Bull (sin acreditación). *Maquillaje*: Jack Dawn (sin acreditación). *Música*: Herbert Stothart. *Instructor en canciones polacas*: Alexander Akimoff (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 3 de marzo – 16 de julio de 1937. *Días de producción*: 127. *Copyright*: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. / 26/10/1937 / LP7547. *Estreno*: 22 de octubre de 1937 en el Four Star Theatre, Los Ángeles, California. *Coste*: 2.732.000\$. *Recaudación*: 730.000\$ (nacional); 1.411.000\$ (extranjero); 2.141.000\$ (total). *Pérdidas*: 1.397.000\$. *Intérpretes*: Greta Garbo (*Marie Walewska*), Charles Boyer (*Napoleón*), Reginald Owen (*Talleyrand*), Alan Marshal (*Capitán D'Ornano*), Henry Stephenson (*Conde Anastas Walewski*), Leif Erickson (*Paul Lachinski*), Dame May Whitty (*Laetitia Bonaparte*), Marie Oupenskaya (*Condesa Pelagia*), C. Henry Gordon (*Príncipe Poniatowski*), Claude Gillingwater (*Stephan*), Vladimir Sokoloff (*Soldado moribundo*), George Houston (*Marshal Duroc*). *Duración*: 10.183 pies; 112'.

Of Human Hearts (1938) – Año de producción: 1937. Títulos de rodaje: *Benefits Forgot*; *Grace More Original*. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: John W. Considine, Jr. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Bradbury Foote, sobre la novela *Benefits Forgot* (Nueva York, 1917) de Honoré Morrow; Conrad Richter (contribución al tratamiento; sin acreditación). *Director de fotografía*: Clyde DeVinna. *Montaje*: Frank E. Hull. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Decorados*: Harry Oliver, Edwin B. Willis. *Vestuario*: Dolly Tree. *Ayudante de dirección*: Edward Woehler (sin

acreditación), Al Shenberg (sin acreditación), E. Mason Hopper (sin acreditación). *Efectos de montaje*: Slavko Vorkapich. *Consejero técnico de producción*: Charles E. Whittaker (acreditado como Charles Whittaker). *Maquillaje*: Jack Dawn (sin acreditación), Joe Norin (sin acreditación). *Música*: Herbert Stothart. *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 18 de octubre – 20 de diciembre de 1937. *Copyright*: Loew's Inc. / 08/02/1938 / LP7996. *Estreno*: *world premiere* el 4 de febrero de 1938 en el Village Theatre, Westwood, California. Estreno en U.S.A. el 11 de febrero de 1938. *Intérpretes*: Walter Huston (Ethan Wilkins), James Stewart (Jason Wilkins), Gene Reynolds (Jason Wilkins, como niño), Beulah Bondi (Mary Wilkins), Guy Kibbee (George Ames), Charles Coburn (Dr. Charles Shingle), John Carradine (Presidente Lincoln), Ann Rutherford (Annie Hawks), Leatrice Joy Gilbert (Annie Hawks, como niña), Charley Grapewin (Jim Meaker), Leona Roberts (Hermana Clark), Gene Lockhart (Quid), Clem Bevans (Elder Massey), Arthur Aylesworth (Rufus Inchpin), Sterling Holloway (Chauncey Ames), Charles Peck (Chauncey Ames, como niño), Robert McWade (Dr. Lupus Crumm), Minor Watson (Capitán Griggs). *Duración*: 11 rollos; 105'.

Idiot's Delight (1939) – Año de producción: 1938. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Hunt Stromberg. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Robert E. Sherwood, sobre su obra homónima ganadora del Premio Pulitzer (Nueva York, 24 de marzo de 1936). *Director de fotografía*: William Daniels. *Montaje*: Robert J. Kern. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Director artístico asociado*: Wade B. Rubottom. *Decorados*: Edwin B. Willis. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Robert Golden (sin acreditación). *Efectos de montaje*: Slavko Vorkapich, John Hoffman. *Peluquería*: Sydney Guilaroff. *Música*: Herbert Stothart. *Coreografías*: George King. *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: mediados de octubre – finales de noviembre de 1938 (nuevas tomas a partir del 5 de enero de 1939). *Copyright*: Loew's Inc. / 23/01/1939 / LP8602. *Estreno*: *world premiere* el 2 de enero de 1939 en el Village Theatre, Westwood, California. Estreno en U.S.A. el 27 de enero de 1939. *Intérpretes*: Norma Shearer (Irene), Clark Gable (Harry), Edward Arnold (Achille), Charles Coburn (Dr. Waldersee), Joseph Schildkraut (Capitán Kirvline), Burgess Meredith (Quillery), Laura Hope Crews (Madame Zuleika), Skeets Gallagher (Donald Navadel), Peter Willes (Sr. Cherry), Pat Paterson (Sra. Cherry), William Edmunds (Dumptsy), Fritz Feld (Pittatek), & Harry Van's *Les Blondes*: Virginia Grey (Shirley), Virginia Dale (Francine), Paula Stone (Beulah), Bernadene Hayes (Edna), Joan Marsh (Elaine), Lorraine Krueger (Bebe). *Duración*: 12 rollos; 106' (aprox.).

* Se rodaron dos finales: uno para la audiencia americana; y otro de tono más espiritual y optimista para el mercado internacional con motivo de la II Guerra Mundial.

The Rains Came (*Vinieron las lluvias*, 1939) – *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Darryl F. Zanuck. *Productor asociado*: Harry Joe Brown. *Producción*: Twentieth Century-Fox Film Corp. *Distribución*: Twentieth Century-Fox Film Corp. *Guión*: Philip Dunne, Julien Josephson, sobre la novela homónima de Louis Bromfield (Nueva York, 1937). *Director de fotografía*: Arthur Miller, Bert Glennon (sin acreditación). *Montaje*: Barbara McLean. *Dirección artística*: William Darling, George Dudley. *Decorados*: Thomas Little. *Vestuario*: Gwen Wakeling. *Directores de la segunda unidad*: Sol Halprin (sin acreditación), Otto Brower (sin acreditación). *Ayudante de dirección*: Booth McCracken (sin acreditación). *Consejeros técnicos de producción*: Mayor George Remington (sin acreditación), Charles E. Whittaker (sin acreditación), Harold Lloyd Morris (sin acreditación). *Efectos especiales*: Fred Sersen. *Música*: Alfred Newman. *Grabación sonora*: Alfred Bruzlin, Roger Herman, Edmund H. Hansen (supervisor del departamento; sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Microphonic Recording. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 16 de abril – finales de junio de 1939 (escenas adicionales a finales de julio). *Copyright*: Twentieth Century-Fox Film Corp. / 15/09/1939 / LP9199. *Estreno*: *world premiere* el 8 de septiembre de 1939 en el Roxy Theatre, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 15 de septiembre de 1939. *Coste*: 2.500.000\$. *Intérpretes*: Myrna Loy (Lady Edwina Esketh), Tyrone Power (Major Rama Safti), George Brent (Tom Ransome), Brenda Joyce (Fern Simon), Nigel Bruce (Lord Albert Esketh), Maria Ouspenskaya (Maharani), Joseph Schildkraut (Sr. Bannerjee), Mary Nash (Srta. MacDaid), Jane Darnell (Tía Phoebe, Sra. Smiley), Marjorie Rambeau (Sra. Simon), Henry Travers (Reverendo Homer Smiley), H.B. Warner (Maharajah), Laura Hope Crews (Lily Hoggett-Egburry), William Royle (Raschid Ali Khan), Montague Shaw (General Keith), Harry Hayden (Reverendo Elmer Simon), Herbert Evans (Bates), Abner Biberman (John, el Baptista), Mara Alexander (Sra. Bannerjee), William Edmunds (Sr. Das). *Duración*: 12 rollos; 9.407 pies; 104’.

Edison, The Man (*Edisón, el hombre*, 1940) – *Título de rodaje*: *The Wizard of Menlo Park*. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: John W. Considine, Jr. *Productor asociado*: Orville O. Dull. *Director de producción*: Jay Marchant (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew’s Inc.). *Distribución*: Loew’s Inc. *Guión*: Talbot Jennings, Bradbury Foote, sobre una historia original de Dore Schary y Hugo Butler. *Director de fotografía*: Harold Rosson. *Montaje*: Fredrick Y. Smith. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Director artístico asociado*: John S. Detlie. *Decorados*: Edwin B. Willis. *Vestuario femenino*: Dolly Tree. *Vestuario masculino*: Gile Steele. *Ayudante de dirección*: Robert Golden (sin acreditación). *Consejeros técnicos de producción*: William A. Simonds, The Edison Institute, Dearborn, Michigan; Norman R. Speiden, Director of Historical Research, Thomas A. Edison, Inc., West Orange, New Jersey. *Maquillaje*: Jack Dawn. *Música*: Herbert Stothart. *Grabación sonora*:

Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: mediados de enero – mediados de marzo de 1940. *Copyright*: Loew's Inc. / 13/05/1940 / LP9662. *Estreno*: 10 de mayo de 1940 (U.S.A.). *Intérpretes*: Spencer Tracy (Thomas A. Edison), Rita Johnson (Mary Stilwell), Lynne Overman (Bunt Cavatt), Charles Coburn (General Powell), Gene Lockhart (Sr. Taggart), Henry Travers (Ben Els), Felix Bressart (Michael Simon), Peter Godfrey (Ashton), Guy d' Ennery (Lundstrom), Byron Foulger (Edwin Hall), Milton Parsons ("Acid" Graham), Arthur Aylesworth (Bigelow), Gene Reynolds (Jimmy Price), Addison Richards (Sr. Johnson), Grant Mitchell (Snade), Paul Hurst (Sheriff), George Lessey (Maestro de ceremonias), Jay Ward (John Schofield), Ann Gillis (Nancy Grey). *Duración*: 104'.

Come Live With Me (*No puedo vivir sin ti*, 1941) – Año de producción: 1940. *Director y productor*: Clarence Brown. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Patterson McNutt, sobre una historia original de Virginia Van Upp. *Director de fotografía*: George Folsey. *Montaje*: Frank E. Hull. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Director artístico asociado*: Randall Duell. *Decorados*: Edwin B. Willis. *Vestuario*: Adrian. *Ayudante de dirección*: Walter Strohm (sin acreditación). *Música*: Herbert Stothart. *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 7 de octubre – 30 de noviembre de 1940. *Copyright*: Loew's Inc. / 23/01/1941 / LP10217. *Estreno*: world premiere el 29 de enero de 1941 en Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. el 31 de enero de 1941. *Intérpretes*: James Stewart, (Bill Smith), Hedy Lamarr (Johnny Jones), Ian Hunter (Barton Kendrick), Verree Teasdale (Diana Kendrick), Donald Meek (Joe Darsie), Barton MacLane (Barney Grogan), Edward Ashley (Arnold Stafford), Ann Codee (Yvonne), King Baggott (Portero), Adeline DeWalt Reynolds (Abuela), Frank Orth (Jerry), Frank Faylen (Camarero), Horace MacMahon (Taxista), Greta Meyer (Frieda). *Duración*: 9 rollos; 7.761 pies; 86'.

They Met in Bombay (1941) – Títulos de rodaje: *The Uniform*; *Unholy Partners*. *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Hunt Stromberg. *Jefe de producción*: Charles Hunt (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Edwin Justus Mayer, Anita Loos, Leon Gordon, sobre una historia original de John Kafka. *Director de fotografía*: William Daniels. *Montaje*: Blanche Sewell. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Director artístico asociado*: Randall Duell. *Decorados*: Edwin B. Willis. *Vestuario*: Adrian. *Vestuario masculino*: Gile Steele. *Ayudante de dirección*: Hugh Boswell (sin acreditación). *Efectos especiales*: Warren Newcombe. *Consejero técnico de producción*: Mayor G. O. T. Bagley. *Peluquería*: Sydney Guilaroff. *Maquillaje*: Jack Dawn. *Música*: Herbert Stothart. *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System.

Fotografía: blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* 13 de febrero – 25 de abril de 1941. *Copyright:* Loew's Inc. / 25/06/1941 / LP10575. *Estreno:* world premiere el 20 de junio de 1941 en el Alexander Theatre, Glendale, California. Estreno en U.S.A. el 27 de junio de 1941. *Intérpretes:* Clark Gable (Gerald Meldrick), Rosalind Russell (Anya Von Duren), Peter Lorre (Capitán Chang), Jessie Ralph (Duquesa de Beltravers), Reginald Owen (General), Matthew Boulton (Inspector Cressney), Edward Ciannelli (Director del hotel), Luis Albertini (Maître del hotel), Rosina Galli (Carmencita), Jay Novello (Bolo). *Duración:* 10 rollos; 8.270 pies; 92'.

* Aunque no se estrenó en España a veces aparece citada como *Aventura en Oriente*, *Aventura en Bombay* y *Entre ladrones anda el amor*.

The Human Comedy (1943) – Año de producción: 1942. *Director y productor:* Clarence Brown. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Loew's Inc. *Guión:* Howard Estabrook, sobre la historia original homónima de William Saroyan, posteriormente convertida en novela por el autor (Nueva York, 1943). *Director de fotografía:* Harry Stradling. *Montaje:* Conrad A. Nervig. *Ayudante de montaje:* Bill Webb (sin acreditación). *Dirección artística:* Cedric Gibbons. *Director artístico asociado:* Paul Groesse. *Decorados:* Edwin B. Willis. *Ayudante de decorados:* Hugh Hunt. *Supervisión de vestuario:* Irene. *Ayudante de dirección:* Hugh Boswell (sin acreditación). *Maquillaje:* Jack Dawn. *Música:* Herbert Stothart. *Coreografías:* Ernst Matray. *Grabación sonora:* Douglas Shearer. *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* 2 de septiembre – mediados de noviembre de 1942. *Copyright:* Loew's Inc. / 10/03/1943 / LP11934. *Estreno:* world premiere el 1 de marzo de 1943 en el Astor Theatre, Nueva York. *Coste:* 1.000.000\$. *Recaudación:* 3.800.000\$ (total). *Beneficios:* 1.500.000\$. *Intérpretes:* Mickey Rooney (Homer Macauley), Frank Morgan (Willie Grogan), James Craig (Tom Spangler), Marsha Hunt (Diana Steed), Fay Bainter (Sra. Macauley), Ray Collins (Sr. Macauley), Van Johnson (Marcus Macauley), Donna Reed (Bess Macauley), Jackie "Butch" Jenkins (Ulysses Macauley; acreditado como Jack Jenkins), Dorothy Morris (Mary Arena), John Craven (Tobey George), Ann Ayars (Sra. Sandoval), Mary Nash (Srta. Hicks), Henry O'Neill (Charles Steed), Katharine Alexander (Sra. Steed), Alan Baxter (Brad Stickman), Darryl Hickman (Lionel), Barry Nelson (Fat), Rita Quigley (Helen Elliot), Clem Bevans (Henderson), Adeline DeWalt Reynolds (Bibliotecaria), Robert Mitchum (Soldado de permiso; sin acreditación). *Duración:* 12 rollos; 10.511 pies; 111'.

* Aunque no se estrenó en España se ha popularizado como *La comedia humana*.

The White Cliffs of Dover (*Las rocas blancas de Dover*, 1944) – Año de producción: 1943. Título de rodaje: *The White Cliffs*. *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Sydney Franklin. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Loew's Inc. *Guión:*

Claudine West, Jan Lustig, George Froeschel, sobre el poema *The White Cliffs* (Nueva York, 1940) de Alice Duer Miller; poesía adicional por Robert Nathan. *Director de fotografía*: George Folsey, Robert Planck (sin acreditación). *Montaje*: Robert J. Kern. *Dirección artística*: Cedric Gibbons. *Director artístico asociado*: Randall Duell. *Decorados*: Edwin B. Willis. *Ayudante de decorados*: Jacques Mersereau. *Supervisión de vestuario*: Irene. *Vestuario masculino*: Gile Steele. *Ayudante de dirección*: Al Jennings (sin acreditación). *Efectos especiales*: A. Arnold Gillespie (acreditado como Arnold Gillespie), Warren Newcombe. *Consejero técnico de producción*: Mayor Cyril Seys Ramsay-Hill. *Maquillaje*: Jack Dawn. *Publicidad*: Lou Smith (sin acreditación). *Música*: Herbert Stothart. *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 25 de mayo – principios de septiembre de 1943 (escenas adicionales a partir de enero de 1944). *Copyright*: Loew's Inc. / 25/04/1944 / LP12695. *Estreno: premiere* en Nueva York el 11 de mayo de 1944 en el Radio City Music Hall. *Intérpretes*: Irene Dunne (Susan Ashwood), Alan Marshal (Sir John Ashwood), Roddy McDowall (John Ashwood II, como niño), Frank Morgan (Hiram Porter Dunn), Van Johnson (Sam Bennett), C. Aubrey Smith (Coronel), Dame May Whitty (Nanny), Gladys Cooper (Lady Jean Ashwood), Peter Lawford (John Ashwood II, como adulto), John Warburton (Reggie), Jill Esmond (Rosamund), Brenda Forbes (Gwennie), Norma Varden (Sra. Bland), Elizabeth Taylor (Betsy Kenney, a la edad de diez años; sin acreditación). *Duración*: 13 rollos; 11.336 pies; 120'.

National Velvet (1944) – *Director*: Clarence Brown. *Productor*: Pandro S. Berman. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Theodore Reeves, Helen Deutsch, sobre la novela homónima de Enid Bagnold (Nueva York, 1935); Howard Dimsdale (contribución al tratamiento; sin acreditación). *Director de fotografía*: Leonard Smith. *Ayudante de fotografía*: Robert Gough (segundo cámara; sin acreditación). *Directora de Technicolor*: Natalie Kalmus. *Ayudante de Technicolor*: Henri Jaffa. *Montaje*: Robert J. Kern. *Dirección artística*: Cedric Gibbons, Urie McCleary. *Decorados*: Edwin B. Willis. *Ayudante de decorados*: Mildred Griffiths. *Supervisión de vestuario*: Irene. *Ayudante de vestuario*: Kay Dean. *Vestuario masculino*: Valles. *Ayudante de dirección*: Joseph Boyle (sin acreditación). *Efectos especiales*: Warren Newcombe, Mark Davis (efectos de cámara; sin acreditación), A. Arnold Gillespie (transparencias; sin acreditación). *Peluquería*: Sydney Guilaroff (sin acreditación). *Maquillaje*: Jack Dawn. *Música*: Herbert Stothart. *Mezclas musicales*: Earl Cates (sin acreditación), M. J. McLaughlin (sin acreditación), William J. Saracino (sin acreditación). *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Mezclas de sonido*: Charles E. Wallace (sin acreditación). *Regrabación y efectos de mezclas*: Robert W. Shirley (sin acreditación), Newell Sparks (sin acreditación), Michael Steinore (sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: Technicolor. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*:

mediados de enero – 26 de junio de 1944. *Copyright*: Loew's Inc. / 19/12/1944 / LP13036. *Estreno*: world premiere el 14 de diciembre de 1944 en el Radio City Music Hall, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 26 de enero de 1945. *Recaudación*: 4.244.000\$. *Intérpretes*: Mickey Rooney (Mi Taylor), Donald Crisp (Sr. Brown), Elizabeth Taylor (Velvet Brown), Anne Revere (Sra. Brown), Angela Lansbury (Edwina Brown), Jackie "Butch" Jenkins (Donald Brown; acreditado como Jack Jenkins), Juanita Quigley (Malvolia Brown), Arthur Treacher (Patrocinador de la carrera), Reginald Owen (Agricultor Ede), Norma Varden (Srta. Sims), Terry Kilburn (Ted), Arthur Shields (Sr. Hallam), Aubrey Mather (Participante oficial), Alec Craig (Tim), Eugene Loring (I. Taski), Dennis Hoey (Sr. Greenford), Matthew Boulton (Participante oficial), Gerald Oliver Smith (Fotógrafo). *Duración*: 13 rollos; 11.087 pies; 123'.

* Aunque no se estrenó en España a veces aparece citada como *Fuego de juventud* y *El sueño del Gran Nacional*.

The Yearling (*El despertar*, 1946) – Año de producción: (1941) 1945-46. *Director*: Clarence Brown, Victor Fleming (metraje de 1941; sin acreditación). *Productor*: Sydney Franklin. *Jefe de producción*: Jay Marchant (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Paul Osborn, sobre la novela homónima ganadora del Premio Pulitzer de Marjorie Kinnan Rawlings (Nueva York, 1938); John Lee Mahin (sin acreditación). *Director de fotografía*: Charles Rosher, Leonard Smith, Arthur Arling; Hal Rosson (metraje de 1941; sin acreditación). *Directora de Technicolor*: Natalie Kalmus. *Ayudante de Technicolor*: Henri Jaffa. *Montaje*: Harold F. Kress. *Dirección artística*: Cedric Gibbons, Paul Groesse. *Decorados*: Edwin B. Willis. *Supervisión de vestuario*: Irene. *Vestuario*: Valles. *Director de la segunda unidad*: Chester M. Franklin. *Ayudante personal del director*: Ralph Steiner (sin acreditación). *Ayudantes de dirección*: Al Raboch (sin acreditación), Joseph Boyle (sin acreditación); Richard Rosson (metraje de 1941; sin acreditación). *Efectos especiales*: Warren Newcombe. *Consejero técnico de producción*: Mel Long (sin acreditación). *Maquillaje*: Jack Dawn. *Música*: Herbert Stothart. *Orquesta*: Metro-Goldwyn-Mayer Symphony Orchestra, dirigida por Herbert Stothart. *Orquestadores*: R. H. Bassett (sin acreditación), Wally Heglin (sin acreditación), Albert Sendrey (sin acreditación). *Temas musicales*: Frederick Delius. *Grabación sonora*: Douglas Shearer. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: Technicolor. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 28 de abril – mediados de junio de 1941 (metraje dirigido por Victor Fleming); 14 de mayo – finales de agosto de 1945 (metraje dirigido por Clarence Brown); finales de septiembre de 1945 – mediados de enero de 1946 (metraje dirigido por Clarence Brown). *Copyright*: Loew's Inc. / 20/12/1946 / LP763. *Estreno*: world premiere el 18 de diciembre de 1946 en el Carthay Circle Theatre, Los Ángeles, California. Estreno en U.S.A. en mayo de 1947. *Coste*: 3.800.000\$. *Recaudación*: 7.600.000\$ (total). *Beneficios*: 451.000\$. *Intérpretes*: Gregory Peck (Penny Baxter), Jane Wyman (Ma Baxter), Claude Jarman, Jr. (Jody), Chill Wills (Buck Forrester),

Clem Bevans (Pa Forrester), Margaret Wycherly (Ma Forrester), Henry Travers (Sr. Boyles), Forrest Tucker (Lem Forrester), Donn Gift (Fodderwing). *Duración:* 13 rollos; 128'.

* En la película definitiva no se utilizó parte alguna del metraje filmado en 1941.

Song of Love (*Pasión inmortal*, 1947) – Año de producción: 1946-47. Título de rodaje: *Traumerei-Song of Love (A Love Story)*. *Director y productor:* Clarence Brown. *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Loew's Inc. *Guión:* Ivan Tors, Irmgard von Cube, Allen Vincent, Robert Ardrey, sobre la obra *Song of Love, the Life of Robert and Clara Schumann* de Bernard Schubert y Mario Silva (no producida). *Director de fotografía:* Harry Stradling. *Montaje:* Robert J. Kern. *Dirección artística:* Cedric Gibbons, Hans Peters. *Decorados:* Edwin B. Willis. *Supervisión de vestuario:* Irene. *Vestuario femenino:* Walter Plunkett. *Vestuario masculino:* Valles. *Ayudante de dirección:* Al Raboch (sin acreditación). *Efectos especiales:* Warren Newcombe. *Peluquería:* Sydney Guilaroff. *Maquillaje:* Jack Dawn. *Música:* Bronislau Kaper. *Orquesta:* Metro-Goldwyn-Mayer Symphony Orchestra, dirigida por William Steinberg. *Consejera musical:* Laura Dubman. *Grabaciones de piano:* Arthur Rubinstein (sin acreditación). *Grabación sonora:* Douglas Shearer. *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* 5 de noviembre de 1946 – 30 de enero de 1947. *Copyright:* Loew's Inc. / 12/07/1947 / LP1234. *Estreno:* 9 de octubre de 1947 (U.S.A.). *Intérpretes:* Katharine Hepburn (Clara Wieck Schumann), Paul Henreid (Robert Schumann), Robert Walker (Johannes Brahms), Henry Daniell (Franz Liszt), Leo G. Carrol (Profesor Wieck), Else Janssen (Bertha), Gigi Perreau (Julie), "Tinker" Furlong (Felix), Ann Carter (Marie), Janine Perreau (Eugenie), Jimmie Hunt (Ludwig), Anthony Sydes (Ferdinand), Eilene Janssen (Elise), Roman Bohnen (Dr. Hoffman), Ludwig Stossel (Haslinger), Tala Birell (Princesa Valerie Hohenfels), Kurt Katch (Juez), Henry Stephenson (King Albert), Konstantin Shayne (Reinecke). *Duración:* 113'.

Intruder in the Dust (1949) – *Director y productor:* Clarence Brown. *Director de producción:* Jay Marchant (sin acreditación). *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución:* Loew's Inc. *Guión:* Ben Maddow, sobre la novela homónima de William Faulkner (Nueva York, 1948). *Director de fotografía:* Robert Surtees. *Ayudante de fotografía:* John Schmitz (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje:* Robert J. Kern. *Dirección artística:* Cedric Gibbons, Randall Duell. *Decorados:* Edwin B. Willis. *Ayudante de decorados:* Ralph S. Hurst. *Ayudante de dirección:* Marvin Stuart (sin acreditación). *Consejero técnico de producción:* William Faulkner (supervisión del guión y selección del reparto; sin acreditación). *Foto fija:* Jerome Hester (sin acreditación). *Secretaria de rodaje:* Eylla Jacobus (sin acreditación). *Maquillaje:* Jack Dawn. *Maquinista:* Albert Hunter (sin acreditación). *Música:* Adolph Deutsch (banda sonora títulos de crédito). *Grabación sonora:* Douglas Shearer. *Sonido:*

Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: finales de febrero (10 de marzo en Oxford, Mississippi) – finales de abril de 1949. *Copyright*: Loew's Inc. / 27/09/1949 / LP2556. *Estreno*: *world premiere* el 11 de octubre de 1949 en el Lyric Theatre, Oxford, Mississippi. Estreno en U.S.A. el 3 de febrero de 1950. *Coste*: 988.000\$. *Pérdidas*: 614.000\$. *Intérpretes*: David Brian (John Gavin Stevens), Claude Jarman, Jr. (Chick Mallison), Juano Hernández (Lucas Beauchamp; acreditado como Juano Hernandez), Porter Hall (Nub Gowrie), Elizabeth Patterson (Srta. Habersham), Charles Kemper (Crawford Gowrie), Will Geer (Sheriff Hampton), David Clarke (Vinson Gowrie), Elzie Emanuel (Aleck), Lela Bliss (Sra. Mallison), Harry Hayden (Sr. Mallison), Harry Antrim (Sr. Tubbs), R. X. Williams (Sr. Lilley; sin acreditación). *Duración*: 87'.

* Aunque no se estrenó en España a veces aparece citada como *Han matado a un hombre blanco*, *El intruso* e *Intruso en el polvo*.

To Please a Lady (*Indianápolis*, 1950) – Otros títulos: *Red Hot Wheels* (Título del reestreno). *Director y productor*: Clarence Brown. *Director de producción*: Jay Marchant (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión e historia original*: Barré Lindon, Marge Decker; John Banse (supervisión del guión; sin acreditación). *Director de fotografía*: Harold Rosson. *Ayudante de fotografía*: Robert Martin (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje*: Robert J. Kern. *Dirección artística*: Cedric Gibbons, James Basevi. *Decorados*: Edwin B. Willis. *Ayudantes de decorados*: Ralph S. Hurst, Jack Bonar. *Vestuario*: Helen Rose. *Ayudante de dirección*: Howard W. Koch (sin acreditación). *Efectos especiales*: A. Arnold Gillespie (acreditado como Arnold Gillespie), Warren Newcombe. *Secuencias de montaje*: Peter Ballbusch. *Ingeniero jefe, iluminación y efectos*: P. R. Keeler (sin acreditación). *Consejeros técnicos de producción*: Wilbur Shaw (sin acreditación), Babe Stapp (sin acreditación). *Foto fija*: Edward Hubbell (sin acreditación). *Secretario de rodaje*: John Banse (sin acreditación). *Peluquería*: Sydney Guilaroff, Helene Parrish (sin acreditación). *Maquillaje*: William Tuttle (acreditado como William J. Tuttle), Lew LaCava (sin acreditación). *Maquinista*: (Lloyd Isabell). *Conductor del coche de la cámara*: Manuel Ayulo (sin acreditación). *Música*: Bronislau Kaper. *Grabación sonora*: Douglas Shearer (supervisión), Charles E. Wallace (sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 3 de abril – mediados de junio de 1950. *Copyright*: Loew's Inc. / 28/09/1950 / LP379. *Estreno*: 13 de octubre de 1950 (U.S.A.). *Intérpretes*: Clark Gable (Mike Brannan), Barbara Stanwyck (Regina Forbes), Adolphe Menjou (Gregg), Will Geer (Jack Mackay), Roland Winters (Dwight Barrington), William C. McGaw (Joie Chitwood), Lela Bliss (Secretaria de Regina), Emory Parnell (Sr. Wendall), Frank Jenks (Agente de prensa), Helen Spring (Janie), Bill Hickman (Mecánico de Mike), Lew Smith (Mecánico de Mike), Ted Husing (Interpretándose a sí mismo). *Duración*: 8.234 pies; 91'.

It's a Big Country: An American Anthology (1952) – Año de producción: 1950. Títulos de rodaje: *Big Country*; *My Country 'Tis of Thee*. *Directores*: Richard Thorpe (episodio 1), John Sturges (episodio 2), Charles Vidor (episodio 4), Don Weis (episodio 5), Clarence Brown (episodio 6), William A. Wellman (episodio 7), Don Hartman (episodio 8). *Productor*: Robert Sisk. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Historia original*: Dore Schary. *Guión*: Episodio 1: *guión*: William Ludwig, *historia*: Edgar Brooke; Episodio 2: *guión*: Helen Deutsch; Episodio 3: *escrito por*: Ray Chordes; Episodio 4: *guión*: Isobel Lennart, *historia*: Claudia Cranston; Episodio 5: *escrito para la pantalla por*: Allen Rivkin, *historia*: Lucile Schlossberg; Episodio 6: *guión*: Dorothy Kingsley; Episodio 7: *escrito por*: Dore Schary; *Episodio 8*: *guión*: George Wells, *historia*: Joseph Petracca. *Directores de fotografía*: John Alton, Ray June, William Mellor, Joseph Ruttenberg. *Montaje*: Ben Lewis, Frederick Y. Smith. *Dirección artística*: Cedric Gibbons, Malcolm Brown, William Ferrari, Eddie Imazu, Arthur Lonergan, Gabriel Scognamillo. *Decorados*: Edwin B. Willis, Jack Bonar, Ralph S. Hurst, Arthur Krams, Fred MacLean, Alfred E. Spencer. *Efectos especiales*: A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe. *Peluquería*: Sydney Guilaroff. *Maquillaje*: William Tuttle. *Música*: Johnny Green (supervisión), Alberto Colombo, Adolph Deutsch, Lennie Hayton, Bronislau Kaper, Rudolph G. Kopp, David Raksin, David Rose. *Grabación sonora*: Douglas Shearer (supervisión). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: principios de abril – principios de septiembre de 1950. *Copyright*: Loew's Inc. / 16/11/1951 / LP1343. *Estreno*: 4 de enero de 1952 (U.S.A.). *Intérpretes*: Ethel Barrymore (Sra. Brian Patrick Riordan), Keefe Brasselle (Sgt. Maxie Klein), Gary Cooper (Tejano), Nancy Dais (Srta. Coleman), Van Johnson (Adam Burch), Gene Kelly (Icarus Xenophon), Janet Leigh (Rosa Szabo), Marjorie Main (Sra. Wrenley), Fredric March (Papá Esposito), George Murphy (Sr. Callaghan), William Powell (Profesor), S. Z. Sakall (Stefan Szabo), Lewis Stone (Sexton), James Whitmore (Sr. Stacey), Keenan Wynn (Michael Fisher), Leon Ames (Hombre del servicio secreto), Angela Clarke (Mamá Esposito), Bobby Hyatt (Joseph Esposito), Sharon McManus (Sam Szabo). *Duración*: 8.013 pies; 89'.

* Clarence Brown dirigió el episodio nº 6 "Texas", con Gary Cooper.

Angels in the Outfield (1951) – Otros títulos: *Angels and the Pirates* (Reino Unido). Título de rodaje: *Angels and the Pirates*. *Director y productor*: Clarence Brown. *Jefe de producción*: Jay Marchant (sin acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Dorothy Kingsley, George Wells, sobre una historia original de Richard Conlin. *Director de fotografía*: Paul C. Vogel. *Montaje*: Robert J. Kern. *Dirección artística*: Cedric Gibbons, Edward Carfagno. *Decorados*: Edwin B. Willis, Hugh Hunt. *Ayudante de dirección*: Howard W. Koch (sin acreditación). *Efectos especiales*: A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe. *Secuencias de montaje*: Peter Ballbusch. *Consejeros técnicos de*

producción: Harold “Pie” Traynor (sin acreditación), Hermana Henrietta (sin acreditación), Hermana Frances (sin acreditación). *Peluquería:* Sydney Guilaroff. *Maquillaje:* William Tuttle. *Música:* Daniele Amfitheatrof. *Grabación sonora:* Douglas Shearer (supervisión). *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* finales de marzo – principios de mayo de 1951. *Copyright:* Loew’s Inc. / 24/08/1951 / LP1159. *Estreno:* world premiere el 7 de septiembre de 1951 en Pittsburg, Pennsylvania. Estreno en U.S.A. el 14 de septiembre de 1951. *Intérpretes:* Paul Douglas (Guffy McGovern), Janet Leigh (Jennifer Paige), Keenan Wynn (Fred Bayles), Donna Corcoran (Bridget White), Lewis Stone (Arnold P. Hapgood), Spring Byington (Hermana Edwitha), Bruce Bennett (Saul Hellman), Marvin Kaplan (Timothy Durney), Ellen Corby (Hermana Veronica), Jeff Richards (Dave Rothberg), John Gallaudet (Reynolds), King Donovan (McGee), Don Haggerty (Rube Ronson), Paul Salata (Tony Minelli), Fred Graham (“Chunk”), John McKee (Bill Baxter), Patrick J. Molyneaux (Patrick J. Finley). Estrellas invitadas: Joe Di Maggio (sin acreditación), Ty Cobb (sin acreditación), Harry Ruby (sin acreditación), Bing Crosby (sin acreditación). *Duración:* 10 rollos; 8.886 pies; 99’.

When in Rome (1952) – Año de producción: 1951. *Director y productor:* Clarence Brown. *Director de producción:* William Kaplan (sin acreditación). *Producción:* Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew’s Inc.). *Distribución:* Loew’s Inc. *Guión:* Charles Schnee, Dorothy Kingsley, sobre una historia original de Robert Buckner. *Director de fotografía:* William Daniels. *Montaje:* Robert J. Kern. *Dirección artística:* Cedric Gibbons, Edward Carfagno. *Decorados:* Edwin B. Willis, Hugh Hunt. *Ayudante de dirección:* Jerry Thorpe (sin acreditación). *Efectos especiales:* A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe. *Director de reparto:* Mel Ballerino (sin acreditación). *Música:* Carmen Dragon. *Himno “Panis Angelicus”:* Cesar Frank. *Grabación sonora:* Douglas Shearer (supervisión). *Sonido:* Western Electric Sound System. *Fotografía:* blanco y negro. *Formato:* 35 mm. *Fechas de rodaje:* 19 de junio – mediados de agosto de 1951. *Copyright:* Loew’s Inc. / 27/02/1952 / LP1566. *Estreno:* 15 de abril de 1952 (U.S.A.). *Intérpretes:* Van Johnson (Padre John), Paul Douglas (Joe Brewster), Joseph Calleia (Aggiunto Bodulli), Carlo Rizzo (Antonio Silesto), Tudor Owen (Padre McGinniss), Dino Nardi (Comisario, Genoa), Aldo Silvani (Cabby), Mario Siletti (Luigi Lugacetti), Argentina Brunetti (Sra. Lugacetti), Mimi Aguglia (Rosa), Emory Parnell (Capitán del barco), Charles Fawcett (Sr. Cates), Alberto Lolli (Padre Segatini), Adriano Ambrogi (Padre Mariani), Amina Pirani Maggi (Doe), Carlo Borrelli (Monseñor), Giuseppe Pierozzi (Baker), Guido Martufi (Urchin), Joe Faletta (Taxista). *Duración:* 7.039 pies; 78’.

Plymouth Adventure (1952) – *Director:* Clarence Brown. *Productor:* Dore Schary. *Jefe de producción:* Jay Marchant (sin acreditación). *Director de producción:* Ruby Rosenberg (sin

acreditación). *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Helen Deutsch, sobre la novela homónima de Ernest Gebler (Nueva York, 1950). *Director de fotografía*: William Daniels. *Ayudante de fotografía*: Max Fabian (minuaturas; sin acreditación). *Supervisor de Technicolor*: Henri Jaffa. *Asesor de Technicolor*: Alvord Eiseman, John Hamilton (sin acreditación). *Montaje*: Robert J. Kern. *Dirección artística*: Cedric Gibbons, Urie McCleary. *Decorados*: Edwin B. Willis, Hugh Hunt. *Atrezzo*: Harry Edwards (sin acreditación), Irving Fineberg (sin acreditación). *Vestuario*: Walter Plunkett, Larry Keith (sin acreditación), Roy Dumont (sin acreditación), Irving Guzick (sin acreditación), Lavonn Larson (sin acreditación). *Director de la segunda unidad*: James Havens. *Ayudantes de dirección*: Ridgeway Callow, Arvid Griffen (sin acreditación), Hal Kern (sin acreditación). *Efectos especiales*: A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe, Irving G. Ries. *Consejeros técnicos de producción*: Capitán A. C. Hivers (sin acreditación), Coronel Paul A. Davison (sin acreditación). *Secretaria de rodaje*: Eylla Jacobus (sin acreditación). *Peluquería*: Sydney Guilaroff, Martha Ackers (sin acreditación). *Maquillaje*: William Tuttle, Benny Lane (sin acreditación), Lee Stanfield (sin acreditación), Hazel Thompson (sin acreditación). *Música*: Miklos Rosza. *Grabación sonora*: Douglas Shearer (supervisión). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: Technicolor. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 24 de marzo – finales de mayo de 1952. *Copyright*: Loew's Inc. / 15/10/1952 / LP2013. *Estreno*: *world premiere* el 13 de noviembre de 1952 en el Radio City Music Hall, Nueva York. Estreno en U.S.A. el 28 de noviembre de 1952. *Intérpretes*: Spencer Tracy (Capt. Christopher Jones), Gene Tierney (Dorothy Bradford), Van Johnson (John Alden), Leo Genn (William Bradford), Dawn Addams (Priscilla Mullins), Lloyd Bridges (Coppin), Barry Jones (William Brewster), John Dehner (Gilbert Winslow), Tommy Ivo (William Button), Lowell Gilmore (Edward Winslow), Noel Drayton (Miles Standish). *Duración*: 12 rollos; 9.390 pies; 99'.

* Aunque no se estrenó en España a veces aparece citada como *La aventura del Plymouth* y *La nave del destino*.

Productor

The Secret Garden (1949) – Año de producción: 1948. *Director*: Fred M. Wilcox. *Director de producción*: Jay Marchant (sin acreditación). *Productor*: Clarence Brown. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Robert Ardrey, sobre la novela homónima de Frances Hodgson Burnett (Nueva York, 1909). *Director de fotografía*: Ray June. *Ayudante de fotografía*: Dale Deverman (segundo cámara; sin acreditación). *Montaje*: Robert J. Kern. *Dirección artística*: Cedric Gibbons, Urie McCleary. *Decorados*: Edwin B. Willis. *Ayudante de decorados*: Richard Pefferle. *Vestuario*: Walter Plunkett. *Ayudantes de dirección*: Jack Gertsman (sin acreditación), Sid Sidman (sin acreditación). *Efectos especiales*: Warren Newcombe, A. Arnold Gillespie. *Foto fija*: Otto Dyar (sin

acreditación). *Secretario de rodaje*: Jack Aldworth (sin acreditación). *Peluquería*: Sydney Guilaroff. *Maquillaje*: Jack Dawn. *Maquinista*: Mervyn Price (sin acreditación). *Música*: Bronislau Kaper. *Dirección musical*: André Previn. *Grabación sonora*: Douglas Shearer, Standish J. Lambert (sin acreditación). *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro con secuencias en Technicolor. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: 4 de octubre – finales de noviembre de 1948. *Copyright*: Loew's Inc. / 10/03/1949 / LP2237. *Estreno*: *world premiere* el 19 de abril de 1949 en Nueva York. Estreno en U.S.A. en septiembre de 1949. *Intérpretes*: Margaret O'Brien (Mary Lennox), Herbert Marshall (Archibald Craven), Dean Stockwell (Colin Craven), Gladys Cooper (Sra. Medlock), Elsa Lanchester (Martha), Brian Roper (Dickon), Reginald Owen (Ben Weatherstaff), Aubrey Mather (Dr. Griddlestone), George Zucco (Dr. Fortescue), Lowell Gilmore (Oficial británico), Dennis Hoey (Sr. Pitcher), Billy Bevan (Barney), Matthew Boulton (Sr. Bromley), Isobel Elsom (Institutriz), Norma Varden (Enfermera). *Duración*: 92'.

Never Let Me Go (*No me abandones*, 1953) – Nacionalidad: Gran Bretaña – U.S.A. Año de producción: 1952. Título de rodaje: *Two If by Sea*. *Director*: Delmer Daves. *Productor*: Clarence Brown. *Producción*: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.). *Distribución*: Loew's Inc. *Guión*: Ronald Millar, George Froeschel, sobre la novela *Came the Dawn* (Londres, 1949) de Roger Bax. *Director de fotografía*: Robert Krasker. *Montaje*: Frank Clarke. *Dirección artística*: Alfred Junge. *Efectos fotográficos*: Tom Howard. *Música*: Hans May. *Escenas de ballet*: The London Festival Ballet Company. *Compañero de danza de Gene Tierney*: Anton Dolin. *Grabación sonora*: A. W. Watkins. *Sonido*: Western Electric Sound System. *Fotografía*: blanco y negro. *Formato*: 35 mm. *Fechas de rodaje*: mediados de junio – 27 de agosto de 1952. *Copyright*: Loew's Inc. / 01/04/1953 / LP2484. *Estreno*: 18 de marzo de 1953 en el Empire Theatre, Londres, Reino Unido. Estreno en U.S.A. el 1 de mayo de 1953. *Intérpretes*: Clark Gable (Philip Sutherland), Gene Tierney (Marya Lamarkina), Bernard Miles (Joe Brooks), Richard Haydn (Christopher Wellington St. John Denny), Belita (Valentina Alexandrovna), Kenneth More (Steve Quillan), Karel Stepanek (Comisario), Theodore Bikel (Teniente), Anna Valentina (Svetiana Mikhailovna), Frederick Valk (Kuragin), Peter Illing (Personaje del N. K. V. D.), Robert Henderson (Embajador de la U. S.), Stanley Maxted (John Barnes), Meinhard Maur (Lemkov), Alexis Chesnakov (General Zhdanov). *Duración*: 10 rollos; 8.426 pies; 88'.

ANEXO I:
DOCUMENTOS CLARENCE BROWN

Commonwealth of Massachusetts.

UNITED STATES OF AMERICA

Certificate of Birth

FROM THE RECORDS OF BIRTHS IN THE TOWN OF CLINTON MASSACHUSETTS, U. S. A.

Table with 10 rows containing birth details: Date of Birth (May 10, 1890), Full Name of Child (Clarence L. Brown), Sex, Color and if Twin (Male, White, No.), Place of Birth (Clinton, Massachusetts), Residence of Parents (Clinton, Massachusetts), Name of Father (Larkin H. Brown), Occupation of Father (Loom-fixer), Birthplace of Father (Georgia), Maiden Name of Mother (Catherine A. Gaw), Birthplace of Mother (Ireland).

I, Thomas F. Fallon depose and say that I hold the office of Town Clerk of the Town of Clinton County of Worcester and Commonwealth of Massachusetts; that the records of Births, Marriages and Deaths required by law to be kept in said Town are in my custody, and that the above is a true extract from the records of Births in said Town, as certified by me.

WITNESS my hand and the seal of said Town, on the 12th day of August 1935.

Handwritten signature of Thomas F. Fallon

Town Clerk.

Army of the United States of America



To all who shall see these presents, greeting:

This is to certify, that Charles Leon Brown
Second Lieutenant, Air Service (Aeronautics)

was honorably separated from the military service on

December 10, 1918

by reason of demobilization

Given at Washington, D. C., this twenty-sixth day

of May, one thousand nine hundred and twenty-seven

CR London
Adjutant General.

MILITARY RECORD

Battles, engagements, skirmishes None

Medals awarded None

Wound chevrons authorized None

War service chevrons authorized None

Remarks: Accepted appointment as Second Lieutenant, U.S. Service Academies, National Army July 3, 1918. Served at Scott Field, Bellville, Illinois. Honorably Discharged December 10, 1918 per Special Order 271, paragraph 5, Scott Field, Bellville, Illinois, dated December 10, 1918 and letter D.M.T. dated December 4, 1918.

J. R. Sanderson
Adjutant General.

ANEXO II:
TEXTOS ESCOGIDOS DE CLARENCE BROWN

AND SO SAROYAN

BY SOME, it is agreed that William Saroyan is nothing short of a genius. Others will say that is just one man's opinion—William Saroyan's.

Mr. Saroyan never makes any bones about it. However, his record seems to support his ego.

It was of him that no less a critic than George Jean Nathan wrote, "The American Theatre has found the freshest, most imaginatively audacious and most genuine humorous talent that has tickled it in a round of many moons."

John Mason Brown added: "Unstoppable, unpredictable and undisciplined as is Mr. Saroyan as a dramatist, he seems to me to be by all odds the most original and unfettered talent our theatre has known since Mr. O'Neill first began to write for it. His very unconventionality has established a new and healthy convention. In his capacity to lead us away from what is humdrum both in our living and our theatre; in his ability to invite us into that very real world which lies beyond reason; in the added skill with which he can summon joy, create moods, give tenderness a gay expression, and reaffirm one's faith in mankind, Mr. Saroyan is a magician."

This is the man, winner of both the Pulitzer Prize and the New York Drama Critics' Circle award in 1940 for his "The Time of Your Life," who now has brought his writing wizardry to Hollywood.

New Screen Writing

He wrote his first movie story for Metro-Goldwyn-Mayer, and called it "The Human Comedy." When it was handed to Clarence Brown, the veteran director said, "This is the sort of story a man would wait a lifetime to direct. In all my years in the business, I've never seen anything to match it."

Virtually all that was necessary to transmit Saroyan's work into a screen vehicle was a job of editing. This was given to Howard Estabrook, an ace among Hollywood film writers. Going over the script carefully, he preserved Saroyan's dialogue in total, and cut regretfully, only because of the limitations of length.

BRINGING SAROYAN TO THE SCREEN

Written Especially for Lion's Roar Magazine

By CLARENCE BROWN

AS FAR as I am concerned, William Saroyan can write every story I bring to the screen from here on in.

"The Human Comedy" was my first experience with Mr. Saroyan. I hope it will not be my last, because I believe he has an understanding of humanity that no other writer today can match. And this is what screen drama needs today as never before.

There must be many others with this understanding. But, Saroyan is unique in that he also has the ability to put it into words so beautiful that they can be heard only with reverence. That is the way I approached this story—with reverence.

That may sound saccharine. I hope not, because it is a sincere feeling that was shared with me by all the players who appeared in the picture.

Natural Words and Scenes

In some ways, this was among the easiest pictures I have ever directed, comparing with "Ah, Wilderness!" in this respect. The players rarely muffed a word, and yet seldom were seen to study their lines. When I asked Mickey Rooney about this, he supplied the answer. "This dialogue is so real, so human," he told me, "that study isn't necessary. The words just tumble out naturally. There doesn't seem to be any other way to say them."

I found the same to be true when it came to directing the action. Scenes were so constructed that there was only one way for the players to respond, the natural way.

Mickey literally grows up before the eyes of his fans in the picture. In one scene, he is a carefree high school boy. In the next, he reaches a full maturity of human understanding. I believe that Mickey reaches grown-up status as an actor with this picture. His restrained performance proved to me, at least, that he is the finest actor in Hollywood.

The Story of the Story

When several months of writing loomed before I could start work

Saroyan, himself, just before donning the uniform of Uncle Sam, transformed his movie script into a novel, which is a Book of the Month Club selection for March. As such, it is virtually assured of best-seller status.

American Cross-Section

In "The Human Comedy," Saroyan wrote probably the most serious of all his works. He looked at a cross-section of American life, picturing it in a probing, imaginative manner without Hollywood precedent. He made his story as timely as the day's headlines, and even dared to peek into the future. Throughout, he again did what John Mason Brown previously hailed him for—he reaffirmed faith in mankind.

His title was apt. He wrote about humanity, and brought to life a multitude of lovable characters. He created human beings, from a five-year-old boy just at the age of discovery, to a philosophical old man, who had seen the world pass before him. In the humans Saroyan creates, every person in his audiences may clearly find himself—maybe in Ma Macauley, who loses her oldest son in the war, maybe in Tobey, the orphaned soldier boy, or in Bess, the girl he comes home to.

Through A Boy's Eyes

Saroyan tells his story through the eyes of a teen-age boy. Fresno, Calif., citizens of two decades ago may recognize the youth as the author himself. This is the boy, who, like Saroyan, learned about life and his fellow men through his job as messenger in a Postal Telegraph office.

Hollywood proved its faith in Saroyan's story by putting its number one star, Mickey Rooney, in this stellar role. Other leading film players, including James Craig, Frank Morgan, Marsha Hunt, Fay Bainter, Donna Reed and Van Johnson were named to important characterizations in a cast of record size and brilliance.

on my next picture, which was to be "The White Cliffs of Dover," Metro-Goldwyn-Mayer asked me to do another film first. My choice, from all the studio's story properties, was "The Human Comedy."

The most difficult problem connected with the picture was one of editing. It had to be made to fit the bounds of one evening's entertainment. Much of Saroyan's material had to be cut because of this, but the same is true whenever a great novel is brought to the screen.

Three weeks after I first picked up Saroyan's story, we were ready to shoot. Eight weeks later, the picture was completed. That record is a credit, not to the direction, but to a story that could be adapted to the screen and the players so readily.

I can say that we cut as sparingly as possible. There wasn't a scene eliminated from Saroyan's original that I didn't regret losing.

New Writing

"The Human Comedy" is different. It is the kind of picture a man would wait a lifetime to direct, because it represents a step forward in motion picture technique.

Saroyan's story doesn't follow the conventional formula—with a beginning, a middle and a climax. Its time sequence is chronological, not dramatic.

It begins on a Thursday. Events of Thursday and Thursday night, Friday and Friday night, Saturday and Saturday night are told as they occur. Six months elapse, and we pick up our story again on a Sunday morning, then wind it up that evening. In this way, we step into the middle of situations. Instead of building to one climax, we run into a series of climaxes.

The difference between just a picture and a good picture is heart. To read "The Human Comedy," one can't help but feel that Saroyan knew intimately all the characters about whom he has written. He has given them heart in the pages of his writing.

We who have been responsible for filming "The Human Comedy" have tried to bring them to life just as faithfully on the screen.



WONDER HORSE

A True Story by CLARENCE BROWN

Hollywood Producer and Director

The kid was sure that Duke could beat the movie champ!

W E PICTURE people usually try to avoid advance publicity when we go out to make location shots because onlookers occasionally get in the way. That's why there had been no advance notices when I took my "National Velvet" troupe from M-G-M to a site near Monterey, California, to film scenes against a background representing an English racetrack.

But word got around and the morning we arrived a group was waiting for us.

The first time I saw this kid he was watching my crew unload cameras. He must have been 10 years old and he had a butch haircut and a freckled, intense little face.

He was just like any kid watching a movie company.

Crazy Over Horses

MICKEY ROONEY arrived and all the other boys were looking goggle-eyed and saying, "Gee, it's really Mickey, ain't it?"

Not this kid, though. His eyes fell on the race horses in the trailers, and his face lit up. Mickey and the cameras all just faded away. You could see it in his face. He was horse-crazy.

We had five thoroughbred race horses, the cream of the Western tracks, who figured in British track and steeplechase scenes. And I had a crew of some of the best jockeys and trainers in the business.

This kid ran over to the paddock, straddled the fence, and breathlessly watched King Charles and the other track champions being groomed for the day's scenes.

I didn't see the kid again until we broke for lunch. Then he sidled up to me.

"You're the head man, ain'tcha?" he asked.

"Yes," I said. "Who are you?"

"I'm Herk," he said. "I got a race horse. His name is Duke of Orleans, but I call him Duke. My uncle gave him to me."

"Well?" I asked.

"Well," he said, "would you want to rent Duke for the picture? I'll bet he can run faster than any horse you've got over there. We've got a track around our barn and I race him every morning."

"Herk," I said, "I'm afraid we have all the horses we need."

"Please, Mr. Brown," he pleaded, "you can have Duke for only twenty-five dollars."

"What do you want with twenty-five dollars?"

"I got to buy him a fancy blanket like those other horses have," he said. "He's as good a race horse as they are!"

"Tell you what," I compromised, "your horse is out. But help the boys around the paddock and I'll pay you for that."

From then on I was busy making the picture, and didn't talk to Herk for weeks.

Everybody Liked Him

YET he was around. The gang around the barns and paddock liked him because he was a willing worker and they could kid him about his Duke, the Wonder Horse.

But they never kidded him out of his conviction that Duke could beat anything on four legs.

On the afternoon of the final day of location shooting, Herk showed up with the Duke of Orleans. All the 200 members of the company rallied around for a look.

Sure enough, the kid had bought a blanket for Duke, and he was proud as Punch.

Nobody wanted to hurt the kid's feelings, so we all looked Duke over and talked about what championship material he was. It was Herk's big moment.

"Look, Mr. Brown," he said, "let me run him against King Charles, will ya? I'll show you he's a champ!"

Shooting was over, so I agreed. I knew Herk's heart would be broken, but I couldn't talk him out of it. Joey, one of the professional jockeys, brought out King Charles.

Down the Stretch

EVERYBODY yelled, and they were off. Herk rode well for an amateur, and to my amazement he stayed neck-and-neck with Joey right up to the last. Then the kid and his horse came in first by a couple of feet.

Herk was the happiest kid you ever saw in your life. His horse could outrun the champion. Herk wouldn't have sold Duke right then for a million dollars.

Joey, my jockey, came over to me.

"What happened?" I chuckled.

"Don't ask me, Mr. Brown. I rode like I always did." His face was puzzled.

"Well, what's bothering you, Joey?"

He took a chew of tobacco. "Mr. Brown," he said, "I got a hunch that King Charles threw that race!"

One-Man Public Relations Speakers Achieve a Lot

By CLARENCE BROWN
(Metro Producer-Director)

Hollywood. It is remarkable that of all the organized programs which have been suggested from time to time as a means of garnering improved public relations for the industry, the one that is really working is a voluntary but unorganized trend which has more and more key executives speaking before professional groups.



Clarence Brown

Many of the leaders of our industry have arrived at the same conclusion independently but simultaneously.

There is no central committee which arranges speaking dates. No one asks up anyone else and asks him to address any certain public body. No one has to report back to his studios just how many public addresses he made during out-of-town location or business trips. No one writes anyone else's speeches.

But nevertheless, sparked by men like Dore Schary who will make a long series of public appearances before key groups across the country early next year, and Mervyn LeRoy, Cecil B. DeMille, and others, an industry-wide public relations project is in full swing.

The motion picture industry has its own peculiar problems and slants just like any other major industry has. Other big business has for years followed a public relations policy of having its most important men appear before business and professional groups to explain that industry's point of view on current issues.

Ben Fairless of the steel industry, Rockefeller in oil, and many other key figures feel that it is sufficiently important for them to hold up their work and take time to get out and personally speak before public gatherings. It took the motion pictures a long time to learn this, but it is now evident that this sort of enterprise is one of the most fruitful channels open to us in the matter of furthering the public relations of the picture business as a whole.

It is, in fact, of the greatest importance that as many civic and professional leaders as possible hear our motion picture spokesmen such as Schary. For some reason never quite clear to me, most people don't associate Hollywood and level headed business administration. They think of it more in terms of opulent, extravagant make-believe, and not as a hard-hitting business operation involving millions upon millions of dollars in investments.

The stars may carry the glamor element of picture-making with their public appearances, but the bulk of the American people—the educators, the leaders, the clergy, the pivotal figures in every community who influence the public's attitude—are much more impressed by the public appearances of our executives.

Even the smaller professional and business groups are well worth our time. They can be very important friends indeed. From personal experience I have found the responses highly gratifying in connection with appearances I have made before small town Chambers of Commerce and similar limited groups while I was filming on location in Florida in connection with "The Yearling," in Mississippi on "Intruder in the Dust" and on other location junkets.

The people we want to get to are concentrated in such organizations. It is worth more to us to sell our bill of goods to one leader than to 20 followers, because the one leader will influence 50 followers.

For another illustration, 100 school children can see their favorite western star in person at the local theatre and it will not be as important to us as if one school principal attended his weekly Rotarian luncheon and heard a Hollywood executive speak. The principal is the pivotal man.

Star appearances create a lot of

desirable razzle-dazzle and help the boxoffice, but it is at least just as important, if not much more so, that the perhaps unglamorous but important creative executive and other administrative figures in our business get out and personally sell the American business man our point of view.

It will clear up a lot of public confusion regarding Hollywood; it will defeat and overcome unfavorable publicity with which we are plagued seemingly through no fault of our own, and most significantly, it will interest people in buying more and more of our one product—screen entertainment.

THE PRODUCER MUST BE BOSS

Like All Collective Effort, a Movie Needs an Arbiter

BY CLARENCE BROWN

FEW creative undertakings require such complex technical activity and effort as that which goes into making a motion picture. The *administrative* requirements are more extensive than those of any other story-telling medium. And the technological processes require an astonishing range of talents and skills. The functional correlation of these talents at the peak of shooting activity in a busy studio is almost comparable to that of operating a battleship in combat.

There is a widely held misconception, nurtured by gag-writers and cartoonists, that picture-making is a fantastically profligate business in which enormous amounts of money are squandered on the whims and unpredictable

impulses of producers with fat cigars and directors with berets.

It is true that the nature of picture-making permits and sometimes encourages unnecessary extravagances. This was especially true in the past. But movies are nevertheless an investment for profit, and the movie-maker who doesn't get a profit out of his expenditures is on his way out.

There was a period when it was supposed to be a mark of superiority on the part of the director to waste production money. If he wasted enough he was considered a genius. That was a long time ago. Nowadays directors pride themselves on being able to bring their pictures in on budget, on achieving a maximum of effect with a minimum of money.

Pictures are very carefully planned now. There is very little of that business of "shooting off the cuff," so widely practised in the early days.

It has been fashionable in some quarters to refer belittlingly to Hollywood as a "factory." In a sense, it is.

There must be a production department to oversee all the setting up, and to schedule the shooting on all pictures on the lot so that the proper stages, players, etc., are available at the right times. In other words, so that the various companies are not forever getting in each other's way. Merely forestalling such confusion is frequently very involved.

Good pictures don't spring full-blown from some writer's or producer's mind. Their creation is a process, elaborate and involved. Starting with the paymaster and on up or down, a studio *has* to be factory-like to be efficient. The way to get excellent camera work, for instance, is to have a set-up in which the photographers are well-trained and experienced, have the finest of equipment and facilities, and able and ample assistance. And that is the way comparable things are done in a factory.

The idea that efficiency and creative achievement are incompatible is absurd. The reverse is true. The more the physical and technological processes are organ-

ized, the freer and the more effective are the creative processes. Great movie-makers have overcome technical deficiencies, obstacles and delays, and have turned out fine pictures despite them. But never because of them.

The privilege of being able to pick up a phone and order any service or object and of being absolutely certain that it will be delivered with factory-like efficiency, precision, and dispatch, is an actual *spur* to make a better picture.

The operations involved in making a motion picture are so varied and widespread that one central authority is an absolute necessity. This central authority must be the producer. He is in charge of an army of workers, artisans, and creative artists of many different kinds. And he must see that the key places, in the technical and the creative departments, are assigned to the best candidates. The old saw that a good executive's main responsibility is seeing that capable people are selected is as true of movie-making as of any other business.

Because of countless cartoons and radio gags, a certain section of the public has evolved a conception of a motion picture producer that is a caricature: he is a portly, gross, illiterate despot given to thick cigars, swimming pool siestas, and a fabulous profligacy with money. He is a mar-

tinnet with subordinates, a rascal in his professional dealings, and a cad in his relations with screen-struck girls. He is dismally incompetent in everything except flagrant opportunism. He orders his lieutenants to put Shakespeare under a writing contract. He lures gifted playwrights and novelists to Hollywood with his tarnished gold and then flogs the inspiration, not to mention the daylights, out of them.

All of which is on the level of comic Valentines of the Landlord, the Old Maid, and the Suffragette.

There is another more widespread attitude, almost as misleading, which is expressed in the question: "Yes, but what does a producer *do*?"

What does a producer do indeed!

At the present time producership is in a state of transition. It used to be that the functions of the producer and the director tended to fuse into one office, and were the prime example of how movie-making operations can telescope. But the present tendency seems to be toward a separation of the functions of the producer and the director.

In one sense, the creative activities involved in making a motion picture flourish better when a number of minds are involved in the single creative effort. There are



Brown has decided who decides

definite reasons for this. They arise from mechanical and technical requirements.

It is a situation peculiar to the cinema. One dynamic creative mind conceives and executes a novel, and any intrusion of another personality or influence, makes the novel the poorer. Nobel Prize Winner William Faulkner's *Intruder in the Dust*, for example, is a monument to the one mind that created it. Such purity and singleness of conception and form are possible only when the work is the product of one artist. (I happened to have the genuine pleasure of making the picture based on

(continued on page 45)

and the all important subjects of copyright and releases from the legal owners of the material that is filmed.

Even today twenty-five percent of the people employed in TV are concerned with film in one way

or another. This percentage is likely to increase in the next few years. So is public awareness of and interest in the TV use of film. The need for this book, already considerable, will increase.

Henry Hart

THE PRODUCER MUST BE BOSS

(continued from page 3)

this book. That Mr. Faulkner was well pleased with it has been one of the most gratifying rewards I have received in some 35 years of making movies.)

Fine as it was as a novel, *Intruder in the Dust* could not have been transformed for the screen, even in its purely creative story essence, by one person. I am not here considering the actors, the set designers, the thousand and one artisans whose joint technical efforts result in a movie. I am talking about the artists who work only with the story.

The screen constitutes a medium unlike any other. It partakes a little of the novel, a little of the play, a little of every other storytelling medium ever devised, including ancient archaeological pictographs and their modern counterpart, the comic strips. Yet what it has borrowed it has had to adapt; what it has been able to use it has had to transform into new narrative techniques.

In the early days specialization in the various fields that contribute to movie-making was intense, and probably because of this the separation of creative functions became too wide.

When we grant that a movie doesn't emerge from one mind, we run into the question of just how many cooks it takes to spoil a movie broth.

There is no pat answer to this question. Each picture has its own equations, different from those in all other pictures. The past experiences of the creative artists concerned are unlike. There are numerous other influences and considerations.

Looking back at Hollywood's products, good and bad, over the years, I can justly lay many a cinematic sin on the doorstep of the separation of the creative functions and of the division of command.

From the almost primitive—but, within the frame of their time,

magnificent — pictures of such giants as D. W. Griffith and my personal mentor, Maurice Tourneur, most of the *great* pictures have been the work of a single, dynamic, dominating mind.

Take casting. Our casting departments are indispensable. They work miracles in delivering to the producer the player needed for any type of role. Their resources and recourses are remarkable. If at the close of a day's shooting, you change your script and suddenly order Casting to dig up 11 one-legged Tibetan yak-herders, believe me, come the following dawn, you'll have 11 one-legged Tibetan yak-herders.

The casting department relieves the producer and/or director of endless tedium. It fulfills its func-

tion well. Yet, consider how many poor pictures would have been much better if the producer had been permitted, or able, to select each key member of his cast.

In Hollywood's history there have been times and situations in which the studio administrative set-up, or personality conflicts between executives, or sheer indifference on the part of the producer, has let this final casting authority slip entirely out of the hands of the real picture-maker, i.e., of the producer.

Probably the most perfect set-up is one in which the producer has absolute authority on all final decisions, but reaches them after conferences, and in agreement, with his director and other associates.

MOVIES IN 3 DIMENSIONS

(continued from page 24)

mar the performance, can result.

The third method depends upon the analyzing ability of colored filters. A color anaglyph is a simple stereograph in which two pictures, instead of being printed black and white, are printed in two complementary colors, red and green. These pictures must be viewed through red and green filters. If the left-hand picture is red, and the righthand picture is green, then the left eye filter will have to be green, and the right eye filter be red.

The red picture disappears when viewed through a red filter and is most visible (appearing black) through the filter of a complementary color (in this case green).

The left eye, through a red filter, sees the green image in black and cannot see the red image; the right eye, through a green filter, sees the red image in black and cannot see the green image. Thus, by simply wearing a pair of spectacles with one red and one green lens, the two stereo pictures can be directed to

ANEXO III:
OTROS DOCUMENTOS

KEVIN BROWNLOW, "THE ACQUITTAL". FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA Y RESUMEN DEL GUIÓN, S.F., 3 PP. DOCUMENTO INÉDITO EN THE KEVIN BROWNLOW COLLECTION, LONDRES (U. K.).

THE ACQUITTAL

Universal Pictures 19 Nov 1923

Dir Clarence Brown

Sc Jules Furthman

Adap Raymond L Shrock

Cont Dale Van Every, Tom Reed, Tom Kilpatrick, Anthony Veiller, Jules Furthman

(note; John Huston was also listed in company records. Can it be the Huston we know?

He would only have been seventeen.)

From Rita Weimann's play NY opening 5 Jan 20

Ph Sylvano Balboni

Madeline Ames.....Claire Windsor

Robert Armstrong....Norman Kerry

Kenneth Winthrop...Richard Travers

Edith Craig.....Barbara Bedford

Andrew Prentice.....Charles Wellesley

Carter Ames.....Frederick Vroom

The ButlerBen Deeley

The D AHarry Mestayer

The Minister.....Emmett King

The Maid.....Dot Farley

Taxi driver.....Hayden Stevenson

Summary of scenario:

A very good story, scripted for performances of high melodrama – Madeline looks at Robert with utter rage, loathing and contempt and her feelings for him degenerate from there! Compelling reading, full of surprises and a very thorough job.

‘You’re acting like a man in a melodrama, Robert.’ So says Madeline when Robert Armstrong interrupts her wedding with a savage denunciation of her lover, Kenneth Winthrop. We learn that Andrew Prentice adopted two boys from an orphanage thirty years before. ‘I took you out of the gutter and I’m going to send you back to it,’ says an angry Prentice to Robert. A worm in a rose symbolises the canker inside Prentice. He asks Edith Craig, his mistress, ‘Will you swear to me this man means nothing to you?’ She weeps. He believes Robert told the truth about the behaviour of Kenneth and Edith and a letter from Edith to Kenneth seems to confirm it. There is a big moment when Prentice snatches it. But Madeline takes it and reads it and hands it over – it is just a clipping about Robert resigning from his business.

Prentice takes dyspepsia pills. He sends a letter to Robert via his butler. The butler is Robert’s only friend. He discovers Prentice dead – as does Edith. The Judge (marked Fred Ritter in the script) yawns as he listens to all the evidence. A taxi driver swears he drove Kenneth away from the Prentice home the night of the murder. The defence attorney (Hurn is marked) is introduced. A clock broken in the fight shows that the murder was committed at eight minutes to midnight. Edith recalls Prentice showing a new draft of his will in favour of Kenneth and Edith. To Robert he leaves precisely one dollar. Kenneth pleads for Robert. Back to court and Robert accuses Edith of lying about library door being locked. Kenneth checked time in butcher’s shop – 12. Madeline reveals discrepancy in time between her watch and Kenneth’s. She is asked if there were other suitors before Kenneth. She identifies Robert. ‘Rage, hatred, scorn, loathing, contempt – these are words to describe the expression that come into her eyes as she stands there and looks down at him.’ She says Robert should be standing trial instead of Kenneth and tries to attack him. Kenneth says his sole purpose of going to Prentice’s house on the night of the murder was to persuade prentice not to disinherit Robert. Robert says he went to keep an appointment with Prentice’s ‘promised wife’. Madeline attacks Robert again. Running gag is the bored judge. An all-important letter to Robert from Prentice turns out to have been lost in the mail.

The trial is lengthy. Bulletins are projected on side of the newspaper building. Jury retires, Kenneth is in suspense in his cell. Jury 11-1 against Kenneth. Madeline confronts Robert and insists that he show the jury that letter. He says she knows very

well he hasn't got it. Madeline produces a gun and says if he takes one life, he takes two. Madeline discovers that the 'clock' in the butcher's was actually a set of meat scales! She takes the scales and the butcher to court. The judge takes the court to the butcher's. As a result, Kenneth Winthrop is acquitted. Robert is ejected by Madeline. A US Postal Inspector brings that lost letter, which reads; 'You were right about Kenneth and Edith. I found them together in a furnished apartment where they have been meeting secretly for the past year. I have forced Edith to confess everything. They have looted my honor and my safety deposit box...' He encloses dypepsia pills for analysis.

'It's a trick!' cries Madeline. Robert says to Kenneth 'There is one way to make sure. Take one of these tablets.' She does so –Kenneth stops her – betraying himself. Edith is furious. 'You *do* love her – and you said you were marrying her for money.'

Flashback to the way the murder was carried out. Robert discovered their attempt to poison him. Kenneth smashes clock to give him an alibi. Now Madeline realises that Robert has been the steadfast one. But you can't try a man twice for murder. Does she spend her life with him? Robert calls police – to arrest Kenneth on charges of robbery and concealment. Kenneth knocks him unconscious. Edith and Kenneth try to escape but see a policeman's cap and think they're trapped. (Actually, it is just an off-duty cop walking with a nursemaid.) They run back in as police arrive and Kenneth takes one of the poisoned pills. (LAST PAGE LOST)

**ANEXO IV:
CORRESPONDENCIA**

July 7th, 1920.

Mr J. E. Brulatour,
Los Angeles, Calif.

Dear Mr. Brulatour:

I have just learned from Mr. Blair, who was present at a special meeting on July 1st of laboratory owners and representatives of several of the important producing companies, called for the purpose of discussing the proposed unionism of laboratory employes, that there was considerable comment from several in attendance on your attitude in the laboratory situation, which was perhaps aggravated by the enclosed article in Wid's Daily of June 28th.

It was stated that you are continuing to hold and exert influential interest in the Paragon Laboratories; also that you own or control the Maurice Laboratories, Long Island City, which are nearing completion, and as a consequence are or will be in unfair competition with the other trade printing establishments. On being asked for an opinion in the matter, Mr. Blair stated that to the best of his knowledge such laboratory interests as you formerly held were disposed of several months ago.

In view of the criticism which was more or less reflected on us, I think it might be well for you to make an explanatory statement which if thought advisable could be used in an effort to clarify the situation as it is now said to prevail, and meanwhile we will take steps to deny our interest in motion picture laboratories.

Yours very truly,
GE.

September 12th, 1921.

Mr W. J. German,
C/o G. M. Laboratory,
Long Island City, N. Y.,

My dear Mr. German:-

We have sent you under separate cover proposed organisation chart of the G. M. Laboratory. As indicated on the chart you will act as the representative of this Company in the operation of the Laboratory in the capacity of Assistant Manager.

In view of the restricted operations of the plant, certain consolidation of the positions on the chart will be necessary.

You will please cooperate fully with Mr. De Mees, who will be in charge of the technical operations. You will naturally confer with Mr. De Mees on such matters as labor, wages, salaries, expenditure of money for plant alterations and maintenance, but you will have the responsibility of decision on all these things.

Yours very truly,
EASTMAN KODAK COMPANY.

January 5th, 1922.

Mr. J. E. Brulatour,
New York City.

Dear Mr. Brulatour:-

COLOR FILMS. You may have got a wrong impression about these films. It is not our intention

to attempt anything but close-up portrait work and what we want to do is to photograph some very attractive actress who is in a prominent film which is to be released very soon. It will not require the working up of any special scene or anything of that kind. All we want to do is to make the introductory close-ups for such a film.

Yours very truly,
GE.

January 7th, 1922.

Mr. J. E. Brulatour,
New York City,

Dear Mr. Brulatour:-

Concerning the color pictures, Mr. Capstaff, our color expert, will plan to go down to New York next week or the week after and make some negatives at the Rialto studio if you can get the promise of the actresses you name to give it a trial.

Mr Kahn can come up here any time to see the theatre. I shall be away next week until about the middle of February but it will not make any difference if he cannot come up before I go. I will notify Mr. Kaelber, of Gordon & Kaelber the architects, to show him everything.

Yours very truly,
GE.

Mr Eastman had to leave before the above was written and since reading your letter I think he probably misspoke in speaking of the studio as the "Rialto".

February 8, 1922.

Mr. J. E. Brulatour,
1542 Broadway,
New York City.

My dear Mr. Brulatour:

I am proposing to be in New York next Wednesday and Thursday and expect that the color pictures will be ready to show at that time. Will write you later in regard to them. If they are satisfactory I see no objection to your using them in your production.

Yours very truly,
GE.

March 4th, 1922.

Mr. J. E. Brulatour,
New York City.

Dear Mr. Brulatour:-

When Bob Lieber was here Wednesday he told me that Mr. Schwalbe was very enthusiastic about the color pictures. When Lieber first got to New York Schwalbe would hardly talk about anything else. I told Lieber to telephone you and you would show him the pictures. Joe got some very good

pictures of Mae Murray. I have just seen the first print and consider it good enough to send on to New York but Capstaff is anxious to have me let him make another print which he thinks will be still better.

I should like to know to whom you have shown them since I saw you and what opinions you have had since I heard from you.

Yours very truly,
GE.

March 15th, 1922.

Mr J. E. Brulatour,
New York City.

Dear Mr. Brulatour:-

Yours of the 14th received. I am glad to hear the favorable reports of the color film. We were much delayed getting out the Hope Hampden print for the Coast owing to various breakdowns and adjustments necessary in the printing machinery but I see no reason to doubt that we have really got the process on a commercial basis and that we can go ahead with our program as laid out. D. W. Griffith's operator has been here for a few days and Mr. Capstaff has learned as much from him as he has from Capstaff. I think when such expert operators get to using the process there will be some wonderful results. The scheme for the fashion film appeals to me. It can easily be handled between the appointments to actresses when we get the G-M studio running.

We will be glad to have your assistance in getting the press for the Eastman Theatre. We expect to open September 1st.

Yours very truly,
GE.

March 29th, 1922.

Mr. J. E. Brulatour,
New York City.

Dear Mr. Brulatour:-

This is to let you know that I shall be in New York on the 3rd and 4th of April and that I am not leaving for the South until the night of the 9th.

The studio at the G-M Laboratory will be ready in a few days. What can you do toward getting sitters? We want to keep busy. Can you arrange to have the fashion models ready so they can be used to fill in?

Yours very truly,
GE.

April 7th, 1922.

Mr. J. E. Brulatour,
New York City.

Dear Mr. Brulatour:-

Miss Maude Adams is engaged at Schenectady, in connection with the General Electric

Company and with help we can give her in the two color line, in making some motion pictures in color. I have suggested to her that the first time she is in New York she should see the strip of hand colored film taken from the "Elaine" production which you showed me. If she communicates with you concerning it this is to let you know that any courtesies extended will be much appreciated by me.

Yours very truly,
GE.

May 15th, 1922.

Mr. J. E. Brulatour,
New York City.

Dear Mr. Brulatour:-

Replying to yours of the 13th, the last I heard from Mr. Williams he confirmed an engagement for Wednesday, the 17th. I have not had any cancellation from him. Please wire me on receipt of this whether your letter is to be regarded as such cancellation.

I had a talk with Capstaff this morning about the color pictures. He thinks the last pictures of Miss Hampton are not satisfactory on account of the lighting and that it will be useless to go on with her because she cannot stand the increased light necessary to take these pictures. Is he correct in understanding that her eyes are not as strong as those of the average actress? He understood her to say that she is in the hands of an oculist. Later on Capstaff expects to eliminate about 60% or 70% of the heat at present produced by the lamps.

Yours very truly,
GE.

May 20th, 1922.

Mr. J. E. Brulatour,
New York City.

Dear Mr. Brulatour:-

It is not likely that I shall get down to New York for a couple of weeks. I shall be here all the time except the 28th to the 31st and if there is anything important enough in your opinion to warrant your coming up I shall be glad to see you here.

When I saw the last Hope Hampton pictures night before last I was pleased to find that they are not quite as bad as expected. The one of the chorus girl is excellent. It seems to me that as soon as the changes that are under way in the studios at the G-M Lab. are finished we will be in shape to go right along.

Yours very truly,
GE.

June 26th, 1922.

Mr. J. E. Brulatour,
New York City,

Dear Mr. Brulatour:-

Replying to your letter of June 9th, Dr. Mees says that it will probably take six months to work out a scheme for copying your hand colored pictures and that even then the results will be doubtful. In the meantime it is simply impossible to divert anybody from our regular color program.

Capstaff and DiNunzio got about 4,000 ft. of excellent negatives on the last trip. It has all been developed and printed and they are beginning to dye it today. Hand tests show excellent results. If you get Mr. Zukor up here next week we can have some of it to show.

We are now in a position to make an attempt to do this work on the Coast. Next week we will start Mr. Capstaff for Los Angeles, with an assistant, a couple of cameras, suitable lamps and a sensitizing machine. Capstaff will equip a studio the same as the one in New York and go to work making negatives while his assistant is installing the sensitizing machine at Joe Aller's laboratory. In the meantime, until he gets his machine working, we will supply him twice a week with freshly sensitized film. As soon as Capstaff gets all the stars photographed that he can reach he and his assistant will come home. In any case Capstaff can only stay two or three weeks.

Have you any suggestion as to how to get at the stars; and have you any criticism of this program?

Yours very truly,
GE.

June 18th, 1923.

Mr. J. E. Brulatour,
Hollywood, Cal.

Dear Mr. Brulatour:-

Yours of June 12th received. I am glad to hear that you are having such a good outing in California.

We had to turn down the Ned Wayburn plan temporarily until we can get our commercial laboratory finished. In the meantime we are fitting up a studio on the roof of the Music School to make experiments with our ballet so that we can demonstrate just what can be done in the dancing line. This studio will be finished by the time I get back from my vacation the first of October and then if you want the Wayburn tableaus done it can very likely be done cheaper right here in Rochester than done in New York.

Yours very truly,
GE.

November 16th, 1923.

Mr. J. E. Brulatour,
New York City.

Dear Mr. Brulatour:-

I think your suggestion in regard to the McCall Publishing Co. and the color fashion film is a good one. Of course we will not be able to do anything until we get the studio finished. We are just finishing the steel frame and it will probably be three months before we get to work in the top floor where the studio is. We will be glad to make the preliminary pictures as soon as we get installed.

I wrote to Laemmle yesterday. We have a new plan for playing the big features which I think is an improvement on the ones used with Abrams and the Harold Lloyd people.

Yours very truly,
GE.

March 18th, 1925.

Mr. J E. Brulatour,
New York City.

My dear Brulatour:

Replying to yours of the 17th, I do not think that we are equipped with cameramen or directors to do a two reel picture. We will be willing to try another fashion film in the fall if some way can be devised for marketing it. By that time we ought to be ready to do a top notch production. We are going on with our experiment work in the meantime, using local models and gowns.

Before we go much farther in the color line I think it would be well to have a conference. Can you come up in the near future?

Yours very truly,
GE.

J. E. Brulatour

EIGHTH AND BIRCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N.Y.

NEW YORK OFFICE

1542 BROOKLYN

DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURES

MANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.,
ROCHESTER, N.Y.

LONG ISLAND CITY, N.Y.,

Jan. 4, 1922.

Mr. George Eastman,
Eastman Kodak Co.,
Rochester, N.Y.

Dear Mr. Eastman:-

George Blair told me that you were prepared to have tests made of the colored film and that you will send the experts down to New York as soon as a suitable subject can be found.

A film, which I am financing will have about one thousand feet of very picturesque sequence of the Holy Grail Quest, you remember the Sir Calahad and Elaine incident. It is my intention to have this whole sequence hand colored when the film is released, and I thought that it would be a mighty opportune time for a test of the Kodak colored film. Every facility and assistance will be extended to the experts.

Mr. Blair spoke about having them go to the Griffith Studios but Griffith is not shooting at the present time, and he would have to get up a special subject. Anyway, I shall be very glad indeed to be of service.

Cordially yours,



J. E. Brulatour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE

1542 BROADWAY

DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURESMANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.

January 6th, 1922.

Mr. George Eastman,
Eastman Kodak Co.,
Rochester, N.Y.

Dear Mr. Eastman:-

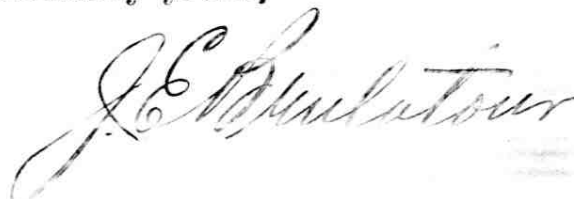
Referring to Colored Films. I remembered distinctly that you told me that the colored films were not to be used except for close-ups, but from my conversation with Blair I concluded that a test was to be made of scenes taken in action.

The only stars in New York at the present time, are, I think Mae Murray; Hope Hampton; Constance Binney, who is a brunette; and the two Gish sisters. There are quite a few of lesser lights. Of the ones mentioned there is no doubt that Hope Hampton is by far the prettiest. She has exceptional coloring, red hair, blue eyes, and I think would make the best subject for the test. Mae Murray is a blonde, but no longer very young or beautiful. Would it not be a good thing to have the experts photograph two or three of these stars, the blondes of course. Miss Hampton can give them all the time they want next week, and of course they can use the Paragon studio, which, as you know, is glass-covered.

The film that Miss Hampton is doing now will be finished in two weeks and will be released very shortly thereafter, through the First National, and will go into all the big First National houses. If you want quicker action than that, I think I can probably arrange to have this test shown very shortly after it is made in a form of a trailer. Please let me know your wishes.

Mr. Felix Kahn, a brother of Otto Kahn, who is financial manager of the Rialto, Rivoli, and Criterion theatres here has expressed a desire to go to Rochester and look over your theatre and would like to know when it would be convenient for you to have him do so.

Cordially yours,



J. E. Brulatour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE

1842 BROADWAY

DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURES
MANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.

January 9th, 1922.

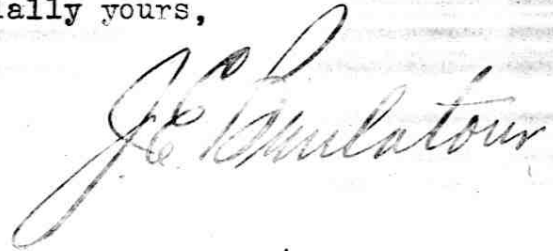
Mr. George Eastman,
Eastman Kodak Co.,
Rochester, N.Y.

Dear Mr. Eastman:-

I have your letter of the 7th.
I am glad to hear that Mr. Capstaff will be
here this week or next week to make the color-
ed negatives at the Paragon Studio.

Miss Hope Hampton will be glad
to give all the time necessary. Miss Mae
Murray is now busy making a picture and I
doubt if we can get her, but I will make every
effort. The Gish sisters may also be obtained
as they are not working. I will endeavor to
secure them through D. W. Griffith, but of
course I cannot promise that I will be success-
ful, but I will do the best I can to get as
many subjects for Mr. Capstaff as he will re-
quire.

Cordially yours,



J. E. Brulatour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE
1342 BROADWAY

SOLE
DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURES
MANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.

Jan. 13, 1922.

Mr. George Eastman,
Eastman Kodak Co.,
Rochester, N.Y.

READ BY
LOVEJOY

Dear Mr. Eastman:-

I beg to report to you that yesterday afternoon Mr. Capstaff made his first test at the Paragon Studio with Miss Hope Hampton posing for him. He shot about 1200 feet of film. He was to have continued his tests today with Miss Mae Murrery as a subject, but unfortunately the camera became very unreliable and in a great many instances the film caught so Mr. Capstaff decided that it would be preferable for him to go back to Rochester and have the camera perfected before making any further attempts. He will leave his lamps and other paraphernalia here and expects to come back week after next. I will be at his call and will do all I can to be of use to him.

I saw Mr. J. D. Williams today and he was very delighted at the cordial reception which you gave him. Mr. Williams, is of course, a friend whom we can rely upon at all times, and he has promised me that he will arrange to let the Eastman Theatre have First National films.

Mr. Rouss in the course of conversation with Mr. Williams, criticised the credit methods employed by Mr. Sam Mayer, my Los Angeles representative (who is now dead). It is unfortunate that Mr. Rouss did not understand before the credit conditions in this country, because I feel quite sure that if he did, he would not have been imposed upon by Mr. Brunton who gave him this information. Mr. Brunton never has been a producer but is president of a company operating a studio on the coast, Brunton never buying any film himself and knowing nothing of conditions of his own knowledge. Perhaps some of his customers held him up and gave him as excuse that my office was unfair, etc. I spoke to Mr. Blair about this matter and Mr. Blair has stated to me that Mr. Rouss had spoken to him and that he had investigated and found that there was no justice in the complaint. Mr. Brunton is no longer connected with the Studio Company and has gone to England to go into business.

I hope that Mr. Blair has reported his conclusions to you, I am stating these things to you, my dear Mr. Eastman, because I do not want you to ever feel that I will permit anyone working for me to do anything at any time that would be injurious to the company's interest. I have always been extremely liberal in my credits to customers whenever it was necessary or wise to do so, but in the case of irresponsible producers, we have been forced to be very careful. Not only have I been given checks that were N. G., but I have even been imposed upon with a certified check, the certification and signature being forged.

I have arranged to send Mr. Butler to take charge of the Los Angeles branch and in his selection, I have the approval of Mr. Jones, as well as Mr. Blair. I feel quite sure that he will prove a very satisfactory man, as he is fully conversant with the Kodak Company system and methods.

I hope that you will enjoy and be benefited by your trip to the South.

Cordially yours,

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "J. W. Butler". The signature is written in dark ink and is positioned to the right of the typed name "Cordially yours,".

J. E. Brulatour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE
1542 BROADWAYDISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURES
MANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.

Feb. 9th, 1922.

Mr. George Eastman,
Eastman Kodak Co.,
Rochester, N.Y.

Dear Mr. Eastman:-

Thank you very much for your kind letter of the 8th. I am delighted at the thought of being able to use some of the colored film in my next picture. The First National are also very much pleased at the idea.

I hope that you will be able to give me a few moments when you come to New York next Wednesday or Thursday. What day would suit you better?

Cordially,

J. E. Brulatour
 Mr Jones tells me that you intend to personally show the colored film to the producers here. This is a very good idea! May I make appointments in advance so that you will not be delayed. Please wire me if you agree, what day.
J. E. B.

J. E. Brulatour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE

1542 BROADWAY

DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURES
MANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.

March 7th, 1922.

Mr. George Eastman, President,
Eastman Kodak Company,
Rochester, N.Y.

Dear Sir:-

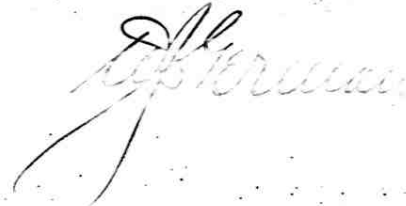
Your letter of March 4th addressed to
Mr. Brulatour has been referred to me for attention.

Mr. Brulatour is now in Chicago and he
has taken the color film with him to show it to
several people there. He will also arrange a showing
for Mr. Lieber.

It has been shown to Mary Pickford,
Douglas Fairbanks, Mr. Mastbaum of Philadelphia and
Mr. Crandall of Washington. Everyone is most en-
thusiastic about it and feels that the film offers
wonderful possibilities.

Your letter has been forwarded to
Mr. Brulatour and he will write you more fully in
the matter.

Yours very truly,



J. E. Brulatour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE

1542 BROADWAY

DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURESMANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.

March 16, 1922.

Mr. George Eastman,
Rochester, N. Y.

Dear Mr. Eastman:

I have your letter of the 15th.

Mr. German wired me that you were anxious to know how the colored film pleased in Chicago. I wrote you from there, and gave you this information. I hope you received my letter.

I knew that Griffith's camera man was in Rochester. I am very glad that he went up.

I had a long talk with Mr. Hall and Mr. Goulding about the theatre, and the things that they intend to do for the opening.

Mr. Havens and Mr. Chrystal were in to see me today, and at their suggestion, I went over to see Mr. Zukor regarding the tariff situation, etc. Mr. Havens will explain to you in detail the result of my visit.

I think it would be very wise for you to have a conference with me in Rochester any time next week that will suit you. The situation in so far as it concerns the Famous Players and other producers is growing very critical, and it merits your consideration, as I believe it of great importance.

Very truly yours,



P.S. I have just received your wire, and will meet you at the Belmont Hotel at eleven o'clock. If you can spare a moment I should like very much to have you go up and have a talk with Mr. Zukor. If you will wire me the time that you can see him, I will make the appointment.



J. E. Brulatour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE

1542 BROADWAY

DISTRIBUTOR OF

SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURES

MANUFACTURED BY

EASTMAN KODAK CO.

ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.

March 30, 1922.

Mr. George Eastman,
Rochester, N. Y.

Dear Mr. Eastman:

Thank you for your letter of the 29th.

Will you please let me know when I can see you when you come next week. Monday morning, I have to appear as a witness in court, and I don't know how long I will be held there.

I am very glad to hear that the color studio will be ready shortly. My plan is to put through that fashion film as quickly as possible. It may take some little time, however, for the dresses to be made up, as I would like special colors selected. I will get in touch with all of the producers who are working in the East, and will endeavor to have them use the Studio. Did you know that there are very few in the East at present. As a matter of fact, Mae Murray is about the only star here. Even Selznick is moving his producing unit to the coast.

Mr. Jones would like to have the Ben Ali Hagin Live Pictures now shown on the Follies roof, photographed. I think I can arrange this.

Perhaps I can get the movie weeklies to use some of this colored work as a novelty. I think if Mr. Jones would use some of his space in the trade papers to advertise the fact when we are ready, that it probably will bring in some outside inquiries, and perhaps some orders. There is no doubt that the great field for the colored work is in California.

I don't think it will be necessary for the Company to keep a camera man here all of the time. Whilst I have no camera man permanently, as I employ them only for each picture, I think I can arrange for some good man, and use his services when needed. Of course he would have to be taught the details of the process by Joe DeNunzio when he comes down. I will discuss the matter in detail with you when I see you next week.

Very cordially yours,

J. E. Brulatour

*Mr. Jones
I am glad
to hear of
this work*

J. E. Brulatour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE

1542 BROADWAY

DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURESMANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.

May 16, 1922.



Mr. George Eastman,
Rochester, N. Y.

Dear Mr. Eastman:

I wired you today, upon reception of your letter of the 15th, that Mr. Williams would not go to Rochester to see you, as I had convinced him that I felt quite sure you would not be able to show any preference to any one of our customers. I am quite convinced that Mr. Williams' idea was not so much to benefit Rothacker, as it was to benefit the First National by placing Rothacker in a position to give them further credits on their printing.

I am terribly sorry to hear that the last color pictures were not satisfactory. I would like very much indeed to be able to continue the experiments because I am so thoroughly enthusiastic about the process, and because I feel that the difficulties encountered so far will be successfully eliminated. Miss Hampton's eyes are not more sensitive than those of the average blonde actress. She has had no trouble at the studio, but the color lighting system does seem to affect her eyes seriously, and to the extent that she cannot hold an expression of the eyes very long, and is forced to blink. Mae Murray told me that she had the same trouble. She of course is a blonde. Dark eyes seem to stand the light so much better. Miss Hampton has at different times gone to an oculist, not for any weakness of the eyes, but simply to have the lids burned out with a weak nitrate of silver solution, as every once in a while a slight granularity is apparent. I telephoned her oculist, and he told me that she had nothing wrong with her eyes, that as a matter of fact her vision is above normal, and that with time she should become better able to stand these lights. The heat did not bother her at all the last time.

I do hope that Mr. Capstaff will be able to come back to New York shortly so that we can continue experiments, not only with Miss Hampton, but with other screen actresses.

Have you observed that the statistics in Washington, of the Tax Bureau, state that the receipts in motion picture houses during the year 1921, were \$43,000,000. less

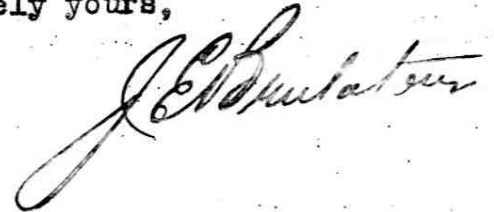
Mr. George Eastman

(2)

May 16, 1922.

than they were in the year 1920? This is the real cause of the troubles of the picture business.

Very sincerely yours,

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "J. E. Bushatier". The signature is written in dark ink and is positioned to the right of the typed closing "Very sincerely yours,".

J. E. Brulattour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURES
MANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.,

NEW YORK OFFICE
1542 BROADWAY

May 20, 1922.

Mr. George Eastman,
Rochester, N. Y.

Dear Mr. Eastman:

Yesterday George Blair brought me the last colored film taken by Mr. Capstaff. I think the results obtained very good indeed, and I would like to continue the experiments with Mr. Capstaff. I understand that the two new cameras are to be finished by next week, and that one of these is to be left at the G-M studio so that any competent camera-man can use it when occasion demands.

I sent prints of the Holy Grail sequence in my last film to Europe to be stencilled, and of course I am still of the opinion that closeups on Kodak color film can be used with this.

Very sincerely yours,



J. E. Brulatur

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE

1542 BROADWAY

DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURES
MANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.,

June 9, 1922.

JEB
Brulatur

Mr. George Eastman,
Rochester, N. Y.

Dear Mr. Eastman:

Mr. Hall, after receiving the telegram from you, sent me a copy of the article, "Last Word in Motion Picture Theatres Due." I immediately 'phoned Mr. Zukor for an appointment, but found that he was out-of-town, and would not be in until Monday. I, therefore, made an appointment to see him Monday at 3:30. I feel very sanguine that I will be able to get him to visit you in Rochester. I will communicate with you as soon as I see him.

I am enclosing you herewith a piece of Pathe stencilled film. The Pathe people have been using a lot of this stencilling on their scenics of late, and probably for this reason, they are unwilling to stencil the Holy Grail sequence in my film. I have sent the film abroad to have them do this, and I received a cable stating that they could not do the stencilling for me before next March. It is quite evident that they don't want to do it; I wish to suggest to you the desirability of having someone in America do this work, so that the Kodak color film can be used for close-ups, etc., in connection with it, to greater advantage. Perhaps the Research Laboratory could work out a satisfactory method, or perhaps it would be possible to get the Frenchman over here who has developed the French machines.

Referring to the piece of film which I am including you herewith, I want to call your attention to the fact that this has been hardened by the Stewart process. He claims that this film can now be boiled, and that the colors and the emulsion will not be effected. I felt that you would be interested in this statement.

Very cordially yours,

J. E. Brulatur

P.S. I just received your wire, and, therefore, will wait for advice from you before speaking to Zukor,

JEB

J. E. Brulatour

EIGHTH AND PIERCE AVENUES

LONG ISLAND CITY, N. Y.

NEW YORK OFFICE

1542 BROADWAY

DISTRIBUTOR OF
SENSITIVE FILMS FOR MOTION PICTURES
MANUFACTURED BY
EASTMAN KODAK CO.
ROCHESTER, N. Y.

LONG ISLAND CITY, N. Y.

June 27, 1922.

Mr. George Eastman,
Rochester, N.Y.

Dear Mr. Eastman:

I have just returned from luncheon with Mr. Zukor, which gave me an opportunity to talk with him for an hour and a half, as we were alone. He has promised me again to go to see you with me, but on account of Jesse Lasky's arrival from Europe on the 2nd, he cannot give me a positive date today, as he says he must see Lasky who is leaving immediately for the Coast. Mr. Zukor, therefore, will not be able to give me a definite date until tomorrow or the next day, but he has absolutely promised me that he will go.

I spoke to him about business conditions in general, and he seems to be in a very dejected state of mind. He says that none of his theatres are making any money. As a matter of fact, quite a few are losing a lot. He does not expect that the business in the fall will show a very marked improvement.

I have your letter of the 26th. Of course, I am very sorry that Dr. Mees cannot copy at this time my hand-colored pictures. This would have been a very fortunate solution of the difficulty, and also would have opened up a field for the Kodak color film. I realize the difficulty that he is meeting in developing the color film, and I do hope that he will be able eventually to work it out.

I am very glad to hear that Capstaff was able to get so much good negative on his last trip.

I have no criticism to make of the plan to send Mr. Capstaff to Los Angeles to get photographs of the stars in colors, to be used at the opening of the Eastman Theatre. As a matter of fact, I think this is the only way they can be gotten, as they practically all are on the Coast with the exception of Marion Davies, the Gish girls, (who refused to pose), Lee Murray, and Hope Hampton.

Mr. George Eastman

(2)

June 27, 1922.

I will be able to arrange with Mr. Lasky as soon as he gets here, to have all of the stars of the Famous Players photographed. I spoke to Zukor about this, and he told me there would be no trouble, but to arrange it with Lasky who will leave for the Coast the day after his arrival here next week. Mary Pickford of course will be easy to get, as she saw the films when she was in New York, and was tremendously interested. The other stars, those of the Universal Film Company, the Talmadge sisters, etc., will, I think, be willing to be photographed. Mr. Butler should have no trouble in getting them, and I am writing him today to begin at once a round of visits to obtain their consent. If there is any difficulty at all about getting them, I will be very glad indeed to go to the Coast myself, and use my influence there with the different producers. I, therefore, will have Mr. Butler wire me the result of his first efforts.

I never have been more interested or enthusiastic about any technical portion of the picture business, than I am about the Kodak color film, because I feel that when this process is worked out, so that the producers can use it in their own studios, and as they are making their films, that it would really revolutionize the film production, and add immensely to its charm and artistry. The film business just now needs a new impetus, and this will most certainly furnish it.

Very truly yours,



CHARLES J. VAN ENGER
19111 WELLS DRIVE
TARZANA, CALIFORNIA
DICKENS 2-5052

October 8, 1971.

Dear Kevin:

Thanks for the pictures. We enjoyed them very much. I hope they look better in the book. I am surprised that they turned out so well.

As to Hope Hampton, I think that I might get you an interview for you if I could locate her. She is a wonderful person and we got along very well. The last time I saw her was many years ago. Brulatour used to call me his step-son. He took us to a night club. She loved to dance and she danced my legs off. Her name was Bird (or Byrd) Kennedy. She met Brulatour on the set of The Bluebird.

Dont quote me but Tourneur and Brulatour were partners with J.B. doing the financing and M.T. producing and directing. I think they split over her. Tourneur hated her and after one picture he refused to direct her. After the split up the company closed down and we were all out of work.

Brown and I were having lunch and I asked him if he would like to go to New York for Brulatour and he agreed. I borrowed two dollars and sent a wire to J.B. He answered in the affirmative. We got the expense money from J.B.'s office. Then Brown got cold feet so Brown's wife and myself had to almost carry him down and put him on the train. I do not know what happened but Brown would never give me a job after that. If you see Brown do not mention this as I never told anyone before.

If you get to New York, get in touch with Hampton and mention my name, she probably has forgotten me. However it is worth a try.

I think the business will be better after all the crazy nuts have had their day and come down to earth and make pictures that everyone can see, Young and old. People can stand only so much filth and dirt and as to nudity, "When you have seen one, you have seen them all". My version is "Turn them all upside down and they all look alike"

You are lucky to be where it is cool as we have had a very hot summer here.

Very best to you both.

Charles

Just come across this!
Best
Kevin

(CAMERAMAN. GREAT REDEEMER
LAST 11 MONTHS
FOUL MOTHERS)

CHARLES J. VAN ENDER
19117 WELLS DRIVE
TARZANA, CALIFORNIA
DICKENS 3-8082

August 11, 1972.

Dear Mr Koszarski:

I will attempt to answer your questions as far as I can remember.

I see that you only go back to 1917 with Tourneur. His first picture was JIMMY VALENTINE which was quite a feat as he was French and little understood the American way of life. He also Made TRILBY with Clara Kimball Young, THE PIT with Wilton Lackey and several others for World Films in Fort LEE.

We had a very good operating company and everyone helped on another with the work. I was working at the Paragon Lab as an assistant super in charge of all negative operations. In those days everything was printed M.G. takes and all. Film was very expensive at the time and I went to Clarence Brown and asked him why. He had no answer for it and I suggested that only the good takes be printed. He liked the idea and offered me the job of assistant cameraman. I was getting 45 dollars per week and they offered twenty. I took the job and had to get to the studio at six every morning to cut out the bad stuff and assemble the good, then go to the studio and load the magazines, clean the cameras and get them on the stage by eight thirty.

For the twenty when they needed an actor on short notice I would put on the make-up and do the part. I helped the electricians, prop men helped dress sets etc. When we came to California I asked for a raise it was refused. Tourneur told me to quit which I did and went home. When I got there they phoned me to come back and I got a \$5.00 raise.

~~xxxx~~ Tourneur in directing would give the actors the script and let them do the scene on their own and then he would take it from there and it worked very well.

As to Carre and Mueller, they would submit sketches of sets and there would be a general conference where everyone would speak his piece and Tourneur would make the decisions.

Tourneur was in partnership with J.E. Brulatour who had the exclusive sales contract with Eastman Kodak. Brulatour was a fine man and he used to call me his step-son. When I told him that I wanted to buy a camera he told me to pick one out which ~~was~~ I did and he gave it to me.

There was no set procedure in the assignment of directing between Tourneur and Brown. Tourneur would tell Brown what he wanted and we would get the work done.

On all the pictures I made the cameraman was John Van Den Broek. He was drowned while we were working at Bar Harbor Maine. He was swept off a rock by a huge wave. He had on a pair of hip boots, they filled with water and pulled him under before we could get to him.

Rene Guissart then took over. Lucien Andriot also worked with us.

ROSE OF THE WORLD. Brown and I worked together both with Elsie Ferguson also other scenes without her.

VICTORY. Brown and I did the same. I went alone with Lon Chaney to do a scene where he was to throw a knife from the roof of a shack and was shot and fell off to the ground. We dug a pit and filled it with palm fronds. He fell but missed the pit, knocked himself out and did not know where he was for two days.

Treasure Island. Brown and I did a lot of work on this. There was a couple of incidents. Shirley Mason played JIM and she was firing one of the old muzzle loading pistols and I warned her to hold it at

arms length. She forgot and wears the scar on her lip to this day. We built a fort down at Del Mar near San Diego with the ocean in the background. Now the railroad runs along the beach. When we ran the dailies, lo and behold a passenger train ran through the scene. It was so silent no one noticed it.

THE GREAT REDEEMER. Tourneur had no part in the making of this picture. It was wholly made by Brown and myself.

Last of the Mohicans. True Brown and I made 90% of the picture. We made all the exteriors at Bear Valley and Yosemite. When at Bear Valley Tourneur shot a massacre scene at the studio with a cameraman who shall be nameless. When Tourneur wanted to speed up the scene. (we turned the camera by hand) he would say "Slow your hand" and I knew what he meant and would speed up the action. This other man misunderstood him and turned the speed up and the Indians looked like a bunch of ballet dancers. Before we left Emulatur asked me if I would make a test on some new film called panchromatic so I shot all the locations on it. It was the first production made on it. The caves were shot on sets built in the studio.

County Fair. This was made entirely by Mortimer and myself.

Foolish Matrons. Brown and I made all the exteriors in New York and as far as I can remember Tourneur directed the interiors. Brown can tell you more about it.

THE CHRISTIAN. Most of the exteriors were made in England. Some were made on The Isle of Man. We spent some time with Sir Hall Gaine at Greber Castle there. The interiors were made at the Goldwyn studios (now MGM) I was awarded the first award for Cinematography ever given at the Photographic Exposition at Torino Italy in 1923. It was the first gold medal. Goldwyn kept the medal but gave me the certificate. If you wish I will have a copy made and send it to you.

As to the type of film, after Mohicans I used nothing but panchromatic film. We used carbon arc lights with ortho film and it was quite a job as it was insensitive to red especially when we started to experiment with incandescent lights which were at that time very much in the red end of the spectrum. When pan first came out we had to use a filter with it on exteriors. However one day I did not use the filter and the results were much better.

You asked me how I got to work with Tourneur. It is a long story. I started on the wash and dye tanks at the Centaur lab in Bayonne N.J. I worked in the dry room, on hypo tanks, printing room, winding room, developing room (we developed on frames holding 200 feet) and had to develop by eye under red light. We also perforated our own film. I also worked at the Nestor lab which was next door run by Nicholas. I had an offer and went to the Standard lab in N.Y. as super when Paramount lab burned down and they transferred their work there. I did a lot of work for C.B. De Mille and Edwin S. Porter who had made **THE GREAT TRAIN ROBBERY** years before. I then went into the armed services. Upon discharge I got a job at Paragon in Fort Lee which led me to Tourneur.

However this is not my autobiography so will stop tooting the horn.

As I said before, this is strictly from memory. Sixty years is a long time to memorize a long career especially when we pioneered and had to make things out of thin air as there were no one who had any experience to go by. Many times I wonder how we ever made the pictures we did and I always felt like the farmer who saw a giraffe the first time. He said "THER AINT NO SUCH ANIMAL"

If there is any further information I can give you let me know. and if you are ever in this neck of the woods let us get together.

Very truly yours



Carmen Guiralt Gomar

Spain

14 Oct 08

Dear Carmen;

Thanks for your email and the charming comments. I looked up the credits of THE CUB in the AFI catalogue and they give Brown as asst dir and editor! What's more, I have a VHS of the film, and there are no technical credits at all, not even Tourneur's. So where did they get that information? I have a disturbing feeling that they got it from the Clarence Brown interview in my book THE PARADE'S GONE BY... He does say 'within a month I was editing his pictures' That may have been an exaggeration. Forty years ago I believed everything they told me, and while Brown wasn't a fabulist like Howard Hawks, he was a showman and when he needed to make a point he would exaggerate. (I'm afraid I occasionally do the same thing.) On the other hand he was such a brilliant fellow, I would imagine it would take him very little time to pick up the technique in which he became so proficient.

According to the AFI Cat THE CUB was released in July 1915, and TRILBY came out in Sep 1915, (again the AFI credits CB for asst dir and editing, even though these credits do not appear on the film). Brown might have assembled THE CUB – that means putting the shots in order so that Tourneur could fine-cut them. But as you suggest, he was a bit green to edit the complete feature. However, he would have been more practised by the second film and could have cut it under Tourneur's supervision. I do believe he edited the Tourneur pictures and was second-unit director as well as assistant director. Professional scenario writers did no more than indicate what the titles would be and it was up to a title-writer to turn it into something stylish.

I have photos of CB on the set of THE CUB and THE HAND OF PERIL. I am confident that he directed the second unit of the train wreck for THE WHIP (which ended up in Gance's LA ROUE) He certainly said he did.

However, THE GREAT REDEEMER was in its entirety directed by Brown. He directed most of LAST OF THE MOHICANS (I sat with him at the Cinematheque in Paris as that was projected) and a lot of FOOLISH MATRONS. He claimed to have directed the whole of COUNTY FAIR which is credited to Edmund Mortimer. I told him it was awful and he didn't change his story. He took the blame, as with LIGHT IN THE DARK.

I knew Ben Carre and he never questioned Brown's participation in these pictures. Brown was so close to Maurice Tourneur that he and Jacques were quite jealous of each other. I suspect Maurice regarded Brown as a son.

Anyway, I m looking for the interviews, but I have got to the point where I have too much material and my memory fails me as to its resting place. It's all indexed somewhere, but where?!

I enclose my index card on THE CUB.

Very best

A handwritten signature in cursive script that reads "Kevin".

Kevin Brownlow

FUENTES AUDIOVISUALES

Films de Clarence Brown visionados*

Funciones diversas

Trilby (1915). DVD-R (Zona 0, NTSC) CryptFlicks. 59'. Versión fragmentada y única existente, procedente del reestreno de 1920.

Ayudante de dirección

The Cub (1915). VHS (Zona 1, NTSC) Nostalgia Family Video / Hollywood's Attic. 75'.

Ayudante de dirección, montador y director de la segunda unidad

A Girl's Folly (1917). Varias ediciones: 1.) Versión íntegra: VHS (Zona 1, NTSC) Nostalgia Family Video. 56'; 2.) Versión abreviada incluida en el DVD *Before Hollywood There Was Fort Lee, N. J. (Early Moviemaking in New Jersey)* (Zona 0, NTSC). Image Entertainment, Inc. 2003. 30' (*).

The Whip (1917). VHS (Zona 1, NTSC) Nostalgia Family Video. 47'. Versión fragmentada y única existente procedente de un reestreno, probablemente de 1919.

The Pride of the Clan (1917). DVD-R Grapevine Video. 2004. 85'.

The Poor Little Rich Girl (1917). Emisión TVE2 "Cine Club. Grandes Intérpretes II: Mary Pickford (la novia de América). «Una pobre rica»". USA. 1917". 26/02/1994. Intertítulos en español. 65'.

The Blue Bird (1918). DVD (Zona 0, NTSC) Kino Video. 2005. 81'.

Victory (1919). DVD (Zona 1, NTSC) *A Lon Chaney Double Feature: Victory / A Wicked Darling*. Image Entertainment. 2005. 62'.

Otras funciones de Clarence Brown (o por determinar) en los films de Maurice Tourneur

The County Fair (1920). VHS (Zona 1, NTSC) Nostalgia Family Video. 49'.

* Cuando se han consultado varias ediciones indicamos mediante asterisco (*) la utilizada para los fotogramas.

Lorna Doone (1922). DVD (Zona 0, NTSC) Kino Video. 2005. 85'.

Director y/o director-productor

The Last of the Mohicans (1920). DVD (Zona 1, NTSC) Lumivision Corporation & International Museum of Photography at George Eastman House. 1999. 72'.

The Foolish Matrons (1921). VHS (Zona 1, NTSC) George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York. Por cortesía de GEH / IMP. 68'.

The Light in the Dark (1922). Varias ediciones: 1.) Versión abreviada *The Light of Faith*: VHS (Zona 1, NTSC) Sinister Cinema. 33'; 2.) Versión abreviada *The Light of Faith* incluida en el DVD *Oliver Twist* (Zona 0, NTSC). Image Entertainment, Inc. 2000. 33' (*); 3.) Versión íntegra y restaurada por George Eastman House / International Museum of Photography, Rochester, Nueva York. VHS (Zona 2, PAL). Por cortesía de GEH / IMP. 68'.

The Acquittal (1923). Copia restaurada por la The Library of Congress, Motion Picture Conservation Center, obtenida en la *web*. 47'. Versión fragmentada y única existente.

The Signal Tower (1924). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 1, NTSC) (1996) UCLA, Film and Television Archive, Motion Picture Collection, Los Ángeles, California. Por cortesía de Universal Studios, Inc. 78'; 2.) Copia de la colección particular de Kevin Brownlow adquirida en formato DVD en la *web*. 80' (*).

Butterfly (1924). VHS (Zona 1, NTSC) UCLA, Film and Television Archive, Motion Picture Collection, Los Ángeles, California. Por cortesía de Universal Studios, Inc. 75'.

Smouldering Fires (1925). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 1, NTSC) Grapevine Video. 1999. 90'; 2.) DVD-R Sunrise Silents. 2006. 90'; 3.) VHS (Zona 2, PAL) Colección particular de Kevin Brownlow, por cortesía del autor. 81' (*).

The Goose Woman (1925). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 1, NTSC) Silent Screen Movie Classics. 74'; 2.) DVD Forgotten Films Digital Collection. 74'; 3.) DVD (Zona 0, NTSC) Televista, Inc. 2008. 99'; 4.) Copia de la colección particular de Kevin Brownlow obtenida en la *web*. Emisión "Filmoteca, Temas de Cine: *La mujer de los gansos*", Canal 7, La Tv Pública (Argentina), 10/11/2009. 74' (*).

The Eagle (1925). Varias ediciones: 1.) Versión restaurada por David Gill y Kevin Brownlow en asociación con Thames Television. Emisión TVE1 "Filmoteca del martes: *El águila negra*". 09/05/1989. Intertítulos en español. 77' (*). 2.) Versión restaurada por David Gill y Kevin Brownlow en asociación con Thames Television. VHS (Zona 1, NTSC) "Legendary Silents: The Eagle" / Thames Television Collection. 77'; 3.) DVD (Zona 1, NTSC). Image Entertainment, Inc. 2002. 71'.

Kiki (1926). Varias ediciones: 1.) Versión fragmentada en un DVD (Zona 1, NTSC) adquirido en la *web* desde una fuente desconocida. 85'; 2.) Versión restaurada por la Library of

- Congress (LOC). DVD (Zona 1, NTSC) *The Norma Talmadge Collection. Double Feature: Kiki / Within the Law*. Kino Video. 2010. 95' (*).
- Flesh and the Devil* (1926). Varias ediciones: 1.) Versión restaurada por David Gill y Kevin Brownlow en asociación con Thames Television. Emisión Cineclassics España *El demonio y la carne*. Intertítulos en inglés y español. 01/07/2000. 111'; 2.) Versión restaurada por David Gill y Kevin Brownlow en asociación con Thames Television. DVD (Zona 0, NTSC) incluido en *Garbo – The Signature Collection* (9 DVDs). DVD *The Garbo Silents (Flesh and the Devil / The Mysterious Lady / The Temptress)*. Warner Home Video. 2005. Intertítulos en francés y español. 111' (*).
- The Trail of '98* (1928). Versión obtenida en la *web* desde una emisión del Canal ARTE (Francia) *La Piste de 98*. Intertítulos en inglés y francés. 87'.
- The Cossacks* (1928). Versión obtenida en la *web* desde una emisión del Canal ARTE (Francia) *The Cossacks*. Intertítulos en inglés, francés y español. 87'.
- A Woman of Affairs* (1928). Varias ediciones: 1.) Versión restaurada por David Gill y Kevin Brownlow en asociación con Thames Television. Emisión TVE1 *La mujer ligera*. Intertítulos en español. 97'; 2.) Emisión del Canal ARTE (Francia) *Intrigues*. Intertítulos en inglés y francés. 87' (*).
- Navy Blues* (1929). DVD adquirido en la *web* desde una emisión de TCM (U.S.A.) (V.O.). 75'.
- Anna Christie* (1930). Varias ediciones: 1.) Emisión TCM España *Anna Christie* 01/12/2000 (V.O. & Versión doblada al español). 82'; DVD (Zona 0, NTSC) incluido en *Garbo – The Signature Collection* (9 DVDs). DVD *Anna Christie* (incluye también la versión alemana dirigida por Jacques Feyder subtitulada en inglés) Warner Home Video. 2005 (V.O.; Subtítulos en francés y español). 89' (*).
- Romance* (1930). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) adquirido a través de un coleccionista particular. Emisión desconocida (V.O.S.E.). 75'; 2.) Versión obtenida en la *web* desde una emisión de TCM Francia *Romance* (V.O.S.F.). 76' (*).
- Inspiration* (1931). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) adquirido a través de un coleccionista particular. Emisión desconocida *Inspiración* (Versión doblada al español). 71'; 2.) Versión obtenida en la *web* desde una emisión de TCM Francia, *L'Inspiratrice* (V.O.S.F.). 72' (*).
- A Free Soul* (1931). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) adquirido a través de un coleccionista particular. Emisión TNT (V.O.). 91'; 2.) DVD (Zona 1, NTSC) incluido en *TCM Archives — Forbidden Hollywood Collection, Vol. 2*. (3 DVDs) DVD *The Divorcée / A Free Soul*. Warner Home Video. 2008 (V.O.; Subtítulos en inglés y francés). 93' (*); 3.) Misma edición obtenida en la *web* (V.O.S.E.).
- This Modern Age* (1931). DVD (Zona 1, NTSC) obtenido en la *web* desde una emisión de TCM U.S.A. (V.O.). 68'.

- Possessed* (1931). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) “Selección 100 años de cine – Actores de Leyenda – Clark Gable: *Amor en venta*”. Warner Home Video Española, S.A. 1995 (V.O.S.E.). 72’; 2.) DVD (Zona 0, NTSC) Warner Bros. Archive Collection. 2009 (V.O.). 76’ (*).
- Emma* (1932). DVD (Zona 1, NTSC) adquirido en la *web* desde una emisión de TCM (U.S.A.) (V.O.). 71’.
- Letty Lynton* (1932). VHS (Zona 1, NTSC). Por cortesía de Bsabas A. Bennett (V.O.). 83’.
- The Son-Daughter* (1932). DVD (Zona 1, NTSC) adquirido en la *web* desde una emisión de TCM U.S.A. (V.O.). 79’.
- Looking Forward* (1933). DVD (Zona 1, NTSC) adquirido en la *web* desde una emisión de TCM U.S.A. (V.O.). 81’.
- Night Flight* (1933). VHS (Zona 1, NTSC) Nostalgia Family Video / Hollywood’s Attic (V.O.). 84’.
- Sadie McKee* (1934). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 1, NTSC) MGM /UA Home Video, Inc. 1998 (V.O.). 92’; 2.) Emisión TVE2 *Así ama la mujer* (V.O.S.E.). 92’; 3.) DVD (Zona 0, NTSC) incluido en *Joan Crawford Collection, Vol. 2. (5 DVDs) DVD Sadie McKee*. Warner Home Video. 2008 (V.O.; Subtítulos en inglés y francés). 92’ (*).
- Chained* (1934). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) adquirido a través de un coleccionista particular. Emisión Rai Uno *Incatenata* (Versión doblada al italiano). 74’; 2.) DVD (Zona 0, NTSC) Warner Bros. Archive Collection. 2009 (V.O.). 75’ (*); 3.) Misma edición obtenida en la *web* (V.O.S.E.).
- Anna Karénina* (1935). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) MGM /UA Home Video (Versión doblada al español). 89’; DVD (Zona 0, NTSC) incluido en *Garbo – The Signature Collection (9 DVDs)*. DVD *Anna Karenina* (Falta un fragmento de una escena). Warner Home Video. 2005 (V.O.; Subtítulos en francés y español). 92’ (*).
- Ah, Wilderness!* (1935). VHS (Zona 1, NTSC) MGM /UA Home Video, Inc. 1992 (V.O.). 97’.
- Wife vs. Secretary* (1936). Varias ediciones: 1.) Versión obtenida en la *web* desde una emisión de TCM Francia. *Sa Femme et sa dactylo* (V.O.S.F.). 83’; 2.) DVD (Zona 0, NTSC) Warner Home Video. 2006 (V.O. y versión francesa; Subtítulos en inglés, francés y español). 87’ (*).
- The Gorgeous Hussy* (1936). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 1, NTSC) MGM /UA Home Video, Inc. 1992. (V.O.). 102’ (*); 2.) Versión obtenida en la *web* (V.O.S.E.) desde una fuente desconocida. 102’.
- Love on the Run* (1936). VHS (Zona 1, NTSC) MGM /UA Home Video, Inc. 1993 (V.O.). 80’.
- Conquest* (1937). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) “Selección 100 años de cine – Actores de Leyenda – Greta Garbo: *María Walewksa*”. Warner Home Video Española, S.A.

- 2000 (Versión doblada al español). 102' (*); 2.) Versión obtenida en la *web* desde una emisión de TCM Francia *Marie Walewska* (V.O.S.F.). 107'.
- Of Human Hearts* (1938). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 1, NTSC) MGM /UA Home Video, Inc. 1994. (V.O.). 103' (*); 2.) Versión obtenida en la *web* (V.O.S.E.) desde una fuente desconocida. 104'.
- Idiot's Delight* (1939). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) adquirido a través de un coleccionista particular. Emisión TNT (V.O.). 106' (Versión con el final internacional); 2.) Versión obtenida en la *web* (V.O.S.E.) desde la edición en DVD (Zona 0, NTSC) Warner Bros. Archive Collection. 2009 (V.O.). 111' (Versión con ambos finales).
- The Rains Came* (1939). Varias ediciones: 1.) Emisión Cineclassics España *Vinieron las lluvias* (V.O.S.E.). 103'; 2.) DVD (Zona 1, NTSC) 20th Century Fox Studio Classics. 2005 (V.O.; Subtítulos en inglés y español). 103' (*).
- Edison, The Man* (1940). Emisión TCM España *Edisón, el hombre* (V.O. & Versión doblada al español). 102'.
- Come Live With Me* (1941). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) adquirido a través de un coleccionista particular. Emisión TNT (V.O.). 82'; 2.) Versión obtenida en la *web* (V.O.S.E.) desde una fuente desconocida. 86' (*).
- They Met in Bombay* (1941). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) adquirido a través de un coleccionista particular. Emisión TNT (V.O.). 92'; 2.) Versión obtenida en la *web* (V.O.S.E.) desde una fuente desconocida. 92' (*).
- The Human Comedy* (1943). Emisión TCM España *La comedia humana* 15/02/2001 (V.O. & Versión doblada al español). 111'.
- The White Cliffs of Dover* (1944). Emisión TCM España *Las rocas blancas de Dover* 01/01/2001 (V.O. & Versión doblada al español). 120'.
- National Velvet* (1944). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) "Edición 50 Aniversario: *Fuego de juventud*". MGM/UA Home Video. 1995 (Versión doblada al español). 123'; 2.) DVD (Zona 1, NTSC) Warner Home Video. 2000 (V.O. y versión francesa; Subtítulos en inglés, francés y español). 123' (*).
- The Yearling* (1946). Varias ediciones: 1.) Emisión TCM España *El despertar* 01/12/00 (V.O. & Versión doblada al español). 134'; DVD (Zona 1, NTSC) Warner Home Video. 2000 (V.O., versión francesa y española; Subtítulos en inglés, francés y español). 128' (*).
- Song of Love* (1947). Emisión TCM España *Pasión inmortal* (V.O. & Versión doblada al español). 113'.
- Intruder in the Dust* (1949). Emisión TCM España *Han matado a un hombre blanco* 01/01/2001 (V.O. & Versión doblada al español). 87'.
- To Please a Lady* (1950). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 2, PAL) obtenido a través de un coleccionista particular. Emisión desconocida (V.O.). 91'; 2.) DVD (Zona 0, NTSC)

Barbara Stanwyck Double Feature: To Please a Lady / Jeopardy. Warner Home Video. 2007 (V.O.; Subtítulos en inglés y francés). 91'. 3.) Versión obtenida en la *web* (V.O.S.E.) desde una fuente desconocida. 91'.

It's a Big Country: An American Anthology (1952). VHS (Zona 2, PAL) adquirido a través de un coleccionista particular. TCM Francia *It's a Big Country: An American Anthology Romance* (V.O.S.F.). 85'.

Angels in the Outfield (1951). Varias ediciones: 1.) VHS (Zona 1, NTSC) MGM /UA Home Video, Inc. 1994. (V.O.). 98'; 2.) DVD (Zona 0, NTSC) Warner Home Video. 2007 (V.O.; Subtítulos en inglés). 98' (*).

When in Rome (1952). DVD (Zona 1, NTSC) adquirido en la *web* desde una fuente desconocida (V.O.). 78'.

Plymouth Adventure (1952). Emisión TVE2 *La aventura del Plymouth*. 17/01/1993 (Versión doblada al español). 99'. VHS procedente del IVAC – La Filmoteca, Generalitat Valenciana.

Productor

The Secret Garden (1949). Copia obtenida en la *web* (Versión doblada al español) desde una fuente desconocida. 92'.

Never Let Me Go (1953). Emisión TCM España *No me abandones* (V.O. & Versión doblada al español). 88'.

Otros materiales audiovisuales

- Garbo* (2005). Producido por Patrick Stanbury. Dirigido por Kevin Brownlow y Christopher Bird. A Photoplay Production. Varias ediciones: 1.) Emisión TCM España (V.O.S.) 85'; 2.) DVD (Zona 1, NTSC) incluido en *Garbo – The Signature Collection* (9 DVDs). DVD *TCM Archives – Garbo*. Warner Home Video. 2005. 85'.
- Hollywood: A Celebration of the American Silent Film* (1980). Producido por Thames Television. Dirigido por Kevin Brownlow y David Gill. 13 episodios de 60' cada uno. DVD (Zona 2, PAL) adquirido en la *web* desde la edición en VHS (1998), 13 Vols. (V.O.). 60' cada volumen.
- Lon Chaney: A Thousand Faces* (2000). Producido por Patrick Stanbury. Dirigido por Kevin Brownlow. A Photoplay Production (V.O.). DVD (Zona 1, NTSC) incluido en *TCM Archives – The Lon Chaney Collection, Vol. 2. DVD The Unknown / London After Midnight / Lon Chaney: A Thousand Faces*. Warner Home Video. 2003. (V.O.; Subtítulos en francés y español; Documental en V.O.). 85'.
- The Director's Chair* (1993). Producido por The University of Tennessee, Knoxville. Office of Development, Knoxville, Tennessee. Por cortesía de Kevin Brownlow (V.O.). 9'.
- The Eagle. A Thames Television Presentation* (1985). Producido por David Gill y Kevin Brownlow / Photoplay Productions, para Thames Television, en asociación con Raymond Rohauer Collection Inc. Emisión TVE1 "Filmoteca del martes: *El águila negra*". 09/05/1989 (Versión doblada al español). 3'.
- The Race to Save 100 Years* (1997). Producido por Warnes Bros. & Turner Entertainment Co. Dirigido por Scott Benson. Emisión TCM España *El reto de conservar un siglo de cine* (V.O.S.E.). 57'.
- You Can't Fool A Camera* (1941). Cortometraje Metro-Goldwyn-Mayer. DVD (Zona 0, NTSC) incluido en *Joan Crawford Collection, Vol. 2. (5 DVDs) DVD A Woman's face*. Warner Home Video. 2008. (V.O.; Subtítulos en inglés y francés). 10'.

FUENTES DOCUMENTALES

Bibliografía

Libros

- AGEE, James, *Agee on Film*, Nueva York, McDowell Obolensky, 1958. (Ed. cast. a partir de la ed. de 1983 [Nueva York, Putnam]: *James Agee. Escritos sobre cine*, trad. de Nuria Pujol i Valls, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001).
- AGEL, Henri, *Romance Américaine*, “7e Art”, París, Éditions Du Cerf, 1963.
- ALLEN, Robert C., y Douglas GOMERY, *Film History. Theory and Practice*, Nueva York, McGraw-Hill, 1985. (Ed. cast.: *Teoría y práctica de la historia del cine*, trad. de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995).
- ARLEN, Michael, *The Green Hat: A Romance for a Few People*, Londres, W. Collins Sons, 1924. (Ed. cast.: *El sombrero verde: Una novela para poca gente*, trad. de Eduardo de Guzmán, Barcelona, Lauro, 1946).
- BAINBRIDGE, John, *Garbo*, Garden City, Doubleday, 1955. (Ed. cast.: *Memorias de Greta Garbo*, trad. de L. Sureda Guytó, Barcelona, A. H. R., 1956).
- BASINGER, Jeanine, *Silents Stars*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1999.
- _____, *A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993. (Ed.: Hanover, Wesleyan University Press, 1995).
- BAXTER, John, *Hollywood in the Thirties*, Londres, A. Zwemmer / Nueva York, A. S. Barnes, 1968.
- _____, *Sixty Years of Hollywood*, South Brunswick y Nueva York, A. S. Barnes / Londres, Tantivy, 1973.
- BEEKMAN, Scott, *William Dudley Pelley: A Life in Right-Wing Extremism and the Occult*, Syracuse, Nueva York, Syracuse University Press, 2005.
- BEHLMER, Rudy (ed.), *Memo from David O. Selznick*, Nueva York, Viking, 1972. (Ed.: Nueva York, Grove, 1981).
- _____, *Henry Hathaway: A Directors Guild of America Oral History*, “The Scarecrow Filmmakers Series”, nº 84, Lanham y Londres, Scarecrow Press, 2001.
- BILLQUIST, Fritiof, *Garbo: Den Ensamma Stjärnan*, Estocolmo, Bull's Presstjänst AB, 1959. (Ed. cast.: *Greta Garbo*, trad. de María Dolores Raich, Barcelona, Plaza & Janés, 1962).

- BLACK, Gregory D., *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. (Ed. cast.: *Hollywood Censurado*, trad. de Isabel Ferrer, Madrid, Cambridge University Press, 1998 [1ª reimpresión: 1999]).
- BLAKE, Michael F., *Lon Chaney: The Man Behind Thousand Faces*, Vestal, Vestal Press, 1993.
- BLOTNER, Joseph, *Faulkner: A Biography*, II Vols., Nueva York, Random House, 1974. (Ed. cast. a partir de la ed. rev. de 1984: *Faulkner: Una biografía*, II. Vols., “Letras / Destino”, nº 18-19, trad. de José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona, Destino, 1994).
- BOGDANOVICH, Peter, *Who the Devil Made It*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1997. (Ed. cast.: *El director es la estrella*, II Vols., trad. de Rocío Valero, Madrid, T & B, 2007; 2008).
- BORDWELL, David, y Kristin THOMPSON, *Film Art. An Introduction*, Nueva York, McGraw-Hill, 1979. (Ed. cast.: *El arte cinematográfico*, trad. de Yolanda Fontal Rueda, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995).
- BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press / Londres, Methuen, 1985. (Ed. cast.: *La narración en el cine de ficción*, trad. de Pilar Vázquez Mota, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996).
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet, y Kristin THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge and Kegan Paul / Nueva York, Columbia University Press, 1985. (Ed. cast.: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, trad. de Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997).
- BROOKS, Louise, *Lulu in Hollywood*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1982. (Ed. cast.: *Lulu en Hollywood*, trad. de Lola Luengo, Barcelona, Ultramar, 1984).
- BROWNLOW, Kevin, *The Parade's Gone By...*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1968. (Ed.: Berkeley, University of California Press, 1968).
- _____, *Behind the Mask of Innocence*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1990.
- _____, *Mary Pickford Rediscovered (Rare Pictures of a Hollywood Legend)*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999.
- CAPRA, Frank, *The Name Above the Tittle. An Autobiography*, Nueva York, Macmillan, 1971. (Ed. cast.: *Frank Capra. El nombre delante del título*, trad. de Domingo Santos, Madrid, T & B, 1999).
- COMA, Javier, *Entre el Nobel y el Oscar*, Barcelona, Flor del Viento, 2003.
- CONWAY, Michael, MCGREGOR, Dion, y Mark RICCI, *The Films of Greta Garbo*, Secaucus, Citadel, 1968 (7ª reimpresión: 1980). (Ed. cast.: *Los films de Greta Garbo*, trad. de Enric Ripoll-Freixes, Barcelona, Aymá, 1979).
- COOK, David A., *A History of Narrative Film*, Londres y Nueva York, Norton, 1981. (Ed.: 1996 [3ª ed.]).

- COURSODON, Jean-Pierre, y Pierre SAUVAGE (eds.), *American Directors*, Vol. I (II Vols.), Nueva York, McGraw-Hill Book Company, 1983.
- CRAWFORD, Joan, y Jane Kesner ARDMORE, *A Portrait of Joan*, Doubleday, Garden City, 1962. (Ed.: Nueva York, Paperback Library, 1964).
- CROWTHER, Bosley, *Hollywood Rajah: The Life and Times of Louis B. Mayer*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1960. (Ed.: Nueva York, Dell, 1961).
- CURTIS, Thomas Quinn, *Von Stroheim*, Nueva York, Farrar, Strauss & Giroux, 1971.
- DARWENT, Brian (ed.), *Saroyan... Memoirs...*, Londres, Minerva, 1994. (Ed. cast.: *William Saroyan. Memorias*, trad. de Esther Roig, Barcelona, Península, 1995).
- DEMILLE, Cecil B., *The Autobiography of Cecil B. DeMille*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1959. (Ed. cast.: *Cecil B. DeMille. Autobiografía*, trad. de Ingeborg von Raabl y Juan G. de Luaces, Barcelona, Argos, 1960).
- DIXON, Wheeler Winston, *The Early Film Criticism of François Truffaut*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- DYER, Richard, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979. (Ed. cast.: *Las estrellas cinematográficas*, trad. de Anna Buyreu Pasarisa, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001).
- EAMES, John Douglas, *The M.G.M. Story*, Nueva York, Crown, 1982. (Ed. rev. por Ronald Bergan: Londres, Hamlyn, 1993).
- EDMONDS, I. G., *Big U: Universal in the Silent Days*, South Brunswick, A. S. Barnes / Londres, Thomas Yoseloff, 1977.
- EDWARDS, Anne, *A Remarkable Woman*, Nueva York, Morrow, 1985. (Ed. cast.: *Katharine Hepburn*, trad. de Juan Conejo, Barcelona, Ultramar, 1988 [4ª ed.]).
- ELWOOD, Muriel, *Pauline Frederick. On and Off the Stage*, Chicago, A. Kroch, 1940.
- ESTRIN, Allen, *Capra, Cukor, Brown*, "The Hollywood Professionals", Vol. VI (VIII Vols.), South Brunswick y Nueva York, A. S. Barnes / Londres, Tantivy, 1980.
- EVERSON, William K., *American Silent Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1978.
- _____, *Love in the Film*, Secaucus, Citadel, 1979.
- EYMAN, Scott, *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, Nueva York, Simon & Schuster, 1993. (Ed. cast.: *Ernst Lubitsch: Risas en el paraíso*, trad. de Marta Heras, Madrid, Plot, 1999).
- _____, *The Speed of Sound (Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930)*, Nueva York, Simon & Schuster, 1997. (Ed.: Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1999).
- _____, *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*, Nueva York, Simon & Schuster, 1999. (Ed. cast.: *Print the Legend: La vida y época de John Ford*, trad. de Mónica Rubio, Madrid, T & B, 2001).

- _____, *Lion of Hollywood*, Nueva York, Simon & Schuster, 2005. (Ed. cast.: *El león de Hollywood: La vida y la leyenda de Louis B. Mayer*, trad. de Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate, 2008).
- FADIMAN, Regina K., *Faulkner's Intruder in the Dust: Novel into Film. The Screenplay by Ben Maddow As Adapted for Film by Clarence Brown*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1978.
- FARBER, Manny, *Negative Space. Manny Farber on the Movies*, Nueva York, Praeger, 1971. (Ed. cast.: *Arte termita contra arte elefante blanco y otros escritos sobre cine*, trad. de José Luis Guarner, Barcelona, Anagrama, 1974).
- FINLER, Joel W., *The Movie Directors Story*, Londres, Octopus, 1985.
- FISCHER, Lucy (ed.), *American Cinema of the 1920's: Themes and Variations*, New Brunswick y Londres, Rutgers University Press, 2009.
- FORT LEE FILM COMMISSION, *Fort Lee: Birthplace of the Motion Picture Industry*, Charleston, Chicago, Portsmouth y San Francisco, Arcadia, 2006.
- FOUNTAIN, Leatrice Gilbert, y John R. MAXIM, *Dark Star: A Short Take Review*, Nueva York, St. Martin's, 1985. (Ed.: Londres, Sidgwick & Jackson, 1985).
- GARNETT, Tay, *Portraits de cinéastes. Un siècle de cinéma: raconté par 42 metteurs en scène du monde entier*, París, 5 Continents-Hatier, 1981. Ed. en inglés: *Directing: Learn from the Masters*, "The Scarecrow Filmmakers Series", nº 48, Lanham y Londres, Scarecrow Press, 1996.
- GLANCY, Mark H., *When Hollywood loved Britain*, Manchester, Manchester University Press, 1999.
- GOMERY, Douglas, *The Hollywood Studio System*, Londres, British Film Institute, 1985. (Ed. cast. a partir de la ed. de 1986 [Nueva York, Macmillan]: *Hollywood: el sistema de estudios*, trad. de Ana Cristina Iriarte, Madrid, Verdoux, 1991).
- GUTNER, Howard, *Gowns by Adrian*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2001.
- HAYER, Ronald, *David O. Selznick's Hollywood*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1980.
- HEPBURN, Katharine, *Me: Stories of My Life*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1991. (Ed. cast.: *Autobiografía. Yo misma: Historias de mi vida*, trad. de Susana Constante, Barcelona, Ediciones B, 1991).
- HEYMANN, David, *Liz. An Intimate Biography of Elizabeth Taylor*, Secaucus, Birch Lane, 1995. (Ed. cast.: *Liz Taylor. Una biografía íntima*, trad. de Camila Batlles, Barcelona, Ediciones B, 1996).
- HIGASHI, Sumiko, *Virgins, Vamps, and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, Montreal, Eden Press, 1978.
- HIGHAM, Charles, *Hollywood Cameramen: Sources of Light*, Bloomington, Indiana University Press, 1970. (Ed.: Nueva York y Londres, Garland, 1986).

- HIGHAM, Charles, y Joel GREENBERG, *Hollywood in the Forties*, Londres, A. Zwemmer / Nueva York, A. S. Barnes, 1968.
- HIRSCHHORN, Clive, *The Universal Story*, Londres, Octopus, 1983. (Ed.: Nueva York, Crown, 1983).
- INGLIS, Ruth A., *Freedom of the Movies: A Report of Self-Regulation from The Commission on Freedom of the Press*, Chicago, The University of Chicago Press, 1947.
- JACOBS, Lewis, *The Rise of the American Film*, Nueva York, Harcourt Brace, 1939. (Ed. cast. a partir de la ed. rev. de 1968 [Nueva York, Teachers College]: *La azarosa historia del cine americano*, Vol II (II Vols.), trad. de Álvaro del Amo, Barcelona, Lumen, 1972).
- KAEL, Pauline, *Kiss Kiss Bang Bang*, Boston, Little, Brown, 1968. (Ed.: Toronto, Nueva York, Londres, Bantam, 1971).
- KAZAN, Elia, *Elia Kazan, A Life*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1988. (Ed. cast.: *Elia Kaza. Mi vida*, trad. de María Corniero, "Hombres de hoy", nº 12, Madrid, Temas de Hoy, 1990).
- KOSZARSKI, Richard (comp.), *Hollywood Directors, 1914-1940*, Nueva York, Oxford University Press, 1976.
- ____ (comp.), *Hollywood Directors, 1941-1976*, Nueva York, Oxford University Press, 1977.
- KOSZARSKI, Richard, *Universal Pictures: 65 years*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1977.
- ____, *The Man You Loved to Hate: Erich von Stroheim and Hollywood*, Nueva York, Oxford University Press, 1983. (Ed. cast.: *Erich von Stroheim y Hollywood*, trad. de Rocío Westendorp, Madrid, Verdoux, 1993).
- ____, *Great American Film Directors in Photographs*, Nueva York, Dover, 1984.
- ____, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, "History of the American Cinema", Vol. III (VI Vols.), Nueva York, Scribner's / Toronto, Macmillan Canada / Nueva York, Macmillan, 1990. (Ed.: Berkeley, University of California Press, 1994).
- ____, *Fort Lee: The Film Town*, Roma, John Libbey, 2004.
- LAMARR, Hedy, *Ecstasy and Me*, Nueva York, Bartholomew House, 1966. (Ed. cast. a partir de la 3ª ed. de Bartholomew House: *'Éxtasis' y yo*, trad. de Oscar L. Molina, Méjico, D. F., Grijalbo, 1968).
- LEIDER, Emily W., *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*, Nueva York, Farrar, Strauss & Giroux, 2003. (Ed.: Londres, Farber & Farber, 2004).
- LOOS, Anita, *A Girl Like I*, Nueva York, Viking, 1966. (Ed. cast.: *Una chica como yo*, trad. de Mª Rosario Sanagustín, Barcelona, Dima, 1967).
- LYON, Christopher (ed.), *Directors / Filmmakers*, "International Dictionary of Films and Filmmakers", Vol. II (IV Vols.), Chicago, St. James, 1984. (Ed.: THOMAS, Nicholas [ed.], Chicago y Londres, St. James, 1991 [2ª ed.]).

- MAAS, Frederica Sagor, *The Shocking Miss Pilgrim: A Writer in Early Hollywood*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1999.
- MADSEN, Axel, *Stanwyck*, Nueva York, Harper Collins, 1994. (Ed. cast.: *Barbara Stanwyck*, trad. de Marta Pérez y Francisca Trepát, Barcelona, Laertes, 1996).
- MAGILL, Frank N. (ed.), *Magill's Survey of Cinema: Silent Films*, III Vols., Englewood Cliffs, Salem Press, 1982.
- MALTIN, Leonard, *Behind the Camera: The Cinematographer's Art*, Nueva York, The New American Library, 1971. (Ed.: *The Art of the Cinematographer. A Survey and Interviews with Five Masters*, Nueva York, Dover, 1978).
- _____, *Leonard Maltin's Movie Encyclopedia*, Nueva York, Dutton, 1994. (Ed.: Nueva York, Plume, 1995).
- MARX, Samuel, *Mayer and Thalberg: The Make-Believe Saints*, Nueva York, Random House, 1975. (Ed.: Hollywood, Samuel French, 1988).
- McBRIDE, Joseph, *Frank Capra. The Catastrophe of Success*, Nueva York, Simon & Schuster, 1992. (Ed.: Londres, Farber & Farber, 1992).
- _____, *Searching for John Ford: A Life*, Nueva York, St. Martin's, 2001. (Ed. cast.: *Tras la pista de John Ford*, trad. de Joseph Escarré, Madrid, T & B, 2004).
- McGILLIGAN, Patrick, *Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age*, Berkeley, University of California Press, 1986. (Ed. cast.: *Backstory: Conversaciones con guionistas de la Edad de Oro*, trad. de José Rodríguez Blázquez, Carlos Rodríguez Trueba, Cristina Córdoba, Elena Blasco y Antonio Pantearroyo, Madrid, Plot, 1993).
- _____, *Backstory 2: Interviews with Screenwriters of the 1940s and 1950s*, Berkeley, University of California Press, 1991. (Ed. cast.: *Backstory 2: Conversaciones con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*, trad. de Marta Heras, Madrid, Plot, 2000).
- _____, *George Cukor: A Double Life*, Nueva York, St. Martin's, 1991. (Ed. cast.: *George Cukor: Una doble vida*, trad. de Esteban Riambau, Madrid, T & B, 2001).
- _____, *Film Crazy: Interviews with Hollywood Legends*, Nueva York, St. Martin's, 2000.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, París, Christian Bourgois, 1993. (Ed. cast.: *El signifiante imaginario*, trad. de Josep Elías, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001).
- MITRY, Jean, *Maurice Tourneur*, "Anthologie du Cinéma", n° 36, París, Anthologie du Cinéma, junio 1968.
- MOIX, Terenci, *La Gran Historia del Cine*, Vol. I (II Vols.), Madrid, ABC, 1995-1997.
- MORIN, Edgar, *Les Stars*, París, Seuil, 1957. (Ed. cast.: *Las Stars. Servidumbres y mitos*, trad. de Ricardo Mazo, Barcelona, Dopesa, 1972).
- NEWQUIST, Roy, *Conversations with Joan Crawford*, Secaucus, Citadel, 1980. (Ed.: Nueva York, Berkley Books, 1981).

- O'DELL, Scott, *Representative Photoplays Analyzed*, Hollywood, Palmer Institute of Authorship, 1924.
- ONAINDIA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, "Papeles de Comunicación", nº 16, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996.
- PALACIO, Manuel, y Pedro SANTOS, (coords.), *La transición del mudo al sonoro*, "Historia General del Cine", Vol. VI (XII Vols.), Madrid, Cátedra, 1995.
- PALMBORG, Rilla Page, *The Private Life of Greta Garbo*, Garden City, Doubleday, 1931. (Ed. cast.: *La vida privada de Greta Garbo*, trad. de Palmira Viñolas Saurí, Barcelona, Edita, 1932).
- PARIS, Barry, *Garbo*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1995. (Ed.: Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002).
- PEARY, GERALD, y Roger SHATZKIN (ed.), *The Classic American Novel & the Movies*, Nueva York, Frederick Ungar, 1977.
- PRATT, George C., *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*, II Vols., Rochester, University of Rochester, 1966. (Ed. rev.: Greenwich, New York Graphic Society, 1973).
- PUSHKIN, Aleksander Sergeevich, *Dubrovsky* (1841), en *Pushkin: Sochineniia*, 11 Vols., San Petersburgo, Vols. 1-8: V.A. Zhukovskii (1838); Vols. 9-11: I. Glazunov (1841). (Ed. cast.: *Dubrovsky el bandido*, "Colección Todo", nº 2, Madrid, Rubiños, s.f.).
- RIMBAU, Esteve, y Casimiro TORREIRO, (coords.), *America (1932-1955)*, "Historia General del Cine", Vol. VII (XII Vols.), Madrid, Cátedra, 1996.
- ROBINSON, David, *Hollywood in the Twenties*, Londres, A. Zwemmer / Nueva York, A. S. Barnes, 1968.
- ROTHA, Paul, *The Film Till Now (A Survey of World Cinema)*, Londres, Jonathan Cape & Harrison Smith, 1930. (Ed. cast. a partir de la ed. rev. de 1960 con la colaboración de Richard Griffith: *El cine hasta hoy (Panorama del cine mundial)*, trad. de Francisco Elías, Barcelona, Plaza & Janés, 1964).
- SADOUL, Georges, *Histoire du Cinéma mondial. Des origines a nos jours*, París, Flammarion, 1949. (Ed. cast. a partir de la ed. rev. de 1967: *Historia del cine mundial (desde los orígenes hasta nuestros días)*, trad. de Florentino M. Torner, Méjico, Siglo XXI, 1972).
- _____, *Dictionnaire des cineastes*, París, Editions du Seuil, 1965. (Ed. rev. por Emile Breton y Michel Marie: París, Microcosme / Seuil, 1981 [9ª ed.]).
- _____, *Dictionnaire des films*, París, Editions du Seuil, 1965. (Ed. rev.: París, Microcosme / Seuil, 1990 [9ª ed.]).
- SARRIS, Andrew, *Interviews With Film Directors*, Nueva York, Bobbs-Merrill, 1967. (Ed. cast.: *Entrevistas con directores de cine*, II Vols., trad. de Mariano Perrón, Madrid, Magisterio Español, 1969 [2ª ed.: 1970]).

- _____, *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*, Nueva York, Dutton, 1968. (Ed. cast.: *El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929-1968*, trad. de Agustín Bárcena, Méjico, Diana, 1970).
- SCHULBERG, Budd, *Moving Pictures: Memories of a Hollywood Prince*, Nueva York, Stein & Day, 1981. (Ed. cast.: *De cine. Memorias de un príncipe de Hollywood*, trad. de J. Martín Lloret, Barcelona, Acanilado, 2006).
- SCORSESE, Martin, y Michael Henry WILSON, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, Boston, Hyperion / Talk Miramax Books, 1997. (Ed. cast.: *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano*, trad. de Vicente Carmona González, Madrid, Akal, 2001).
- SIEGEL, Scott, y Barbara SIEGEL, *The Encyclopedia of Hollywood*, Nueva York, Facts on File, 1990. (Ed.: Londres, Guinness Publishing, 1990).
- SPOTO, Donald, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, Boston, Little, Brown, 1983. (Ed. cast.: *Alfred Hitchcock: El lado oscuro de un genio*, trad. de Domingo Santos, Barcelona, Ultramar, 1985).
- STERNBERG, Josef von, *Fun in a Chinese Laundry*, Nueva York, Macmillan, 1965. (Ed. cast.: *Diversión en una lavandería china*, trad. de Natividad Sánchez, Madrid, Ediciones JC, 2002).
- TALENS, Jenaro, y Santos ZUNZUNEGUI, (coords.), *America (1915-1928)*, “Historia General del Cine”, Vol. IV (XII Vols.), Madrid, Cátedra, 1997.
- TAVERNIER, Bertrand, y Jean-Pierre COURSDON, *50 Ans de Cinéma Américain*, II Vols., París, Editions Nathan, 1991. (Ed. cast. a partir de la ed. rev. de 1995: *50 Años de Cine Norteamericano*, Vol. I (II Vols.), trad. de Francisco Díez del Corral, Madrid, Akal, 1997).
- THACKREY, Winfrid Kay, *Member of the Crew*, “The Scarecrow Filmmakers Series”, nº 82, Lanham, Scarecrow Press, 2001.
- THOMPSON, Frank T. (ed.), *Between Action and Cut: Five American Directors*, Methuen y Londres, Scarecrow Press, 1985.
- THOMPSON, Kristin, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film After World War I*, “Film Culture in Transition”, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- THOMSON, David, *A Biographical Dictionary of the Cinema*, Londres, Martin Secker & Warburg, 1975.
- TOLSTOI, Lev, *Anna Karénina*, Moscú, T. Ris, 1878. (Ed. cast.: *Anna Karénina*, “Letras universales”, nº 47, trad. de L. Sureda y A. Santiago, revisada y corregida por Manuel Gisbert, Madrid, Cátedra, 1999 [5ª ed.]).
- TULARD, Jean, *Les Réalisateur*, “Dictionnaire du Cinéma”, Vol. I (II Vols.), París, Éditions Robert Laffont, 1982. (Ed.: 1985).

- USAI, Paolo Cherchi, y Lorenzo CODELLI (eds.), *Sulla via di Hollywood: 1911-1920 / The Path to Hollywood 1911-1920*, Porderone, Biblioteca dell'Immagine, 1988.
- VAZZANA, Eugene Michael, *Silent Film Necrology*, Jefferson y Londres, McFarland, 1995 (2ª ed.: 2001).
- VIDOR, King, *A Tree Is a Tree*, Nueva York, Harcourt Brace, 1953. (Ed. cast.: *Hollywood al desnudo*, trad. de Luis Solano Costa, Barcelona, A. H. R., 1954).
- VIEIRA, Mark A., *Sin in Soft Focus*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1999.
- _____, *Greta Garbo. A Cinematic Legacy*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2005.
- VIERTTEL, Salka, *The Kindness of Strangers*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1969. (Ed. cast.: *Los extranjeros de Mabery Road*, trad. de Nellie Manso de Zúñiga, Madrid, Ediciones del Imán, 1995).
- WALKER, Alexander, *The Celluloid Sacrifice. Aspects of Sex in Movies*, Londres, Michael Joseph, 1966. (Ed. cast.: *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*, trad. de Jos Oliver, Barcelona, Anagrama, 1972).
- _____, *Stardom. The Hollywood Phenomenon*, Londres, Michael Joseph, 1970. (Ed. cast.: *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*, trad. de Carlos Rodríguez Sanz y Esther Frost, Barcelona, Anagrama, 1974).
- _____, *Garbo: A Portrait*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1980. (Ed. cat.: *Greta Garbo*, trad. de Jordi Civís, "Col.lecció Pere Vergés de Biografies", nº 32, Barcelona, Edicions 62, 1992).
- _____, *Joan Crawford. The Ultimate Star*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1983.
- _____, *Elizabeth*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1990. (Ed. cast.: *Elizabeth Taylor*, trad. de Elena de Grau Aznar, Barcelona, Plaza & Janés, 1992).
- WALDMAN, Harry, *Maurice Tourneur: The Life and Films*, Jefferson y Londres, McFarland, 2001.
- WILLIAMSON, Alice M., *Alice in Movieland*, Londres, Philpot, 1927.
- WILLIS GARCÍA-TALAVERA, Jaime, *Metro-Goldwyn-Mayer*, Madrid, T & B, 2006.
- WING, Ruth (ed.), *The Blue Book of the Screen*, Hollywood, Pacific Gravure Company Blue Book of Screen, 1923.
- ZIEROLD, Norman, *Garbo*, Nueva York, Stein & Day, 1969.

Publicaciones periódicas y documentos

- "'A Doll's House' for Miss Ferguson", *Moving Picture World*, Vol. XXXV nº 11, 16 de marzo de 1918, p. 1535.
- "A Signal Success", *Los Angeles Times*, 18 de noviembre de 1923, p. III32.
- "A Tourneur Work", *New York Times*, 28 de diciembre de 1919, p. VIII4.

- “A Woman of Affairs”, *The Film Spectator*, Vol. VI n° 10, 24 de noviembre de 1928, pp. 7-8.
- “A Woman of Affairs”, *Bioscope*, Vol. LXXX n° 1191, 31 de julio de 1929, p. 27.
- “A Word or Two With Mr. Thalberg – Producer Tells of Picturization of Service’s Story, ‘The Trail of ‘98’–”, *New York Times*, 26 de febrero de 1928, p. 111.
- A.S., “The Shadow Stage: ‘The Goose Woman – Universal’”, *Photoplay*, Vol. XXIX n° 4, septiembre 1925, p. 50.
- “ABEL”, “Looking Forward”, *Variety*, 2 de mayo de 1933, p. 13, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Night Flight”, *Variety*, 17 de octubre de 1933, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Sadie McKee (With Songs)”, *Variety*, 22 de mayo de 1934, p. 15, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. V (1934-1937), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “The Rains Came”, *Variety*, 13 de septiembre de 1939, p. 12, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. VI (1938-1942), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “The Yearling (Color)”, *Variety*, 27 de noviembre de 1946, p. 14, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. VII (1943-1948), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- “Acquittal’ Meeting With Popular Favor”, *Los Angeles Times*, 19 de noviembre de 1923, p. I7.
- “Advertising Aids for Busy Managers: ‘Rose of the World’”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 3, 19 de enero de 1918, p. 413.
- “Advertising Aids for Busy Managers: ‘Prunella’”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 12, 23 de marzo de 1918, p. 1707.
- AGEE, James, “Films: ‘The Human Comedy’”, *The Nation*, Vol. CLVI, 20 de marzo de 1943, pp. 426-427.
- _____, “Films: ‘Desert Victory’”, *The Nation*, Vol. CLVI, 1 de mayo de 1943, p. 643.
- _____, “Films: ‘The White Cliffs of Dover’”, *The Nation*, Vol. CLVIII, 27 de mayo de 1944, p. 634.
- _____, “Films: ‘National Velvet’”, *The Nation*, Vol. CLIX, 23 de diciembre de 1944, pp. 781-782.
- _____, “Films: ‘Song of Love’”, *The Nation*, Vol. CLXV, 8 de noviembre de 1947, p. 511.
- “Ah, Wilderness!’ Scenes Filmed Both in Hollywood and Grafton”, *Worcester Evening Gazette*, 18 de octubre de 1935, p. 25.
- ALBERT, Katherine, “Did Brown and Garbo Fight?”, *Photoplay*, Vol. XXXIX n° 4, marzo 1931, pp. 33, 130-131.
- “Alice Joyce”, *Los Angeles Illustrated Daily News*, 4 de abril de 1933.
- “Alice Joyce Married. She and Clarence Brown Reveal Wedding in Nevada Friday”, *New York Times*, 4 de abril de 1933, p. 15.
- “Alice Joyce Sues Third Spouse”, *New York Times*, 16 de septiembre de 1945, p. 10.

- “Alice Joyce Gets a Divorce”, *New York Times*, 3 de octubre de 1945, p. 21.
- “Alice Joyce Injured in Auto Collision”, *Los Angeles Times*, 15 de junio de 1946, p. A1.
- “All Through”, *Time*, Vol. XXXI n° 5, 31 de enero de 1938.
- AMO ALGARA, Antonio del, “Clarence Brown”, *Cinegramas*, n° 56, 6 de octubre de 1935, s.p.
- “An Eight-Year-Old-Star of a Big Picture”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 2, 12 de enero de 1918, p. 214.
- “An Attractive Series for Flesh and the Devil”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 3, 19 de marzo de 1927, p. 209.
- “An Analysis of Metro-Goldwyn-Mayer Product for 1927-28”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVII n° 6, 6 de agosto de 1927, pp. 400, 417.
- “An unusual camera portrait of Clarence Brown, director of 'The Trail of '98,' for M-G-M”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVIII n° 3, 17 de septiembre de 1927, p. 163.
- ANDEREGG, Michael, “Home Front America and the Denial of Death in MGM’s *The Human Comedy*”, *Cinema Journal*, Vol. XXXIV n° 1, otoño 1994, pp. 3-17.
- “Anna Karenina. A *Film Weekly* preview of the new Garbo film”, *Film Weekly*, Vol. XIV n° 363, 27 de septiembre 1935, pp. 18-19.
- “Are Stars Only Meteors? Tourneur Believes the Play’s the Thing and Stars Must Go,” *New York Times*, 16 de junio de 1918, p. 38.
- “Artcraft Finishes Four Subjects”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 1, 5 de enero de 1918, p. 114.
- “As We Go to Press”, *Photoplay*, Vol. XXXI n° 3, febrero 1927, p. 10.
- “As We Go to Press”, *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 2, enero 1928, p. 6.
- “As We Go to Press”, *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 3, febrero 1928, p. 6.
- “As We Go to Press”, *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 4, marzo 1928, p. 6.
- “As We Go to Press”, *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 6, mayo 1928, p. 6.
- “At Leading Picture Theaters – Programs for Week of January 6 at New York’s Best Motion Picture Houses – 'Rose of the World' at the Rivoli”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 3, 19 de enero de 1918, p. 346.
- “At Parting of Marital Ways – Picture Director Sued for Divorce”, *Los Angeles Times*, 1 de marzo de 1927, p. A1.
- “At the Capitol”, *New York Times*, 28 de febrero de 1941, p. 17.
- BAGH, Peter von, “Miracolo di Bologna”, *Journal of Film Preservation*, n° 56, junio 1998, pp. 39-44.
- “BIGE”, “Romance”, *Variety*, 27 de agosto de 1930, p. 21, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Inspiration”, *Variety*, 11 de febrero de 1931, p. 14, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.

- _____, "Possessed", *Variety*, 1 de diciembre de 1931, p. 15, en *Variety's Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "The Son-Daughter", *Variety*, 10 de enero de 1933, en *Variety's Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- "Brady Announces Picture Plans", *Moving Picture World*, Vol. XXIII n° 6, 6 de febrero de 1915, p. 834.
- "BROG", "Intruder in the Dust", *Variety*, 12 de octubre de 1949, p. 6, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VIII (1949-1953), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "To Please a Lady", *Variety*, 4 de octubre de 1950, p. 6, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VIII (1949-1953), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "It's a Big Country (8 Episodes)", *Variety*, 28 de noviembre de 1951, p. 6, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VIII (1949-1953), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "When in Rome", *Variety*, 5 de marzo de 1952, p. 6, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VIII (1949-1953), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "Plymouth Adventure (Color)", *Variety*, 22 de octubre de 1952, p. 6, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VIII (1949-1953), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- BROWN, Clarence, "I Remember", *Film Weekly*, Vol. XX n° 508A, número especial verano 1938, pp. 47-48.
- _____, "50 Million Feet of Hollywood Romance (Begin Clarence Brown's Film Story)", *Picturegoer*, Vol. VIII n° 415, 6 de mayo de 1939, pp. 6-7.
- _____, "Continuing 50 Million Feet of Hollywood Romance (Garbo as I know her)", *Picturegoer*, Vol. VIII n° 416, 13 de mayo de 1939, pp. 10-11, 36.
- _____, "Concluding 50 Million Feet of Hollywood Romance (Battle of the Barrymores)", *Picturegoer*, Vol. IX n° 417, 20 de mayo de 1939, pp. 10-11.
- _____, "Bringing Saroyan to the Screen", *Lion's Roar*, abril 1943, p. 1.
- _____, "Wonder Horse", *Los Angeles Times*, 9 de julio de 1944, p. F18.
- _____, "The Producer Must Be Boss: Like All Collective Effort, a Movie Needs an Arbiter", *Films in Review*, Vol II n° 2, febrero 1951, pp. 1-3, 45-46.
- BROWN, Geoff, "Smouldering Fires", *Monthly Film Bulletin*, Vol. XLIII n° 510, julio 1976, p. 157.
- "Brown Film Is Done", *Los Angeles Times*, 5 de octubre de 1924, p. C35.
- "Brown Selects Alaskan 'Vet' As Technician", *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 1, 5 de marzo de 1927, p. 39.
- "Brown Hailed by Editor as 'Real Director'", *Los Angeles Times*, 2 de octubre de 1927, p. C12.
- "Brown Receives Big Offer Abroad", *Los Angeles Times*, 29 de septiembre de 1934, p. 5.
- "Brown Guides 'Rains Came' With Budget of \$2,500,000", *Los Angeles Times*, 1 de mayo de 1939, p. 9.

- BROWNLOW, Kevin, "The Man with the Movie Camera: 'Smouldering Fires'", National Film Theatre Programme Notes, (c. 1960), pp. 1-2.
- _____, "Ben Carré", *Sight & Sound*, Vol. XLIX nº 1, invierno 1979-1980, pp. 46-50.
- _____, "Silent Films: What Was the Right Speed?", *Sight & Sound*, Vol. XLIX nº 3, verano 1980, pp. 164-167.
- _____, "Sex and satyr in Hollywood", *Stills*, Vol. I nº 5, noviembre-diciembre 1982, pp. 17-21.
- _____, "Materiali su Jules Brulatour" / "Notes on Jules Brulatour", *Griffithiana*, nº 32-33, septiembre 1988, pp. 33-40, 237-242.
- _____, "Obituaries / gazette: Laura La Plante", *The Independent*, 17 de octubre de 1996, p. 18.
- _____, "Obituary: Ruth Clifford", *The Independent*, 5 de enero de 1999.
- _____, "The Master Returns", *The Guardian*, 18 de abril de 2003.
- _____, "Omaggio a Clarence Brown" / "Homage to Clarence Brown", *Bologna-Il Cinema Ritrovato*, nº 32, 2003, pp. 95-99.
- BRION, Patrick, "Clarence Brown: un grand cinéaste intimiste", en *Cinéastes*, "Dossiers du Cinéma", Vol. I (III Vols.), Tournai, Casterman, 1971. (Reimpreso y consultado en: *Cinéma* 79, nº 242, febrero 1979, pp. 118-119).
- "BURTON", "Light in the Dark", *Variety*, 1 de septiembre de 1922, p. 42, en *Variety's Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- BUSBY, Marquis, "Trail Grew in Making, Says Brown", *Los Angeles Times*, 29 de abril de 1928, pp. C13-C15.
- "Cameo Opening Film to Reveal Redwood Glory", *Los Angeles Times*, 27 de julio de 1924, p. B16.
- "Camera Important In Success of Film", *Los Angeles Times*, 18 de enero de 1925, p. 25.
- "Cast to Honor Director Brown at Show Party", *Los Angeles Times*, 23 de junio de 1927, p. A9.
- CARR, Harry, "Harry Carr's Page", *Los Angeles Times*, 19 de noviembre de 1924, p. C2.
- CARRÉ, Ben, "My First Visit to the Eclair Studio" / "La mia prima visita allo Studio Eclair di Fort Lee", *Griffithiana*, nº 44-45, mayo-septiembre 1992, pp. 25-27. Reimpreso de las memorias no publicadas de Ben Carré, capítulo 12.
- CÈBE, Gilles, "Approche de Clarence Brown", *Ecran*, nº 81, junio 1979, pp. 31-32.
- _____, "Bio-Filmographie (I)", *Ecran*, nº 81, junio 1979, pp. 33-42.
- _____, "Bio-Filmographie (II)", *Ecran*, nº 82, julio 1979, pp. 50-55.
- "Chained", *Monthly Film Bulletin*, Vol I nº 8, septiembre 1934, p. 66-67.
- "CHAR", "Letty Lynton", *Variety*, 3 de mayo de 1932, p. 14, en *Variety's Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "Chained", *Variety*, 4 de septiembre de 1934, p. 19, en *Variety's Film Reviews*, Vol. V (1934-1937), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.

- _____, "Edison, The Man", *Variety*, 22 de mayo de 1940, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VI (1938-1942), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "White Cliffs of Dover", *Variety*, 15 de marzo de 1944, p. 32, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VII (1943-1948), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- CHEATHAM, Maude S., "Idealist and Artist", *Motion Picture Classic*, Vol. IX n° 6, febrero 1920, pp. 34-35, 81.
- "Cheerful Shadows", *New York Times*, 11 de abril de 1926, p. X5.
- "CHIC", "Wife vs. Secretary", *Variety*, 4 de marzo de 1936, p. 26, en *Variety's Film Reviews*, Vol. V (1934-1937), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- "Children Stars in 'The Blue Bird'", *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 11, 16 de marzo de 1918, p. 1537.
- CHURCHILL, Douglas W., "News of the Screen. Colman-Greer Garson for Leads in 'Random Harvest'", *New York Times*, 31 de octubre de 1941, p. 21.
- "Clarence Brown Advocates Film Fidelity to Life", *Los Angeles Times*, 13 de septiembre de 1925, p. D11.
- "Clarence Brown On Location With Large Cast for M-G-M", *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 2, 12 de marzo de 1927, p. 103.
- "Clarence Brown Would Make 'Hamlet' Into Sound Film", *Los Angeles Times*, 15 de julio de 1928, p. C22.
- "Clarence Brown May Leave M-G-M", *Moving Picture World*, Vol. LXXXVI n° 8, 25 de junio de 1927, p. 571.
- "Clarence Brown Ranked High in Annual Ballot", *Los Angeles Times*, 26 de junio de 1927, p. C26.
- "Clarence Brown Leaves Metro After 17 Years to Join Goetz's New Picture Company", *New York Times*, 26 de julio de 1943, p. 15.
- "Clarence Brown Weds Miss Spies", *New York Times*, 10 de noviembre de 1947, p. 20.
- "Clarence Brown, Director of Garbo, Gable, Dies at 97", *Los Angeles Times*, 18 de agosto de 1987, p. 1.
- "Clarence Brown, a Director And Six-Time Oscar Nominee", *New York Times*, 20 de agosto de 1987, p. B15.
- "Cleanings From The Screen", *New York Times*, 1 de abril de 1928, p. 122.
- "CON", "The Cossacks", *Variety*, 4 de julio de 1928, en *Variety's Film Reviews*, Vol. III (1926-1929), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- "Congratulated by Profesional Rival", *Los Angeles Times*, 29 de junio de 1924, p. B36.
- CORNELL, Joseph, "Présences du Cinéma: 'Vagabonde ensorcelée'. Extrait d'un album de voyage pour Hedy Lamarr", *Positif*, n° 465, noviembre 1999, pp. 74-75.

- CRAWFORD, Joan, "The Job of Keeping at the Top", *The Saturday Evening Post*, 17 de junio de 1933, pp. 14-15, 75-76.
- CRISLER, B. R., "Footnotes on Film Personalities", *New York Times*, 13 de marzo de 1938, p. 169.
- CROW, Bryan, "The cinematic & the melodramatic in 'A Woman of Affairs'", *Wide Angle*, Vol. IV n° 2, 1980, pp. 44-51.
- CROWTHER, Bosley, "The Screen in Review: 'Intruder in the Dust,' M-G-M's Drama of Lynching in the South, at the Mayfair", *New York Times*, 23 de noviembre de 1949, p. 19.
- _____, "A Great Film: 'Intruder in the Dust' Commands High Praise", *New York Times*, 27 de noviembre de 1949, p. X1.
- _____, "The Screen in Review: 'Plymouth Adventure,' a Vivid Portrayal of Pilgrim Voyage, Opens at the Music Hall", *New York Times*, 14 de noviembre de 1952, p. 20.
- _____, "The Screen in Review: Clark Gable Outwits Russians Again, Wins a Ballerina in 'Never Let Me Go'", *New York Times*, 11 de junio de 1953, p. 37.
- "Courtleigh in First Equitable Release", *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 1023.
- D.F.R., "Sadie McKee", *Monthly Film Bulletin*, Vol I n° 6, julio 1934, p. 50.
- "Datig Is Kept Busy Working Out New Film", *Los Angeles Times*, 29 de mayo de 1923, p. 18.
- DEGENFELDER, Pauline E., "The Film Adaptation of Faulkner's *Intruder in the Dust*", *Literature / Film Quarterly*, Vol. I n° 2, primavera 1973, pp. 138-148.
- DENIG, Lynde, "The Cub – Thompson Buchanan's Comedy Is Brought to the Screen in Excellent World Film Production", *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 4, 24 de julio de 1915, p. 668.
- DEUTELBAUM, Marshall, "The Quiet Love Triangle of *Smouldering Fires*", *Image*, Vol. XVIII n° 3, septiembre 1975, pp. 26-32.
- "Director Lauds Work of Extras Before Camera", *Los Angeles Times*, 21 de diciembre de 1924, p. C23. También publicado como debido a L. B. Fowler y con el titular "Praises 'Extras' Once Empty-Headed Even Dress Better Help the Ambitious" en *Los Angeles Daily News*, 31 de diciembre de 1924. (Este último documento en MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Director Brown May Double His Salary", *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 4, 26 de marzo de 1927, p. 271.
- "Director Brown Plays Role in 'Anna Christie'", *Los Angeles Times*, 9 de febrero de 1930, p. B14.
- "Director Flies From Coast", *New York Times*, 8 de junio de 1930, p. 116.
- "Director Tells Qualifications of Leading Men", *Los Angeles Times*, 15 de junio de 1934, p. 15.

- “Director Tourneur Plans Something Different”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 2, 10 de julio de 1915, p. 329.
- “Directors”, *Time*, Vol. XVI n° 6, 11 de agosto de 1930.
- “Drama of Business”, *Los Angeles Times*, 17 de agosto de 1924, p. B14.
- DREYER, Carl Theodor, “Anna Karénine”, *B.T.*, 14 de febrero de 1936. (Reimpreso y consultado en: “Dreyer Critique: 'Anna Karénine'”, *Cahiers du Cinéma*, n° 207, diciembre 1968, p. 32).
- “Ducks Outgrew Their Roles in 'Goose Woman', *Los Angeles Times*, 13 de septiembre de 1925, p. 24.
- “Eastman Demonstrates New Color Process”, *Moving Picture World*, Vol. LV n° 1, 4 de marzo de 1922, p. 44.
- “Eastman Announces Two-Color Process for Closeups”, *Exhibitors Herald*, 25 de marzo de 1922, p. 38.
- “Eclair Factory Fire”, *Moving Picture World*, Vol. XX n° 1, 4 de abril de 1914, p. 45.
- “Economy Record on M-G-M Film”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVII n° 8, 20 de agosto de 1927, p. 515.
- “Eight Busy Directors – They Are Making Forthcoming Equitable Releases – President Spiegel Pleased”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 2, 8 de enero de 1916, p. 222.
- ENGER, Charles J. Van, “Una lettera di Charles J. van Enger” / “A letter from Charles J. Van Enger”, *Griffithiana*, n° 32-33, septiembre 1988, pp. 41-43, 243-244.
- “Equitable Starts Producing – Features of New \$3,000,000 Corporation to Be Distributed Through World Film”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 4, 24 de julio de 1915, p. 631.
- “Equitable Company Entertains – Dancers in Flushing Studio Are Photographed for Scenes in 'Life's Crucible'”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 977.
- “Equitable – The Stars and some of our early releases, follow”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 951.
- “Equitable Plans”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 9, 28 de agosto de 1915, p. 1500.
- “Equitable's Novel Advertising Plan”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 10, 4 de septiembre de 1915, p. 1655.
- “Equitable – Trilby”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 11, 11 de septiembre de 1915, p. 1785.
- “Equitable – Trilby”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 12, 18 de septiembre de 1915, p. 1961.
- “Equitable – Trilby”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 13, 25 de septiembre de 1915, p. 2120.
- EVERSON, William K., “Smouldering Fires”, The Theodore Huff Memorial Film Society, Program Notes, enero 1957, pp. 2-3.

- _____, "Smouldering Fires", The Theodore Huff Memorial Film Society, Program Notes, 23 de enero de 1968, pp. 1-2.
- _____, "The Goose Woman", The Theodore Huff Memorial Film Society, Program Notes, 30 de enero de 1968, pp. 1-2.
- _____, "Smouldering Fires", The New School (New School for Social Research), Program 3, 17 de octubre de 1969, pp. 1-2.
- _____, "The Light in the Dark", The Theodore Huff Memorial Film Society, Program Notes, 15 de noviembre de 1971, p. 1.
- _____, "The Light in the Dark", The New School (New School for Social Research), Film Series Thirteen: Program 4, 10 de marzo de 1972, p. 1.
- _____, "Clarence Brown: A survey of his work", *Films in Review*, Vol. XXIV n° 10, diciembre 1973, pp. 577-589.
- _____, "The Whip", The Theodore Huff Memorial Film Society, Program Notes, 13 de mayo de 1974, p. 1.
- _____, "Romance", The New School (New School for Social Research), Film Series Twenty-nine: Program 8, 2 de diciembre de 1977, p. 1.
- _____, "The Goose Woman", The New School (New School for Social Research), Film Series Seventy seven: Program 3, 17 de marzo de 1995, pp. 1-2.
- "Exploitation Campaign for 'The Blue Bird'", *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 10, 9 de marzo de 1918, p. 1391.
- EYMAN, Scott, "Clarence Brown: Garbo and Beyond", *Velvet Light Trap*, n° 18, primavera 1978, pp. 19-23.
- FALQUINA, Ángel, "Murió Clarence Brown", *Cineinforme*, n° 519, septiembre 1987, p. 8.
- "Famous Players-Lasky to Release 'Blue Bird' at Easter", *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 9, 2 de marzo de 1918, p. 1246.
- FARBER, Manny, "The Too Beautiful People", *The New Republic*, 15 de marzo de 1943, p. 346-347.
- _____, "The Unholy Three", *The New Republic*, 26 de junio de 1944, p. 850.
- _____, "Crazy Over Horses", *The New Republic*, 5 de febrero de 1945, p. 175.
- "Fay Bainter, Spring Byington and Lionel Barrymore Join Cast of 'Human Comedy'", *New York Times*, 29 de agosto de 1942, p. 18.
- "Featured in New Railroad Story", *Los Angeles Times*, 18 de julio de 1924, p. A9.
- FERGUSON, Otis, "Some Recent Films", *The New Republic*, 23 de mayo de 1934, p. 45.
- _____, "To Act One's Age", *The New Republic*, 25 de diciembre de 1935, p. 198.
- "Film Flashes from West and East; Miss Garbo Begins Work on First Talking Film, 'Anna Christie'", *New York Times*, 20 de octubre de 1929, p. X6.

- “Film Making Discussed by Director Clarence Brown”, *Cumberland Evening Times*, 5 de junio de 1929, p. 11.
- “Fire in the Feud Play”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 5, 31 de julio de 1915, p. 839.
- “Flesh and the Devil”, *Picture Play*, abril 1927.
- “FLIN”, “Ah Wilderness”, *Variety*, 1 de enero de 1936, p. 44, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. V (1934-1937), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Conquest”, *Variety*, 27 de octubre de 1937, p. 18, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. V (1934-1937), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Of Human Hearts”, *Variety*, 9 de febrero de 1938, p. 14, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. VI (1938-1942), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Come Live With Me”, *Variety*, 22 de enero de 1941, p. 16, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. VI (1938-1942), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- FLOREY, Robert, “Maurice Tourneur”, *Cinémagazine*, n° 36, 8 de septiembre de 1922, pp. 283-285. (Reimpreso y consultado en: *Griffithiana*, n° 32-33, septiembre 1988, pp. 45-48).
- “Foolish Matrons' Cast”, *Los Angeles Times*, 27 de marzo de 1921, p. III35.
- “Foolish Matrons' – Tourneur’s New Picture at Symphony has Strong-Cast”, *Los Angeles Times*, 26 de junio de 1921, p. III20.
- “Foolish Matrons – Succesful Tourneur Picture Remains at the Symphony”, *Los Angeles Times*, 3 de julio de 1921, p. III9.
- “Forum To Pay Honor to Brown”, *Los Angeles Times*, 20 de julio de 1924, p. B33.
- “Four New Films New To Screen – 'Butterfly' Closes Soon”, *Los Angeles Times*, 10 de agosto de 1924, p. B30.
- “FRED”, “Foolish Matrons”, *Variety*, 26 de agosto de 1921, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Don’t Marry for Money”, *Variety*, 30 de agosto de 1923, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “The Signal Tower”, *Variety*, 23 de julio de 1924, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Three Women”, *Variety*, 8 de octubre de 1924, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Smouldering Fires”, *Variety*, 1 de abril de 1925, p. 38, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “The Eagle”, *Variety*, 11 de noviembre de 1925, p. 36, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Flesh and the Devil”, *Variety*, 12 de enero de 1927, p. 14, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. III (1926-1929), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.

- “Garbo’s Four-Year Split-Up With Director Now Mended – Clarence Brown, Who Left Her Because She Wouldn’t Learn English, Now Rejoins Star for 'Anna Karenina’”, *Los Angeles Times*, 3 de marzo de 1935, pp. A1-A2.
- “Garbo at Work”, *Film Weekly*, 17 de julio de 1937, pp. 3-5.
- “Garbo Loves Napoleon”, *Film Weekly*, 7 de agosto 1937, p. 21.
- “Garbo thinks she stay away from Clarence Brown”, *Variety*, Vol. CCLXXXVII, 29 de junio de 1977, p. 3.
- “Gates Play in the Movies – Mary Pickford Takes the Title Role in 'The Poor Little Rich Girl’” *New York Times*, 5 de marzo de 1917, p. 9.
- GELTZER, George, “Maurice Tourneur”, *Films in Review*, Vol. XII nº 4, abril 1961, pp. 193-214.
- George, G. L., “Clarence Brown”, *Cinémonde*, nº 401, 25 de junio de 1936, p. 463.
- “German Critics Praise 'Flesh and the Devil’”, *Los Angeles Times*, 6 de noviembre de 1927, p. 27.
- “German Praise Brown’s Direction of M-G-M film”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXIX nº 4, 26 de noviembre de 1927, p. 24.
- “Gets Better Than Usual For 'Flesh and the Devil’”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV nº 7, 16 de abril de 1927, p. 666.
- “Gilbert-Garbo Production Is 'Cleaning Up’”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV nº 2, 12 de marzo de 1927, p. 115.
- “Gilbert-Garbo In Combination, Stands ‘Em Up’”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV nº 5, 2 de abril de 1927, p. 489.
- GIROUX, Robert, “Films: Taxidermy on the Screen”, *The Nation*, Vol. CXLI, 2 de octubre de 1935, p. 391.
- “Goetz Director List Growing; Brown Pacted”, *Los Angeles Times*, 26 de julio de 1943, p. A11.
- “‘Gorgeous Hussy’ Will Have First Showing in East”, *Los Angeles Times*, 21 de agosto de 1936, p. 15.
- “Gossipers Tip Him to First Job”, *Los Angeles Times*, 5 de diciembre de 1923, p. II9.
- “Graftonites recall 'Ah, Wilderness’”, *Blackstone Valley Tribune Supplement*, 4 de septiembre de 1985, p. B8.
- “Greta Garbo’s Latest Film; Taking a Scene From 'Romance,' in Which Doris Keane Once Starred on the Stage”, *New York Times*, 4 de mayo de 1930, p. X6.
- GROAT, Greta de, “Norma Talmadge, un'attrice da riscoprire” / “Rediscovering Norma Talmadge”, *Griffithiana*, nº 71, octubre 2001, pp. 82-109.
- GUIRALT GOMAR, Carmen, “El modelo clásico en cuestión: reconsideraciones sobre el cine de Clarence Brown”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 50, junio 2005, pp. 46-61.

- _____, “Los símbolos como portadores del material censurado: la inequívoca lectura de *The Green Hat* (1924), de Michael Arlen a través del componente visual de *A Woman of Affairs* (1928), de Clarence Brown”, en “Símbolos e imágenes”, Actas del IV Congreso Internacional de Análisis Textual (2006), Segovia, Universidad de Valladolid y la Asociación Cultural “Trama y Fondo”, 2007, Edición CD-Rom.
- _____, “William Dudley Pelley y la ideología nazi en *The Light in the Dark* (1922), de Clarence Brown: la documentación histórica como herramienta indispensable para el análisis del film”, Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine (2007), Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses “Luis de Camoes” y Universidad Carlos III, 2008, Edición CD-Rom, pp. 705-717.
- _____, “Joan Crawford: creación de la *working girl* y continuidad de la 'Fórmula Crawford'”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, Revista del Departament d'Història de L'Art, Universitat de Valencia, nº 17, 2008, pp. 135-147.
- _____, “Maurice Tourneur y el ocaso de la figura del director-productor en el Hollywood de 1920”, en MARZAL FELICI, Javier y Francisco Javier GÓMEZ TARÍN (eds.), “El productor y la producción en la industria cinematográfica”, Actas del II Congreso Internacional de Análisis Fílmico (2007), Madrid, Editorial Complutense, 2009, Edición CD-Rom, pp. 263-276.
- _____, “*The Goose Woman* (Clarence Brown, 1925)”, *Secuencias*, nº 30, segundo semestre 2009, pp. 187-188.
- GWIN, Julia, “‘The Greatest Success of Joan Crawford and Clark Gable Is Yet to Come’ – Says Director Clarence Brown”, *Silver Screen*, Vol. V nº 2, diciembre 1934, pp. 26-27, 65.
- _____, “The Inside ‘Low Down’”, *Silver Screen*, Vol. VI nº 7, mayo 1936, pp. 35, 74-75.
- “Had to Learn Violin Playing for Art’s Sake”, *Los Angeles Times*, 13 de julio de 1924, p. B35.
- HALL, Mordaunt, “The Screen: A Woman of 40”, *New York Times*, 31 de marzo de 1925, p. 17.
- _____, “The Screen”, *New York Times*, 9 de noviembre de 1925, p. 25.
- _____, “Valentino as Lucky Bandit Pleases Admiring Throngs”, *New York Times*, 15 de noviembre de 1925, p. X5.
- _____, “The Screen: The Parisian Waif”, *New York Times*, 6 de abril de 1926, p. 26.
- _____, “The Screen: The Undying Past”, *New York Times*, 10 de enero de 1927, p. 20.
- _____, “A Well-Told Story. ‘Flesh and the Devil’ Has Interesting Backgrounds and Camera Effects”, *New York Times*, 16 de enero de 1927, p. X7.
- _____, “The Screen: The Klondike Gold Hunt”, *New York Times*, 21 de marzo de 1928, p. 30.
- _____, “Klondike’s Gold Rush”, *New York Times*, 25 de marzo de 1928, p. 125.
- _____, “The Screen: The Green Hat”, *New York Times*, 21 de enero de 1929, p. 26.
- _____, “The Screen: The Mirage”, *New York Times*, 28 de noviembre de 1931, p. 21.
- H (ALL), M (ourdant), “Love, Drink and Death”, *New York Times*, 19 de mayo de 1934, p. 18.

- HALL, Mordaunt, "Sadie McKee", *New York Times*, 27 de mayo de 1934, p. X3.
- "Hand Coloring of Motion Pictures", *Film Year Book 1922-1923*, Nueva York, p. 80.
- HANDY, Truman B., "That Exotic Frenchman", *Motion Picture Magazine*, Vol. XX n° 10, noviembre 1920.
- HANNON, Charles, "Race Fantasies: The Filming of *Intruder in the Dust*", en "Faulkner in Cultural Context", Actas de la XXII Annual Faulkner and Yoknapatawpha Conference (1995), Jackson, University Press of Mississippi, 1997, pp. 263-283.
- "Harold Lloyd Heads List of Huge Earnings of Stars and Directors", *New York Times*, 16 de mayo de 1926, p. X5.
- HARRISON, Louis Reeves, "'Rose of the World' – Artcraft Presents Elsie Ferguson in a Romantic Drama with Artistry of the Highest Order", *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 4, 26 de enero de 1918, p. 524.
- "Hart Signs With United", *Los Angeles Times*, 4 de abril de 1925, p. A1.
- HATCH, Robert, "Movies: 'Faulkner Problem Play'", *The New Republic*, 12 de diciembre de 1949, p. 30.
- HAUN, Harry, "MGM's Brown: 60 Years the Company Man", *Los Angeles Times*, 14 de octubre de 1973, pp. Q26, Q36.
- HAWKINS, Paul, "A New Slant on Garbo", *Screenland*, Vol. XXIII n° 2, junio 1931, pp. 19-21, 112.
- HAZLITT, Henry, "Films: Pictures from Plays", *The Nation*, Vol. CXXXIII, 30 de septiembre de 1931, p. 343.
- "*HERB*", "The Secret Garden (Part Technicolor)", *Variety*, 27 de abril de 1949, p. 11, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VIII (1949-1953), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- "Here and There With the Directors and Players", *New York Times*, 4 de mayo de 1924, p. X5.
- HIGGINS, Steven, "American Eclair, 1911-1915: A filmographic chronology derived from the pages of *The Eclair Bulletin* and trade press of the day" / "American Eclair, 1911-1915: filmografia ricavata dell'*Eclair Bulletin* e dalla stampa dell'epoca", *Griffithiana*, n° 44-45, mayo-septiembre 1992, pp. 89-129.
- "His Higher Education Helps Him", *Los Angeles Times*, 27 de diciembre de 1923, p. II10.
- "Holds His Success Based on Science", *Los Angeles Times*, 3 de agosto de 1924, p. B21.
- HOGUE, Peter, "Legion of the Lost Genre", *Film Comment*, Vol. XXVIII n° 4, julio-agosto 1992, pp. 40-51.
- "Hollywood Now Mecca For Famous Figures of Alaska", *Los Angeles Times*, 18 de abril de 1926, p. C27.
- "Hope Hampton Company", *Motion Picture News*, Vol. XXV n° 11, 4 de marzo de 1922, p. 1393.

- “Hope Hampton’s Latest Has Colored Reel”, *Motion Picture News*, 24 de junio de 1922, p. 3338.
- “Hope Hampton Pulls Record in Detroit”, *Variety*, 29 de septiembre de 1922, p. 44.
- “Hope Hampton”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVII n° 6, 6 de agosto de 1927, p. 390.
- HORAK, Jan-Christopher, “Good Morning, Babylon: Maurice Tourneur’s Battle Against the Studio System”, *Image*, Vol. XXXI n° 2, septiembre 1988, pp. 1-12.
- _____, “The Last of the Mohicans”, George Eastman House / IMP. © 1993.
- “House Peters With Paragon”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 9, 4 de marzo de 1916, p. 1451.
- HOWE, Milton, “When We Will Really Have Talking Movies”, *Motion Picture Magazine*, Vol. XXXIII n° 5, junio 1927, pp. 32-33, 97-99.
- “Human Cargoes’ Promises Thrills”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 7, 14 de agosto de 1915, p. 1138.
- HYLAND, Dick, “Tennessee Vols Stage ‘Sneak’ Workout”, *Los Angeles Times*, 26 de diciembre de 1939, p. 13.
- “Idiot’s Delight”, *Variety*, 25 de enero de 1939, p. 11, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. VI (1938-1942), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- “In Eastern Famous Players-Lasky Studios”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 8, 23 de febrero de 1918, p. 1115.
- “Independents Form Screen Artists’ Guild,” *New York Times*, 18 de diciembre de 1921, p. 22.
- “Index to Motion Picture Collection: The Last of the Mohicans”, *Image*, Vol. VII n° 9, noviembre 1958, p. 211.
- JACKSON, Stuart, “Clarence Brown, her famous director, gives you An Intimate Glimpse of Garbo”, *Film Weekly*, Vol. VII n° 193, 24 de junio de 1932, p. 8.
- JACOBS, Lewis, “More About Directors”, *New York Times*, 27 de octubre de 1935, p. X4.
- JAMESON, Amable, “Clarence Brown”, *Revue du Cinéma*, Vol II n° 16, 1 de enero 1930, pp. 55-67.
- “John Hines”, *Moving Picture World*, Vol. XXIV n° 12, 19 de junio de 1915, p. 1943.
- JOHNS, Adela Rogers St., “What Has Happened to Pauline Frederick?”, *Photoplay*, Vol. XXX n° 4, septiembre 1926, pp. 62-63, 128-129.
- JOHNSON, Julian, “The Shadow Stage: ‘Trilby’”, *Photoplay*, Vol. IX n° 1, diciembre 1915, p. 90.
- “JOLO”, “The Bait”, *Variety*, 7 de enero de 1921, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- “Jos. M. Schenck Elected To Head United Artists”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 6, 9 de abril de 1927, p. 537.
- “Josephine Lovett on Clarence Brown’s Story”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVIII n° 5, 1 de octubre de 1927, p. 289.

- “Kathryn Osterman”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 5, 31 de julio de 1915, p. 828.
- “KAUF”, “Anna Karenina”, *Variety*, 4 de septiembre de 1935, p. 14, en *Variety's Film Reviews*, Vol. V (1934-1937), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- “Kiki' and Other Pictures”, *New York Times*, 4 de abril de 1926, p. X5.
- KINGSLEY, Grace, “Flashes – Clarence Brown Commences”, *Los Angeles Times*, 20 de agosto de 1924, p. A9.
- _____, “Flashes – Malcolm McGregor With U”, *Los Angeles Times*, 29 de agosto de 1924, p. A9.
- _____, “Flashes – Sign Stage Star Louise Dresser Gets Fine Universal Contract”, *Los Angeles Times*, 9 de abril de 1925, p. A9.
- _____, “Rudy' Forsakes Role of Latin Lover for That of Dignified Comique in Latest Effort”, *Los Angeles Times*, 23 de agosto de 1925, pp. 17, 19.
- _____, “Kiki' Will Reveal Norma In First Comedy Role”, *Los Angeles Times*, 7 de febrero de 1926, p. 25.
- _____, “Clarence Brown Triumphs in Direction of 'Kiki'”, *Los Angeles Times*, 2 de mayo de 1926, p. I4.
- _____, “Flashes – Made in Alaska – 'Trail of '98' To Be Made In Varied Locations”, *Los Angeles Times*, 19 de mayo de 1926, p. A10.
- _____, “These Wedding Anniversaries!”, *Los Angeles Times*, 6 de junio de 1926, p. 15.
- _____, “Swedish Star Signs”, *Los Angeles Times*, 11 de agosto de 1926, p. A8.
- _____, “Flesh and Devil' Adds Woman To Old David, Jonathan Plot”, *Los Angeles Times*, 14 de noviembre de 1926, pp. C21-C22.
- _____, “M.-G.-M. Hastens Classic”, *Los Angeles Times*, 9 de diciembre de 1926, p. A8.
- _____, “Welcome director”, *Los Angeles Times*, 8 de marzo de 1927, p. A10.
- _____, “Brown Directs Billy Haines”, *Los Angeles Times*, 11 de julio de 1929, p. 11.
- “Klondike Days Come Back”, *New York Times*, 17 de julio de 1927, p. X5.
- KNIGHT, Burt, “The Screenless Screen”, *Motion Picture Magazine*, Vol. XXXVI n° 3, octubre 1928, pp. 33, 112, 115.
- KOSZARSKI, Richard, “Maurice Tourneur. The First of the Visual Stylists”, *Film Comment*, Vol. IX n° 2, marzo-abril 1973, pp. 24-31.
- _____, “Career in Shadows: Interview with Charles Van Enger”, *Film History*, Vol. III n° 3, 1989, pp. 275-290.
- _____, “Flu season: *Moving Picture World* reports on pandemic influenza, 1918-19”, *Film History*, Vol. XVII n° 4, 2005, pp. 466-485.
- LAEMMLE, Carl, “Watch This Column – Drama and Mystery in 'The Acquittal'”, *The Saturday Evening Post*, 10 de noviembre de 1923, p. 70.
- “LAND”, “Anna Christie (All Dialog)”, *Variety*, 19 de marzo de 1930, p. 34, en *Variety's Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.

- LANGLOIS, Henri, "Jean Epstein", *Cahiers du Cinéma*, Vol. IV n° 24, junio 1953, pp. 8-31.
- "Last of the Mohicans", *Variety*, 7 de enero de 1921, en *Variety's Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- "Last Times Today", *Niagara Falls Gazette*, 29 de agosto de 1922, p. 11.
- LATORRE, José María, "Schumann 'Versus' Brahms", *Dirigido por...*, n° 67, octubre 1979, p. 54.
- _____, "Los problemas de Lucas (Intruder in the Dust, Clarence Brown, 1951[sic].)", *Dirigido por...*, n° 124, abril 1985, pp. 46-47.
- _____, "La isla de la Amistad (El demonio y la carne, Clarence Brown, 1926)", *Dirigido por...*, n° 157, abril 1988, pp. 25-26.
- _____, "Nuevo Mundo (Plymouth Adventure. Director: Clarence Brown. 1952)", *Dirigido por...*, n° 210, febrero 1993, pp. 15-16.
- _____, "Tres códigos de honor – *Ana Karenina* (Clarence Brown, 1935)", *Dirigido por...*, n° 231, enero 1995, pp. 73-74.
- _____, "Vinieron las lluvias / Clarence Brown", *Dirigido por...*, n° 399, abril 2010, pp. 91-92.
- "LEED", "Great Redeemer", *Variety*, 29 de octubre de 1920, en *Variety's Film Reviews*, Vol. I (1907-1920), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "Victory", *Variety*, 28 de noviembre de 1919, p. 58, en *Variety's Film Reviews*, Vol. I (1907-1920), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- "Lesson of Film Play Is Timely – Former Prosecutor Finds Light on Problems in 'The Acquittal'", *Los Angeles Times*, 4 de noviembre de 1923, p. III31.
- LEWIS, Kevin, "A World Across from Broadway: The Shuberts and the Movies", *Film History*, Vol. I n° 1, 1987, pp. 39-52.
- "Licensed to Marry", *The Washington Post*, 13 de mayo de 1913, p. 3.
- "Lincoln Builds Studio (in Grantwood, NJ)", *Moving Picture World*, 17 de abril de 1915, p. 403.
- "Lincoln Studio at Grantwood", *New York Dramatic Mirror*, 2 de junio de 1915, p. 21:2.
- LIPKE, Katherine, "Simplicity Is Keynote of Brown Film", *Los Angeles Times*, 4 de enero de 1925, pp. 27, 30.
- _____, "Drab Role Has Louise Elated", *Los Angeles Times*, 8 de febrero de 1925, pp. D17, D20.
- LOCKHART, Freda Bruce, "Shepherd of Stars", *Film Weekly*, Vol. XX n° 494, 2 de abril de 1938, pp. 6-7.
- "Long Locks Get Her Role", *Los Angeles Times*, 27 de julio de 1924, p. B20.
- "Love and Law Masterfully Woven Into Mystery Picture", *Los Angeles Times*, 12 de septiembre de 1923, p. WF4.
- "Love Came Too Late In Her Career", *Los Angeles Times*, 11 de enero de 1925, p. 21.
- LOWRY, Helen Bullitt, "Sophisticating the Movies", *New York Times*, 7 de agosto de 1921, pp. 1,14.

- LUSK, Nobert, "Long Lines at Garbo Picture – 'Flesh and the Devil' is Outstanding Hit", *Los Angeles Times*, 16 de enero de 1927, pp. C25, C28.
- LYONS, Donald, "The Long Goodbye: Fathers and Sons and American cinema", *Film Comment*, Vol. XXXIV nº 4, julio-agosto 1998, pp. 54-61.
- LLINA'S, Francesc, y Ramón SALA, "Conversaciones con Jean Renoir", *Contracampo*, nº 3, junio 1979, pp. 31-46.
- MAGNY, Joël, "Maria Walewska (Conquest) de Clarence Brown (1937)", *Cahiers du Cinéma*, nº 497, diciembre 1995, p. 17.
- MANNERS, Dorothy, "Without Benefit of Blow-Ups: Clarence Brown Never Displays His Temper", *Motion Picture Classic*, Vol. XXVII nº 2, abril 1928, pp. 26, 78.
- "Manufactures' Advance Notes – Notes of Paramount Players", *Moving Picture World*, Vol. XXXV nº 13, 30 de marzo de 1918, p. 1842.
- MARÍAS, Miguel, "Clarence Brown. Al servicio de las damas", *Dirigido por...*, nº 208, diciembre 1992, pp. 56-65.
- "MARK", "Prunella", *Variety*, 7 de junio de 1918, p. 33, en *Variety's Film Reviews*, Vol. I (1907-1920), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- MARSHALL, Margaret, "Films: Letty Lynton", *The Nation*, Vol. CXXXIV, 25 de mayo de 1932, p. 607.
- "Martha Hedman in 'The Cub'", *Moving Picture World*, Vol. XXIV nº 7, 15 de mayo de 1915, p. 1085.
- "Mary Pickford Rescued; Saved from Sinking Schooner. Not as Part of a Play", *New York Times*, 13 de noviembre de 1916, p. 11.
- "Mary Pickford in Dangerous Accident", *Moving Picture World*, 2 de diciembre de 1916, p. 1332.
- "Maurice Tourneur", *Moving Picture World*, Vol. XXII nº 9, 28 de noviembre de 1914, p. 1242.
- "Maurice Tourneur Voices a Few Opinions", *New York Clipper*, 3 de julio de 1915.
- "Maurice Tourneur Directs Marguerite Clark", *Moving Picture World*, Vol. XXXV nº 5, 2 de febrero de 1918, p. 691.
- "Maurice Tourneur – Assitant Director of the M.P.D.A. – An Artist of Many Accomplishments", *Moving Picture World*, Vol. XXXV nº 8, 23 de febrero de 1918, p. 1104.
- "Maurice Tourneur Asserts That Wartime Mental Reaction Is Creating Demand For Shorter Films", *Exhibitor's Trade Review*, 18 de mayo de 1918.
- "Maurice Tourneur Finished His First California Film", *Moving Picture World*, 29 de marzo de 1919, p. 1832.
- McBRIDE, Joseph, "Clarence Brown, 87, Extolled; Infer Him Bestest at Old MGM", *Variety*, Vol. CCLXXXVII, 20 de julio de 1977, p. 19.

- McCARTHY, Todd, “Stylish Director Clarence Brown, Garbo’s favorite, Is Dead at 97”, *Variety*, Vol. CCCXXVIII n° 5, 26 de agosto de 1987, pp. 4, 24.
- McGILLIGAN, Patrick, “Clarence Brown: Two children’s movies”, *Focus on Film*, n° 23, invierno 1975-1976, pp. 34-35, 40.
- McGILLIGAN, Patrick, y Debra WEINER, “Clarence Brown at 85”, *Focus on Film*, n° 23, invierno 1975-1976, pp. 30-33.
- “MERR”, “National Velvet (Color)”, *Variety*, 6 de diciembre de 1944, p. 14, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. VII (1943-1948), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- “Metro-Goldwyn-Mayer – Its History”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 4, 26 de marzo de 1927, pp. 405-407.
- “Metro-Goldwyn-Mayer’s Seven New Production Now in Studio”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 8, 23 de abril de 1927, p. 730.
- “Metro-Goldwyn-Mayer”, *Fortune*, Vol. VI, diciembre 1932, pp. 118-120. (Reimpreso y consultado en: “Metro-Goldwyn-Mayer. Retrato de una compañía de integración vertical”, traducción de Susan Hoover, *Archivos de la Filmoteca*, n° 14, junio 1993, pp. 165-177).
- “MIKE”, “Angels in the Outfield”, *Variety*, 29 de agosto de 1951, p. 6, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. VIII (1949-1953), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- MILNE, Peter, “The Cub”, *Motion Picture News*, 24 de julio de 1915, p. 66.
- “Miss Clark to Star in 'Prunella'”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 3, 19 de enero de 1918, p. 396.
- “Miss Frederick in 'Fedora' – What Other Famous Players Stars Are Doing in East”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 12, 23 de marzo de 1918, p. 1689.
- “Miss Del Rio Picked”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 4, 26 de marzo de 1927, p. 270.
- “Miss Sebastian and Brown Deny They’re Engaged”, *Los Angeles Times*, 10 de septiembre de 1927, p. A9.
- “Mission Gets First Showing of 'Acquittal'”, *Los Angeles Times*, 25 de octubre de 1923, p. II9.
- MOORE, Michael, “Brown Study”, *Film Weekly*, Vol. XVI n° 419, 24 de octubre 1936, pp. 26-27.
- MOORING, W. H., “Secrets of Garbo’s New Film”, *Film Weekly*, Vol. XIV n° 363, 27 de septiembre 1935, pp. 8-9.
- M (ORET), H (enry), “Le Cinquante-Sixieme en 78...”, *Ecran*, n° 82, julio 1979, p. 57.
- “More Than Two-Thirds od M-G-M Program Ready, Or In Production”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVIII n° 7, 15 de octubre de 1927, pp. 435, 438.
- “Morgue' Gives Authenticity to Trial Scenes”, 18 de noviembre de 1923, p. III32.
- “Motion Pictures Should Be Impressionistic – Tourneur”, *New York Telegraph*, 4 de febrero de 1923.
- MOULTON, Herbert, “Superfine!”, *Los Angeles Times*, 19 de noviembre de 1924, pp. C12, C14.

- _____, "Talmadges To Begin New Pictures Soon", *Los Angeles Times*, 4 de agosto de 1925, p. A11.
- "Movie Director To Become Auto Salesman at Show", *Los Angeles Times*, 21 de febrero de 1926, p. G32.
- "Movie Folk Lionize Tennessee Eleven; Director Brown, a Former Vol Player, Gives Party", *New York Times*, 26 de diciembre de 1939, p. 27.
- "Muriel Ostriche With Equitable", *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 10, 4 de septiembre de 1915, p. 1627.
- "Mr. & Mrs. Clarence Brown", *Los Angeles Examiner*, 1 de marzo de 1927.
- "MYRO", "Never Let Me Go", *Variety*, 25 de marzo de 1953, p. 6, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VIII (1949-1953), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- NEELY, Jack, "The Forgotten Director: Who was Clarence Brown? – Tracing the Footsteps of One of the Most Successful Filmmakers of Hollywood's Golden Age, at Home", *Metro Pulse. Knoxville's Weekly Voice*, Vol. XVIII n° 10, 6 de marzo de 2008, pp. 16-23.
- "New Pickford Film; Movie Star Has Got to Scotland In Depicting National Types", *New York Times*, 8 de enero de 1917, p. 9.
- "New Strand Theatre, Opened", *Niagara Falls Evening Review*, agosto 1922, p. 1.
- "New Picture", *Time*, Vol. XLI n° 12, 22 de marzo de 1943, p. 56.
- "New Picture", *Time*, Vol. XLIX n° 2, 13 de enero de 1947, p. 97.
- "New Picture", *Time*, Vol. LIV n° 24, 12 de diciembre de 1949.
- "News and Gossip of All the Studios", *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 1, junio 1927, pp. 42-45, 110-116.
- "News of the Screen", *New York Times*, 4 de septiembre de 1936, p. 25.
- "News of the Films", *Variety*, 25 de noviembre de 1921, p. 42.
- "News of the Screen; Metro to Change the Sherwood Ending of 'Idiot's Delight'", *New York Times*, 9 de enero de 1939, p. 16.
- "Newspapers Aided '98 Film", *New York Times*, 18 de marzo de 1928, p. 123.
- NORBERG, Gunnar, "Men Behind the Stars – Clarence Brown, Director of *Anna Karenina*", *Motion Picture Magazine*, Vol. LI n° 5, junio 1936, p. 58.
- "Norma To Next Play 'Kiki' Role", *Los Angeles Times*, 30 de agosto de 1925, pp. D17-D22.
- "Norma Talmadge Hailed As Chaplin Counterpart by Clarence Brown, director", *Los Angeles Times*, 23 de mayo de 1926, p. C26.
- "Norma Before Camera for Screen 'Kiki'", *Los Angeles Times*, 15 de diciembre de 1926, p. A11.
- "Notes of the Trade", *Moving Picture World*, Vol. XXI n° 5, 1 de agosto de 1914, p. 718.
- "Notes of the Trade", *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 4, 24 de julio de 1915, p. 678.
- "Notes of the Trade", *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 6, 7 de agosto de 1915, p. 1024.

- “Notes of the Trade”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 13, 25 de septiembre de 1915, p. 2206.
- “Notes of the Trade”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 1, 1 de enero de 1916, p. 105.
- “Notes of the Trade”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 12, 25 de marzo de 1916, p. 2040.
- NUGENT, Frank S., “The Screen: With the Merest Nod to Louis Bromfield, the Roxy Offers a Version of His Novel, 'The Rains Came', *New York Times*, 9 de septiembre de 1939, p. 18.
- O'HARA, Shirley, “Movies: None But the Brave”, *The New Republic*, 27 de enero de 1947, p. 42.
- “Of Human Hearts”, *Film Weekly*, Vol. XX n° 490, 5 de marzo de 1938, p. 23.
- “Ona Brown Announces Betrothal – Director's ex-Wife Will Become Bride in January of Harvey Barnes, Jr.”, *Los Angeles Times*, 1 de septiembre de 1928, p. A1.
- “On the Trail of the Motion Picture – Shadows on the Screen”, *New York Tribune*, 17 de noviembre de 1918, p. IV5.
- “On Service's Trail of '98”, *New York Times*, 19 de febrero de 1928, p. 113.
- “One Colored Reel in Hampton Film”, *Moving Picture World*, Vol. LVI n° 8, 24 de junio de 1922, p. 706.
- “Pageant Will Lure Crowds”, *Los Angeles Times*, 23 de septiembre de 1925, p. 20.
- “Paragon Studio – Some Interesting Features of the Big Plant Recently Completed for Paragon Films, Inc., at Fort Lee, N. J.”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 11, 18 de marzo de 1916, p. 1837.
- “Paramount List Nine Strong Productions for March”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 9, 2 de marzo de 1918, p. 1248.
- “Paris Scene in Talmadge Film True”, *Los Angeles Times*, 10 de enero de 1926, p. C35.
- “Pauline Frederick Is With Universal”, *Los Angeles Times*, 3 de julio de 1924, p. A9.
- “Peerless Feature Company”, *Moving Picture World*, Vol. XXI n° 12, 19 de septiembre de 1914, p. 1652.
- PEET, Creighton, “The New Movies: Possessed”, *Outlook and Independent*, n° 159, 2 de diciembre de 1931, p. 439.
- PELLEY, William Dudley, “Corned Beef and Cabbage Movies! – An Advertisement by 'Bill' Pelley”, (c. 1923-24). Artículo publicitario sin fechar y de origen no identificado, 3 pp.
- “Picture Plays and People”, *New York Times*, 25 de junio de 1922, p. X3.
- “Picture Plays and People”, *New York Times*, 20 de enero de 1924, p. X5.
- “Picture Approved by Railway Workers”, *Los Angeles Times*, 13 de julio de 1924, p. B16.
- “Pictures and People: The Trail of '98”, *Motion Picture News*, 24 de marzo 1928, p. 945.
- PIERCE, David, “Silent Movies and the Kodascope Libraries”, *American Cinematographer*, Vol. LXX n° 1, enero 1989, pp. 36-40.

- _____, “The Legion of the Condemned: Why American Silent Films Perished”, *Film History*, Vol. IX nº 1, 1997, pp. 5-22.
- _____, “Forgotten faces: Why some our cinema heritage is part of the public domain”, *Film History*, Vol. XIX nº 2, 2007, pp. 125-143.
- PINTO, Alfonso, “Mona Maris”, *Films in Review*, Vol. XXXI nº 3, marzo 1980, pp. 145-159.
- “Plenty of Kisses Sell 'Flesh and the Devil'”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV nº 9, 2 de mayo de 1927, p. 847.
- “Police-Station Set For 'Goose Woman'”, *Los Angeles Times*, 22 de marzo de 1925, p. D13.
- “Police Scenes Real In Brown’s Picture”, *Los Angeles Times*, 8 de mayo de 1925, p. A9.
- POSTER, William, “Films: 'Intruder in the Dust'”, *The Nation*, Vol. CLXX, 14 de enero de 1950, p. 45.
- “Prewar Church is Reproduced in Studio Set”, *Los Angeles Times*, 24 de febrero de 1927, p. A8.
- “Profound Subject Most Interesting Film”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV nº 3, 19 de enero de 1918, p. 394.
- “Projection Jottings”, *New York Times*, 14 de septiembre de 1930, p. 111.
- “Prominent Players With Equitable”, *Moving Picture World*, Vol. XXV nº 6, 7 de agosto de 1915, p. 1008.
- PRYOR, Thomas M., “Brown To Direct Movie on Ballet”, *New York Times*, 16 de octubre de 1952, p. 37.
- “Race Against Time – Metro Tackles 'The Yearling' Again on Location in Florida’s 'Big Scrub'”, *New York Times*, 10 de junio de 1945, p. X3.
- RAMSAYE, Terry, “What Makes a Director?”, *Photoplay*, Vol. XXIX nº 1, diciembre 1925, pp. 50-51, 92, 94.
- REID, Laurence, “The Last of the Mohicans”, *Motion Picture News*, Vol. XXII nº 24, 4 de diciembre de 1920, p. 4343.
- _____, “The Celluloid Critic: 'Flesh and the Devil'”, *Motion Picture Classic*, Vol. XXV nº 1, marzo 1927.
- RIMOLDI, Oscar A., “Clarence Brown (I)”, *Films in Review*, Vol. XLI nº 8-9, agosto-septiembre 1990, pp. 418-423.
- _____, “Clarence Brown (II)”, *Films in Review*, Vol. XLI nº 10, octubre 1990, pp. 450-457.
- “Robert Cummings Engaged for 'The Imposter'”, *Moving Picture World*, Vol. XXV nº 2, 10 de julio de 1915, p. 286.
- “Robert W. Service Praises M-G-M Epic, 'Trail of '98'”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVIII nº 1, 3 de septiembre de 1927, p. 38.
- “Rosalind Russell Replaces Hedy Lamarr in 'The Uniform,' Opposite Gable”, *New York Times*, 13 de febrero de 1941, p. 25.

- ROY, Éric Le, "Maurice Tourneur 'Le grand français du cinéma'", *Griffithiana*, Vol. XVI n° 47, mayo 1993, pp. 48-59.
- "RUSH", "Woman of Affairs (Sound)", *Variety*, 23 de enero de 1929, p. 18, en *Variety's Film Reviews*, Vol. III (1926-1929), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "Emma", *Variety*, 9 de febrero de 1932, p. 15, en *Variety's Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- "Says Film Making Is Technical – Director Clarence Brown, Former Engineer, Tells Why He Succeeded", *Los Angeles Times*, 26 de julio de 1925, p. 31.
- SCHAEFER, Eric, y Dan STREIBLE (eds.), "Archival News", *Cinema Journal*, Vol. XLI n° 3, primavera 2002, pp. 122-129.
- SCHALLERT, Edwin, "Reviews: 'Regeneration Play at the California'", *Los Angeles Times*, 16 de agosto de 1920, p. II8.
- _____, "Playdom – Courtroom Busy – 'Acquittal' May Fool If You Don't Watch Out", *Los Angeles Times*, 13 de noviembre de 1923, p. II11.
- _____, "Premiere at the Forum", *Los Angeles Times*, 25 de julio de 1924, p. A9.
- _____, "Playdom – Etches Drama – 'Smouldering Fires' Has Very Rare Moment", *Los Angeles Times*, 5 de enero de 1925, p. A9.
- _____, "Back in Old Office", *Los Angeles Times*, 23 de marzo de 1926, p. A11.
- _____, "Charles Dorian", *Los Angeles Times*, 23 de marzo de 1926, p. A11.
- _____, "Playdom – Norma Pleases", *Los Angeles Times*, 22 de mayo de 1926, p. A7.
- _____, "The Flesh and the Devil", *Los Angeles Times*, 26 de diciembre de 1926, p. H5.
- _____, "Arlen Novel Incognito is at Loew's", *Los Angeles Times*, 7 de enero de 1929, p. A7.
- _____, "Joan Crawford Returning Soon for 'Sadie McKee' Role; Tone May Be in Bennett Film", *Los Angeles Times*, 1 de diciembre de 1933, p. 11.
- _____, "Clark Gable Selected to Play Leading Role Opposite Joan Crawford in 'Sadie McKee'", *Los Angeles Times*, 20 de enero de 1934, p. 7.
- _____, "Gene Raymond, Back in United States, Up as Candidate for 'Pretty Sadie McKee' Lead", *Los Angeles Times*, 27 de enero de 1934, p. 9.
- _____, "Joan Crawford Falls Heir to Artist's Model Role Following Filming 'Sadie McKee'", *Los Angeles Times*, 2 de marzo de 1934, p. 11.
- _____, "Much Discussed Crooner for 'Sadie McKee' Finally Found in Person of Gene Raymond", *Los Angeles Times*, 15 de marzo de 1934, p. 13.
- SCHUEER, Philip K., "Brown Champions Work on Location", *Los Angeles Times*, 30 de octubre de 1949, pp. D1, D4.
- "Screen People and Plays", *New York Times*, 24 de abril de 1921, p. X2.
- "Screen People and Plays", *New York Times*, 29 de mayo de 1921, p. 65.
- "Screen Here and There: New Color Pictures", *New York Times*, 26 de febrero de 1922, p. 74.

- “Screen News Here and in Hollywood – Metro Buys 'White Cliffs of Dover' – Ronald Colman Sought for Lead Role”, *New York Times*, 27 de junio de 1942, p. 9.
- “Screen News: Myrna Loy to Appear in Comedy for Metro Of Local Origin”, *New York Times*, 3 de febrero de 1945, p. 16.
- “Screen Notes”, *New York Times*, 5 de agosto de 1928, p. 96.
- “Screen Notes”, *New York Times*, 30 de agosto de 1935, p. 13.
- “Selznick Forms New Company – With a Million Dollars Capital He Organizes the Clara Kimball Young Film Corporation – Is President and General Manager”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 6, 12 de febrero de 1916, p. 931.
- SENNWALD, Andre, “The Center Theatre Presents the Film Version of 'Ah, Wilderness!' – 'The Bride Comes Home.'”, *New York Times*, 25 de diciembre de 1935, p. 30.
- SHAFFER, George, “Knoxville '05 Gets Big Play in New Movie”, *Chicago Daily Tribune*, 4 de octubre de 1935, p. 28.
- SHAFFER, Rosalind, “Oriental Splendor at Open Of Four Hundred Club”, *New York News*, 25 de octubre de 1925.
- _____, “Film Director Needs Leeway in His Career”, *Chicago Daily Tribune*, 23 de abril de 1933, p. SC8.
- _____, “It Takes Master Minds to Make the World’s Motion Pictures”, *Chicago Daily Tribune*, 24 de febrero de 1935, p. D6.
- SHELTON, John, “Life in the Raw”, *Motion Picture Magazine*, enero 1928, pp. 28-29, 98.
- SHERWOOD, Robert E., “The Last of the Mohicans”, *Life*, 3 de febrero de 1921, p. 177.
- “Shift Made in Director of Gilbert”, *Los Angeles Times*, 27 de junio de 1926, p. C26.
- “Shooting Final Scenes”, *Moving Picture World*, Vol. LIV n° 7, 18 de febrero de 1922, p. 747.
- “Shorter Feature Pictures Coming Back, Says Tourneur”, *New York Telegraph*, 25 de noviembre de 1923.
- “Shubert to Book Pictures”, *Moving Picture World*, Vol. XX n° 2, 11 de abril de 1914, p. 197.
- “Shuberts Enter Field of Movies – Form with the World Film a \$2,000,000 Corporation to Make Photo Plays”, *New York Times*, 12 de junio de 1914.
- “SID”, “The Trail of '98”, *Variety*, 28 de marzo de 1928, p. 30, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. III (1926-1929), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “Navy Blues (All Dialog)”, *Variety*, 22 de enero de 1930, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “This Modern Age”, *Variety*, 15 de septiembre de 1931, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- “Signal Tower' Tells Plain, Simple Tale”, *Los Angeles Times*, 11 de agosto de 1924, p. A7.
- “SISK”, “Butterfly”, *Variety*, 21 de enero de 1925, en *Variety’s Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.

- _____, “Kiki”, *Variety*, 7 de abril de 1926, en *Variety's Film Reviews*, Vol. III (1926-1929), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- “SKIG”, “The Acquittal”, *Variety*, 20 de diciembre de 1923, en *Variety's Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “The Goose Woman”, *Variety*, 5 de agosto de 1925, p. 31, en *Variety's Film Reviews*, Vol. II (1921-1925), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- SMITH, Frederick James, “The Celluloid Critic”, *Motion Picture Classic*, Vol. IX n° 6, febrero 1920, pp. 49, 94.
- _____, “The Celluloid Critic”, *Motion Picture Classic*, Vol. X n° 2-3, abril-mayo 1920, pp. 51, 108.
- _____, “The Celluloid Critic”, *Motion Picture Classic*, Vol. X n° 5, julio 1920, p. 95.
- _____, “The Celluloid Critic”, *Motion Picture Classic*, Vol. XI n° 3, noviembre 1920, p. 100.
- _____, “Photoplay Reviews The Film Year”, *Photoplay*, Vol. XXXV n° 2, enero 1929, pp. 64-65, 111.
- “Smouldering Fires”, *Bioscope*, Vol. LXII n° 961, 12 de marzo de 1925, pp. 51-52.
- “Snowbound Players Back in Hollywood”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 5, 2 de abril de 1927, p. 481.
- SQUIRE, Gregory, “Not Done With Mirrors”, *Silver Screen*, Vol. VIII n° 5, marzo 1938, p. 51.
- “STAL”, “Song of Love”, *Variety*, 23 de julio de 1947, p. 10, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VII (1943-1948), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- “Stanwyck Signed For Gable Movie; She Will Act in Metro's Film, 'To Please a Lady,' – Brown to Produce and Direct”, *New York Times*, 24 de septiembre de 1949, p. 9.
- “Strand Theatre, Niagara Falls, Opens”, *Motion Picture News*, Vol. XXVI n° 11, 9 de septiembre de 1922, p. 1249.
- “Studio Shutdown Denied”, *Los Angeles Times*, 3 de febrero de 1928, p. A7.
- “Studio Set Reproduces Paris Café”, *Los Angeles Times*, 16 de mayo de 1926, p. C30.
- STUWESANT, Isabel, “Society of Cinemaland”, *Los Angeles Times*, 8 de noviembre de 1925, p. 34.
- _____, “Society of Cinemaland – Housewarming”, *Los Angeles Times*, 15 de noviembre de 1925, p. C18.
- _____, “Society of Cinemaland – Beautiful Gift Shown”, *Los Angeles Times*, 3 de enero de 1926, p. C12.
- _____, “Society of Cinemaland – New Year's at Tia Juana”, *Los Angeles Times*, 3 de enero de 1926, p. C12.
- TALLEY, Alma, “Smouldering Fires' – 90%”, *Movie Weekly*, 2 de mayo de 1925.
- “Talmadge Girls Soon To Resume”, *Los Angeles Times*, 16 de noviembre de 1925, p. A9.

- “Talmadge, Swanson and Chaplin Created Records in New York”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVII n° 1, 2 de julio de 1927, p. 30.
- TAYLOR, Kenneth, “Signal Tower Opens – Picture at Cameo Has Few Thrills and Much Beauty”, *Los Angeles Times*, 2 de agosto de 1924, p. A7.
- THACKREY, Jr., Ted, “Clarence Brown, Director of Garbo, Gable, Dies at 97”, *Los Angeles Times*, 19 de agosto de 1987, p. 3.
- “The Blue Bird' a Photographic Marvel”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 1, 5 de enero de 1918, p. 96.
- “The Blue Bird' Makes Demand on Filmcraft”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 2, 12 de enero de 1918, p. 254.
- “The Bluebird' Finished by Director Tourneur”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 5, 2 de febrero de 1918, p. 693.
- “The Blue Bird' About Finished”, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 7, 16 de febrero de 1918, p. 987.
- “The Blue Bird”, *Photoplay*, mayo 1918.
- “The Blue Bird' A Hit on Screen”, *New York Times*, 1 de abril de 1918, p. 9.
- “The Cossacks”, *Motion Picture Magazine*, septiembre 1928.
- “The Eagle”, *Photoplay*, enero 1926, p. 46.
- “The Eagle”, *Picture Play*, febrero 1926, p. 69.
- “The Feud in the Picture”, *Moving Picture World*, Vol. XXIV n° 11, 12 de junio de 1915, p. 1794.
- “The Goose Woman”, *Motion Picture Classic*, julio 1925, p. 58.
- “The Goose Woman”, *Los Angeles Times*, 17 de septiembre de 1925, p. A11.
- “The Goose Woman”, *Picture Play*, octubre 1925, p. 45.
- “The Hand of Peril (World)”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 12, 25 de marzo de 1916, p. 2033.
- “The Last of the Mohicans' Full of Thrills”, *Wid's Daily*, 28 de noviembre de 1920, p. 2.
- “The Men Back of Equitable”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 12, 18 de septiembre de 1915, p. 1999.
- “The Movies”, *New York Times*, 7 de enero de 1917.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. IV n° 4, 28 de julio de 1924.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. V n° 14, 6 de abril de 1925.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. VI n° 21, 23 de noviembre de 1925.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XIII n° 5, 4 de febrero de 1929.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XVI n° 9, 1 de septiembre de 1930.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XXVI n° 11, 9 de septiembre de 1935, pp. 46-47.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XXVI n° 24, 9 de diciembre de 1935, p. 44.

- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XXXI nº 8, 21 de febrero de 1938, pp. 56-57.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XXXI nº 7, 13 de febrero de 1939, p. 29.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XXXIV nº 12, 18 de septiembre de 1939, pp. 50-51.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XXXV nº 24, 10 de junio de 1940, pp. 100-101.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XXXVIII nº 3, 21 de julio de 1941, p. 74.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XLIII nº 22, 29 de mayo de 1944, pp. 94-95.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. XLIV nº 26, 25 de diciembre de 1944, p. 44.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. L nº 15, 13 de octubre de 1947, pp. 105-106.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. LVIII nº 14, 1 de octubre de 1951, p. 102.
- “The New Pictures”, *Time*, Vol. LX nº 22, 24 de noviembre de 1952, p. 108.
- “The Photoplay: 'About Maurice Tourneur'”, *Evening Public Ledger*, 17 de marzo de 1915, p. 11.
- “The Poor Little Rich Girl”, *Exhibitor's Trade Review*, 10 de marzo de 1917, p. 976.
- “The Pride of the Clan”, *New York Dramatic Mirror*, 13 de enero de 1917, p. 26.
- “The Pride of the Clan”, *Moving Picture World*, 20 de enero de 1917, p. 354.
- “The Pride of the Clan”, *Motion Picture Magazine*, Vol. XIII nº 2, marzo 1917.
- “The Screen”, *New York Times*, 25 de octubre de 1920, p. 22.
- “The Screen”, *New York Times*, 3 de enero de 1921, p. 22.
- “The Screen”, *New York Times*, 21 de agosto de 1923, p. 12.
- “The Screen: A Murder Mystery”, *New York Times*, 12 de diciembre de 1923, p. 24.
- “The Screen: The Switchman's Dilemma”, *New York Times*, 21 de julio de 1924, p. 14.
- “The Shadow Stage: 'The Signal Tower – Universal'”, *Photoplay*, agosto 1924, p. 48.
- “The Shadow Stage: 'The Trail of '98 – M.-G.-M.'”, *Photoplay*, Vol. XXXIII nº 5, abril 1928, p. 52.
- “The Shadow Stage: 'A Woman of Affairs – M.-G.-M.'”, *Photoplay*, Vol. XXXV nº 2, enero 1929, p. 53.
- “The Shadow Stage: 'Anna Christie – M.-G.-M.'”, *Photoplay*, Vol. XXXVII nº 4, marzo 1930, p. 54.
- “The War and the Pictures: 'Eclair Company'”, *Moving Picture World*, Vol. XXI nº 7, 15 de agosto de 1914, p. 963.
- “Thinks Local Writers Stale”, *Los Angeles Times*, 15 de noviembre de 1925, p. C31.
- “Three New Features Under Way”, *Los Angeles Times*, 17 de octubre de 1926, p. C20.
- THOMPSON, Kristin, “Los límites de la experimentación en Hollywood” / “The Limits of Experimentation in Hollywood”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 14, junio 1993, pp. 13-33, 186-201.

- TIBBETTS, John C., “Kevin Brownlow’s Historical Films: *It Happened Here* (1965) and *Winstanley* (1975)”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. XX n° 2, junio 2000, pp. 227-251.
- TINÉE, Mae, “Arlen’s Green Hatted Heroine Goes on Screen”, *Chicago Daily Tribune*, 2 de febrero de 1929, p. 17.
- _____, “Joan Crawford Does Real Job as Sadie McKee”, *Chicago Daily Tribune*, 25 de mayo de 1934, p. 23.
- “To Film Sudermann Tale. Clarence Brown to Translate to Screen 'Stephen Trumholt’s Wife’”, *New York Times*, 3 de febrero de 1929, p. 112.
- “Took Large Spaces For Toledo 'Flesh and the Devil’”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 5, 2 de abril de 1927, p. 504.
- TOURNEUR, Maurice, “Stylization in Motion Picture Direction”, *Motion Picture Magazine*, Vol. XV n° 8, septiembre 1918, pp. 101-103.
- _____, “Directing Pictures”, *Variety*, 27 de diciembre de 1918.
- _____, *Variety*, 22 de agosto de 1919. Carta de Maurice Tourneur a *Variety*, Los Angeles, California, 08/08/1919.
- _____, *Photoplay*, febrero 1922. Sin título.
- _____, “Next Generation Will See The Great Motion Pictures”, *New York Telegraph*, 1 de julio de 1923.
- _____, “American Public Wants Types, Not Facts, Says Film Director”. Carta de Maurice Tourneur a Samuel Guard, de American Farm Bureau Federation, 08/10/1923. Publicada en *New York Telegraph*, 14 de octubre de 1923.
- _____, “Why Motion Pictures Reach Greater Artistic Heights Than The Stage”, *The Truth About Hollywood*, 1924.
- “Tourneur’s Next 'A Butterfly on the Wheel’”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 11, 11 de septiembre de 1915, p. 1818.
- “Tourneur Heads New Firm”, *Motography*, 6 de noviembre de 1915.
- “Tourneur to Produce Independently”, *Moving Picture World*, 13 de abril de 1918, p. 224.
- “Tourneur Deplores Stars’ Indifference”, *Motion Picture News*, 20 de abril de 1918.
- “Tourneur’s Does 27 Productions In 46 Months – Director Now Working Independently on 'Sporting Life’”, *Exhibitor’s Trade Review*, 27 de abril de 1918.
- “Tourneur Pays Respect to Star System”, *Moving Picture World*, 22 de junio de 1918, p. 1689.
- “Tourneur Protests the Use of 'Photoplay' Promiscuously”, *Moving Picture World*, 27 de julio de 1918, p. 577.
- “Tourneur's 'Woman' at Rivoli a Departure from the Usual”, *New York Dramatic Mirror*, Vol. LXXIX n° 2081, 9 de noviembre de 1918, p. 700.

- “Tourneur to Produce Films in California”, *New York Dramatic Mirror*, Vol. LXXIX n° 2081, 9 de noviembre de 1918, p. 701.
- “Tourneur Ill with [ptomaine] Poisoning”, *Moving Picture World*, 23 de octubre de 1920, p. 1134.
- “Tragic Death of J. Van Den Broek – Cameraman for Maurice Tourneur Swept Off Rock in Angry Sea at Bar Harbor, Me.– Body not Recovered”, *Exhibitor's Trade Review*, 20 de julio de 1918.
- “Trilby (Equitable)”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 10, 4 de septiembre de 1915, p. 1668.
- “Trilby' Shown on Gold Fibre Screen”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 13, 25 de septiembre de 1915, p. 2204.
- TROY, William, “Films: 'Night Flight'”, *The Nation*, Vol. CXXXVII n° 3564, 25 de octubre de 1933, pp. 492-493.
- _____, “Films: Spring Miscellany”, *The Nation*, Vol. CXXXVIII n° 3596, 6 de junio de 1934, p. 658.
- “Twelfth Success”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 8, 23 de abril de 1927, p. 730.
- “Two Color Stock”, *Film Daily*, Vol. XIX n° 64, 8 de marzo de 1922, p. 1.
- “Two New Pictures Are Outstanding – Second Week for Valli Picture”, *Los Angeles Times*, 10 de agosto de 1924, p. B29.
- “Two United Producers Appointed – J. W. Considine, Jr., and Roland West to Handle New Features”, *Los Angeles Times*, 27 de julio de 1925, p. A1.
- “United Artists Are Releasing Seventeen Pictures on 1927-28 Schedule”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXVII n° 3, 16 de julio de 1927, p. 190.
- “Universal Picks Book For Films”, *Los Angeles Times*, 20 de julio de 1924, p. B35.
- “Universal City-Where Film History Was Made”, *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 4, 26 de marzo de 1927, pp. 387, 417.
- “Victory”, *Harrison's Reports*, 29 de noviembre de 1919.
- “Victory”, *Photoplay*, febrero 1920.
- VIVIANI, Christian, “Inspiration et romance chez Clarence Brown”, *Positif*, n° 228, marzo 1980, pp. 22-25.
- W., “Trilby”, *New York Dramatic Mirror*, 15 de septiembre de 1915, p. 32.
- “WALT”, “They Met in Bombay”, *Variety*, 25 de junio de 1941, p. 16, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VI (1938-1942), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, “The Human Comedy”, *Variety*, 3 de marzo de 1943, p. 14, en *Variety's Film Reviews*, Vol. VII (1943-1948), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- “WALY”, “Wonder of Women (40% Dialog)”, *Variety*, 24 de julio de 1929, en *Variety's Film Reviews*, Vol. III (1926-1929), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.

- _____, "A Free Soul", *Variety*, 9 de junio de 1931, p. 18, en *Variety's Film Reviews*, Vol. IV (1930-1933), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- WALLER, Tom, "Barbara Bedford – Who Enjoys The Sovereignty Of Free Lancing", *Moving Picture World*, Vol. LXXXV n° 8, 23 de abril de 1927, pp. 710-711.
- _____, "Bess Meredyth – Who Started Her Film Career in 1913 As An Extra", *Moving Picture World*, Vol. LXXXVII n° 1, 2 de julio de 1927, pp. 14-15.
- _____, "Bill and Laura – William A. Seiter Directs His Wife, Laura LaPlante, In Roaring Comedy For Universal Pictures", *Moving Picture World*, Vol. LXXXVIII n° 2, 10 de septiembre de 1927, p. 86-87.
- _____, "Production Activities In West Coast Studios", *Moving Picture World*, Vol. LXXXVIII n° 2, 10 de septiembre de 1927, p. 88, 91.
- "WEAR", "Gorgeous Hussy", *Variety*, 9 de septiembre de 1936, en *Variety's Film Reviews*, Vol. V (1934-1937), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- _____, "Love on the Run", *Variety*, 2 de diciembre de 1936, p. 18, en *Variety's Film Reviews*, Vol. V (1934-1937), Nueva York, R.R. Bowker, s.p.
- WEITZEL, Edward, "Trilby", *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 12, 18 de septiembre de 1915, pp. 2010-2011.
- _____, "Cooper's 'The Last of the Mohicans' Finely Filmed by Maurice Tourneur", *Moving Picture World*, n° XLVII, 4 de diciembre de 1920, p. 589.
- WHITAKER, Alma, "Name Contains His Horoscope", *Los Angeles Times*, 10 de agosto de 1924, pp. B27-B28.
- _____, "Women Rave Over Forum Photoplay", *Los Angeles Times*, 9 de enero de 1925, p. A7.
- WILLIAMS, Whitney, "Aimless Plot in Cameo Photoplay", *Los Angeles Times*, 23 de diciembre de 1924, p. A11.
- _____, "Great Russian Lover, Sans Proverbial Facial Shrubbery, to Be Immortalized by 'Rudy'", *Los Angeles Times*, 24 de mayo de 1925, pp. 19-20.
- _____, "Under the Lights", *Los Angeles Times*, 28 de marzo de 1926, p. I7.
- _____, "Intelligent Treatment Attends Screen Version of Arlen Novel", *Los Angeles Times*, 18 de noviembre de 1928, p. K5.
- WILLIS, Richard, *Pictures and the Picturegoer*, Vol. XVII n° 291, 13 de septiembre de 1919, p. 322.
- "Wilton Lackaye", *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 13, 25 de septiembre de 1915, p. 2184.
- "Wind and Lots of it Necessity", *Los Angeles Times*, 14 de noviembre de 1926, p. C17.
- "With World Film Directors – Formidable Staff Capable Producers to Be Augmented – Some Big Men on the List", *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 4, 22 de enero de 1916, p. 575.
- "World Film Gets Blaney Pictures", *Moving Picture World*, Vol. XXII n° 3, 17 de octubre de 1914, p. 355.

- “World Film to Do 'Trilby'”, *Moving Picture World*, Vol. XXIII n° 4, 23 de enero de 1915, p. 531.
- “World Film Activities”, *Moving Picture World*, Vol. XXIV n° 13, 26 de junio de 1915, p. 2106.
- “World Film Activities”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 1, 3 de julio de 1915, p. 55.
- “World Film 'Allies'”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 2, 10 de julio de 1915, p. 295.
- “World Film Will Control Paragon Studio – Description of the New Buildings in Which Will Be Produced Features for World Program”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 8, 21 de agosto de 1915, p. 1294.
- “World Film Photography”, *Moving Picture World*, Vol. XXV n° 13, 25 de septiembre de 1915, p. 2163.
- “World Film Productions – Will Open the Year With a Number of Noteworthy Subjects”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 1, 1 de enero de 1916, p. 56.
- “World Offers Strong Program – Four Big Features With Noted Players Mark the January Releases”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 3, 15 de enero de 1916, p. 401.
- “World Film Obtains House Peters”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 5, 5 de febrero de 1916, p. 804.
- “World Film Reorganizes – Acquires the Stock of the Equitable Motion Pictures Corporation and Elects Arthur Spiegel for Its President – Selznick Out”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 6, 12 de febrero de 1916, p. 931.
- “World-Equitable Program – Fifteen Stars, Actual Personalities from Broadway Triumphs Appearing in Dual Program”, *Moving Picture World*, Vol. XXVII n° 8, 26 de febrero de 1916, p. 1287.
- “Writers Take Tips Director Supplies”, *Los Angeles Times*, 15 de junio de 1924, p. B18.
- “Written on the Screen”, *New York Times*, 3 de marzo de 1918, p. 59.
- YEAGER, Caroline, y James LAYTON, “Riscoperte e restauri / Rediscoveries and Restorations: [Two-Color Kodachrome Test Shots No. III] (Eastman Kodak Company, US 1922)”, *Le Giornate Del Cinema Muto - Catalogo / Catalogue 2009*, 2009, pp. 131-133.
- YORK, Cal, “Studio News & Gossip East and West”, *Photoplay*, Vol. XXX n° 4, septiembre 1926, pp. 48-51, 96, 99-107.
- _____, “Gossip of All The Studios”, *Photoplay*, Vol. XXXIII n° 4, marzo 1928, pp. 45-47, 78, 82, 84, 96.
- _____, “Gossip of All The Studios”, *Photoplay*, Vol. XXXIV n° 1, junio 1928, pp. 44-47, 84, 98, 106-107.
- _____, “Gossip of All The Studios”, *Photoplay*, Vol. XXXV n° 5, abril 1929, pp. 46-49, 82-84, 104, 106-107.
- YOUNG, Gwenda, “Starmaker”, *Sight & Sound*, Vol. XIII n° 4, abril 2003, pp. 28-30.

- _____, "Clarence Brown", *National Film Theatre*, British Film Institute, abril-mayo 2003, pp. 19-23.
- YOUNG, Stark, "Romance and Romance", *The New Republic*, 17 de septiembre de 1930, pp. 127-128.
- ZAHAR, Marcel, y Daniel BURRET, "Une visite à Jean Renoir", *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 59, 15 de abril 1926, pp. 14-15.
- "\$50,000,000 Movie Meger – Ince, Sennet and Tourneur in Plan to Eliminate Distributor," *New York Times*, 3 de septiembre de 1921, p. 12.
- "'98 Trail Premiere", *New York Times*, 11 de marzo de 1928, p. 109.
- Sin autor, sin título, *Moving Picture World*, Vol. XXXV n° 4, 26 de enero de 1918, p. 495.
- Sin autor, sin título, *Photoplay*, Vol. XXIX n° 1, diciembre 1925, p. 114.

Documentos en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, Special Collections Library, Knoxville, TN (USA)

Publicaciones periódicas en The Clarence Brown Collection

- "A Mansion the Movies Built", (c. 1940). (MS-1023: The Clarence Brown Collection Addition. Serie I, caja 1, carpeta 3).
- "A Movie-Making Colony Is Moving In On Oxford", *Tupelo Journal*, 10 de marzo de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "A New Star Is Born!", *The Oxford Eagle*, 21 de abril de 1949, p. 6. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "A Tribute to Clarence Brown, Pioneer Film Director / Presented by the Directors Guild of America Special Projects", Hollywood, Directors Guild of America, 16 de julio de 1977. (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition. Serie I, caja 1, carpeta 36).
- ADAMS, Marjory, "'Intruder in the Dust' an Impressive Drama at State and Orpheum", *The Boston Daily Globe*, 15 de diciembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Also new this week: Intruder in the Dust (*Ritz*)", *Daily Express*, 27 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "All This, Movies, Too", *Memphis Press-Scimitar*, 12 de abril de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- ALLEN, Ralph (ed.), "Clarence Brown Film Festival: Festival Notes", Knoxville, The University of Tennessee, 27-29 de mayo de 1973, 26 pp. (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition. Serie II, caja 2, carpeta 1).

- “Another Gone Wrong”, *Los Angeles Examiner*, 14 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- ARDEN, Doris, “Film of Racial Injustice A Distinguished Triumph”, (c. 1950). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Assistant Director Has Highbrow Taste”, *Hollywood News*, 16 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- ASTON-WASH, Barbara, “Behind the Scenes”, *The Knoxville News-Sentinel*, 30 de septiembre de 1990, pp. E, E1, E2. (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition).
- “At the Capitol”, *Dallas Journal*, 26 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “At Loew’s State”, *White Plains Reporter*, 25 de noviembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “At the Montmartre”, *Buffalo Star Enquirer*, 25 de noviembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “At Premiere”, *The Memphis Commercial Appeal*, 12 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “At the Pictures: 'Intruder in the Dust' – *Your Witness*”, *Punch*, 8 de febrero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Author Suggest Changes to Brown”, *Hollywood News*, 12 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- B.P.S., “'Intruder In Dust' Opens Its Run Here”, *The Memphis Commercial Appeal*, 13 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- BASLER, Teresa T., “A Little Bit of Humanness: The Early Film Career of Director Clarence Brown”, *The Library Development Review*, Knoxville, The University of Tennessee, 1996-1997, pp. 9-11.
- “Big Month At Universal City – 'The Goose Woman' and Other Features to Be Started in January”, *Motion Picture News*, 10 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Big Problem”, *Los Angeles Daily News*, 11 de marzo de 1925. También publicado como “Director Develops Regular Stock Farm” en *Los Angeles Times*, 18 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- BIRDWELL, Russell J., “Clarence Brown One of Greatest Directors”. Copyright 1925, NEA Service Writer. Recorte de origen no identificado fechado el 1 de septiembre de 1925. También publicado como: “Half of Year’s 'Best Pictures' Made by Brown” en *Union*, 15 de septiembre de 1925; sin título en *Chronicle and News and Evening item*, 16 de septiembre

- de 1925; sin título en un recorte de origen no identificado fechado el 19 de septiembre de 1925; sin autor, "Filmdom", *San Bernardino Telegram*, 21 de septiembre de 1925; con el título "American-Born Director One of Film World's Best, Is Verdict" en *Providence News*, 22 de septiembre de 1925; y con el título "News of the Movies" en *The Elizabeth Daily Journal*, 23 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- _____, *Bakersfield Californian*, 9 de septiembre de 1925. También publicado en *San Francisco Daily News*, 12 de septiembre de 1925; y en *Phoenix Republican*, 27 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- _____, "Valentino In Comeback In 'The Eagle'", *New York Morning Telegraph*, 21 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- BOYD, Leonard, "'Goose Woman' Scores At Forum", *Los Angeles Examiner*, 14 de septiembre de 1925. También publicado como "'Goose Woman' New Feature In The Film World" en *Culver City News*, 18 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- _____, "Kameraland", *Los Angeles Examiner*, 23 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Bringing Rudy Back", *Indianapolis Star*, 22 de noviembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- BROWN, Clarence, "Clarence Brown, Famous Director, Writes 'True Life' Tales (I)", *Hollywood Filmograph*, 26 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- _____, "What Los Angeles Needs Most", *Illustrated Daily News*, 28 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- _____, "Clarence Brown, Famous Director, Writes 'True Life' History (II)", *Hollywood Filmograph*, 3 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- _____, "Clarence Brown, Famous Director, Writes 'True Life' History (III)", *Hollywood Filmograph*, 10 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- _____, "Clarence Brown, Famous Director, Writes 'True Life' History (IV)", *Hollywood Filmograph*, 17 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).

- _____, “How One Man Public Relations Speakers Achieve a Lot”. Artículo de origen no identificado fechado el 4 de enero de 1950, p. 44. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Brown Engages Moore”, *Film Mercury*, 16 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Brown Engages Milt Moore”, *Hollywood News*, 17 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Brown Photoplay Booked at Cameo”, *Los Angeles Daily News*, 15 de febrero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Brown Finishes Last Picture for Universal”, *Los Angeles Times*, 21 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Brown Completes His Universal Contract”, *Illustrated Daily News*, (c. mayo 1925). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Brown Troupe In”. Recorte de origen no identificado fechado el 26 de abril de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Brown Sets MGM Record with 'Dust'”, *The Hollywood Reporter*, (c. 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- BROWNE, Tommie Gene, “The Goose Woman' – 90%”, *Movie Weekly*, 5 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- BURNEY, Donald, “Heights Are Reached by Pauline Frederick in 'Smouldering Fires'”, *The New York Review*, 4 de abril de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- BUSHMAN, Leonore, “Intruder in the Dust”, *Philadelphia Daily News*, 8 de diciembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “C. Brown Announces 'Goose Woman' Cast”, *Hollywood Filmograph*, 14 de febrero de 1925. También publicado como “Clarence Brown Announces Cast” en *Los Angeles Record*, 16 de febrero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- CAMERON, Kate, “Mayfair Film Based On a Racial Problem”, *Daily News*, 23 de noviembre de 1949, p. 48. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Capitol Theater”, *Peoria Journal Star*, 5 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).

- CARROLL, Harrison, "Intruder in the Dust' Is Great, Brilliant Picture", *Los Angeles Evening Herald and Express*, 12 de noviembre de 1949, p. C 2. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- CARTER, Hodding, "Hollywood Goes to Mississippi for Realistic Film About Southland", *Atlanta Journal*, 24 de abril de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Celebrity Himself", *The Memphis Commercial Appeal*, 11 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Changes Original Story", *Film Mercury*, 9 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Cinema: 'Intruder in the Dust' (Ritz)", *The Spectator*, 27 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "City Paid Honor", *The Memphis Commercial Appeal*, 12 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Clarence Brown", *Exhibitors Herald*, 29 de diciembre de 1923, p. 70. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Clarence Brown Productions Universal Super-Jewels 'The Signal Tower'", *Film Daily*, 18, 22 y 24 de julio de 1924. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Clarence Brown", *Wid's Weekly*, 25 de diciembre de 1924. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Clarence Brown For Valentino", *Exhibitor's Trade Review*, 9 de mayo de 1925. También publicado como "Clarence Brown Will Direct Valentino for United Artists". Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Clarence Brown", *Moving Picture World*, 29 de agosto de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Clarence Brown", *Illustrated Daily News*, 7 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Clarence Brown Is Educating Daughter For Picture Career", *Hollywood News*, 18 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Clarence Brown", *Exhibitor's Trade Review*, 26 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Clarence Brown", *Seattle Screenland*, 26 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).

- “Clarence Brown”, *Portland Telegram*, 27 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Clarence Brown”, *Los Angeles Examiner*, 8 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Clarence Brown”, *Denver Express*, 10 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Clarence Brown Buys Beverly Hills Home”, *San Francisco Examiner*, 12 de diciembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Clarence Brown”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Clarence Brown”, *Los Angeles Examiner*, 6 de enero de 1926. También publicado en *Washington Herald*, 10 de enero de 1926. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Clarence Brown (1890-1987)”, Knoxville, The University of Tennessee, s.f.
- “Claude and Hank Lunch With Producer”, (c. 1949). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Claude Jarman Gets Approval On New Pact”, *Los Angeles Mirror*, (c. 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Color is Declared: Benefit to Films”, *Los Angeles Times*, 22 de febrero de 1925, p. D12. También publicado con el titular “Director Outlines Color Possibilities” en *Screen News*, (c. febrero 1925); y con el título “Brown Strikes Happy Color Medium” en *Hollywood Filmograph*, 14 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- COOK, Alton, “Defiance Keynotes: 'Intruder in Dust'”, *New York World-Telegram*, 23 de noviembre de 1949, p. 16A. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- COVINGTON, Stuart, “Mississippi Movie Making”, *The Nashville Tennessean Sunday Magazine*, 15 de mayo de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- CRAIG, Stanley, “Doing the Movies Up Brown”, *Coronet*, Vol. XVII n° 2 (n° completo 98), diciembre 1944, pp. 117-121.
- CRAWFORD, Hildy, “Clarence Brown: Hollywood Great, Desert Pioneer”, *Palm Springs Life*, enero 1964, pp. 10-14, 16-17. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie IV: Miscellaneous, Sub-Series C: Magazines, carpeta 8).

- CREELMAN, Eileen, “The New Movie: 'Intruder in the Dust,' Drama of Near-lynching”, *New York Sun*, (c. 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Crowds on Screen Not 'Being Done’”, *Los Angeles Times*, 9 de agosto de 1925, p. D16. También parcialmente publicado en *Portland Oregonian*, 16 de agosto de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Cubs Minus Notebooks”, *Film Mercury*, 2 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Daily Diary”, *Harold*, 13 de abril de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- DAVIES, Jack, “This movie made my hair stand on end”, (c. 1950). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Del Monte Vacation”, *Film Mercury*, 16 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Dedicatory ceremonies. Clarence Brown Theatre. The University of Tennessee. Friday, November 13, Saturday, November 14, 1970”, Knoxville, The University of Tennessee, 1970. (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition).
- “Demure Constance”, *Seattle Star*, 21 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Director Invited to Go Abroad – English Producers Propose Film Work”, *Los Angeles Times*, 8 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Director Seeks 'He-Man' Story For Rudolph”, *Hollywood News*, 6 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Director Applauds”, *Seattle Post-Intelligencer*, 9 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Directors’ Ways Vary”, (c. septiembre 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Dorian Goes With Brown To Schenck”, *Hollywood News*, 13 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- DORRIS, Albert, “Clarence Brown’s Plan Is Four Stories At the Same Time”, *Hollywood News*, 7 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Doubling For Cupid La Plante Selection”, *Los Angeles Daily News*, 14 de marzo de 1925. También parcialmente publicado con el titular “Doubling for Cupid” en *Los Angeles*

- Examiner*, 25 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- DUSHECK, George, "Intruder in the Dust' About Race Relations", *San Francisco Call Bulletin*, 2 de marzo de 1950, p. 10. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- E.G., "A Producer Wants to Avoid His Studio", *The New York Herald Tribune*, 15 de mayo de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Educating Daughter for Film", *Seattle Screenland*, 19 de septiembre de 1925. También publicado con el titular "Director Trains Daughter for Screen Career" en *Portland Oregonian*, 27 de septiembre de 1925; y en *Chicago Exhibitors Herald*, 24 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- ELLIS, Robert, "Hollywood At Dawn", *The California Eagle*, 17 de noviembre de 1949, pp. 17, 19. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- ELLISON, Ralph, "The Negro Citizen and other films: 'The Shadow and the Act'", *The Reporter*, 6 de diciembre de 1949, pp. 17-19. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- ENG, Frank, *Los Angeles Daily News*, 5 de mayo de 1949, p. 42. Recorte sin título. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Engaged in Two Arts", *Los Angeles Examiner*, 25 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Entertainment Not Education Aim of Movies", *San Francisco Herald*, 17 de septiembre de 1925. También publicado como "Coals to Newcastle" en *Seattle Screenland*, 26 de septiembre de 1925; y con el título "Movies Are To Entertain" en *Seattle Times*, 4 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- EVANS, Delight, "The Goose Woman", *New York Morning Telegraph*, 19 de julio de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Excellent Film Previewed". Recorte de origen no identificado fechado el 14 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- FARQUHAR, M. E., "Spirit In Which Life Is Faced Counts More Than Circumstances", *Sunday Guardian*, 15 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- “Fashion Revue to Be Shown at Café”, (c. septiembre 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Festivities Star”, *The Memphis Commercial Appeal*, 11 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Fildom”, *San Bernardino Telegram*, 31 de diciembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Film Director Gives Opinion of Movie Life”, *San Diego Independent*, 7 de febrero de 1926. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Film Folk Depart, Swear They’re Coming Back Without the Cameras”, *The Oxford Eagle*, (c. 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Finds Ideal Lovers”, *Los Angeles Record*, 9 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- FLIESLER, Joseph R., “‘The Way of A Girl’ and ‘Smouldering Fires’ Please”, (c. marzo 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Forum ‘Smouldering Fires’”, *Los Angeles Express*, 10 de enero de 1925. Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Forum – ‘The Goose Woman’”, (c. septiembre 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Four Well-Known Mississippians”, *Memphis Press-Scimitar*, 6 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- FOX, Fred W., “Clarence Brown Is Striking Personality”, *Hollywood Filmograph*, 9 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Freshman Night At Montmartre”, *Hollywood Citizen News*, 2 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “From Hollywood, Clarence Brown Wires His Appreciation For Oxford’s ‘Extraordinary’ Help In Making ‘A Great Picture’”, *The Oxford Eagle*, (c. 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Future Film Star”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).

- “Futuresque Joke”, *Popular Scenario Writer*, mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- GALE, Lilliam, “The Light in the Dark”, *Motion Picture News*, 9 de septiembre de 1922, p. 1295. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks).
- “Gigantic Film for Rudy for United Artists”, *The New York Review*, 2 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- GILBERT, Justin, “‘Intruder’ Is Intelligent Attack on Lynch Law”, *Dayly Mirror*, 23 de noviembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- GIPSON, Gertrude, “Candid Comments”, *The California Eagle*, 17 de noviembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- GOODMAN, Ezra, “Film Review: ‘Intruder in the Dust’”, *Los Angeles Daily News*, 12 de noviembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Goose Woman’ Cast”, *Film Mercury*, 13 de febrero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Goose Woman’ Completed”, *Hollywood News*, 9 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Goose Woman’ Finished”, *Exhibitors Herald*, 12 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Goose Woman’ Hits Bullseye”, *Spokesman-Review*, 11 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- GRANT, Jack D., “Clarence Brown Prizes Ten Little Words Above All Else Said of [His] Work”, *Los Angeles Mirror*, 2 de febrero de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- GRANT, Elspeth, “Elspeth Grant About Films”, *Daily Graphic*, 27 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Great Redeemer”, *Evening Mail*, 26 de octubre de 1920. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, H).
- GUERNSEY, Jr., Otis L., “Welcome ‘Intruder’”, *The New York Herald Tribune*, 27 de noviembre de 1949, pp. 1, 3. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- _____, “On the Screen: ‘Intruder in the Dust’”, *The New York Herald Tribune*, (c. 1949), p. 14. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- H.R., “Intruder in the Dust”, *The Christian Science Monitor*, 15 de diciembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- HACKETT, Walt, "Finding License Plates Can Be a Real Headache", *The Lansing State Journal*, 5 de junio de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- HANLEY, Thomas F., "Smouldering Fires' Greatest Photoplay", *Bakersfield Californian*, 29 de abril de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- HARMAN, Jympson, "Murder in Good Taste", *Evening News*, 26 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Has New Heroine", *Los Angeles Record*, 31 de diciembre de 1924. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- HAUN, Harry, "The UT Grad Who Engineered Dreams", *The Nashville Tennessean Sunday Magazine*, 2 de julio de 1972, pp. 5-8. (AR-481: The Clarence Brown Obituary Collection, 1971-1994. Carpeta 1, artículo 14).
- HERNÁNDEZ, Juano, "Desde Hato Rey a Hollywood", *Ilustrado*, 25 de junio de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- HILL, Herman, "Hill's Side", *The Pittsburgh Courier*, (c. octubre 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- HINTON, Elmer, "City Spreads Welcome To Trio From Movieland", *The Nashville Tennessean*, 14 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- HINXMAN, Margaret, "Films: 'Intruder in the Dust'", *Time and Tide*, 4 de febrero de 1950, p. 114. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- HOBART, John, "'Intruder in the Dust' a Fine Film", *San Francisco Chronicle*, 2 de marzo de 1950, p. 17. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Hold Over Forum Film", *Los Angeles Record*, 10 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Hollywood Music Box", *Hollywood Magazine*, 18 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Hollywood Stars Choose De Causse Styled Franklyn", *San Antonio Express*, 28 de febrero de 1926. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Hollywood Producer-director Clarence Brown", (c. 1949). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- “Honors From Alma Mater”, *Motion Picture News*, 10 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Hope Hampton in 'Light in the Dark'”, (c. 1922). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks).
- HOPE, Bob, “It Says Here”. Copyright, 1949, King Features Syndicate, Inc. Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Hot Time at 'Smouldering Fires' Forum Gathering”, *Los Angeles Record*, 5 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “How Clarence Brown Directs”, *Hollywood Spectator*, Vol. XI nº 12, 12 de septiembre de 1936, pp. 10-11. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie IV: Miscellaneous, Sub-Series C: Magazines, carpeta 3).
- HOWARD, Edwin, “Censors’ O. K. on 'Intruder': World Premiere at Oxford”, *Memphis Press-Scimitar*, 9 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- _____, “Oxford All Set For Big Time At Premiere”, *Memphis Press-Scimitar*, 10 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- _____, “A surprise – Faulkner Meets the Press”, *Memphis Press-Scimitar*, 12 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust – MGM’s film version of William Faulkner is exiting, powerful anti-lynch document”, *Ebony*, agosto 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust”, *Film Daily*, 11 de octubre de 1949, p. 7. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “'Intruder,' Lynching Story, Is Dynamic Screen Fare”, *The Hollywood Reporter*, 11 de octubre de 1949, p. 3. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “'Intruder's' Invasion Ends: Oxford Completely 'Captured'”, *Memphis Press-Scimitar*, 12 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “'Intruder's' Cast Greeted by Home Folks, Officials”, *The Nashville Tennessean*, 14 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- “Intruder in the Dust”, *Motion Picture Herald Product Digest*, Vol. CLXXVII n° 3, 15 de octubre de 1949, p. 49. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust”, *Showmen’s Trade Review*, 15 de octubre de 1949, pp. 17, 20. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “‘Intruder in the Dust’ Bows in Oxford, Locale of Filming”, *Showmen’s Trade Review*, 15 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust” – (Metro-Goldwyn-Mayer), *Fox West Coast Theatres*, 19 de noviembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “‘Intruder’ Is Story of Violence”, *The Canton Repository*, 12 de diciembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “‘Intruder’ Party Arrives for Opening of Film”, (c. 1949). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust”, *Kinematograph Weekly*, n° 2229, 19 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust – Fourth Film on the ‘Colour Problem’”, *The Scotsman*, 25 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust”, *Evening Standard*, 26 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust (Ritz, Leicester-square, now)”, *The Daily Mirror*, 27 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust”, *Daily Dispatch*, 28 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust”, *Daily Graphic*, 29 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust (Ritz, Leicester-square)”, *News of the World*, 29 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust (Ritz)”, *Reynolds News*, 29 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust”, *The People*, 29 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- “Intruder in the Dust (*Ritz*)”, *The Sunday Express London*, 29 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Intruder in the Dust”, *What’s On*, (c. 1950). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- JAMES, Arthur, “Here’s A Real One”, *Motion Pictures Today*, 22 de agosto de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- K.E.A., “Brown’s Goose Woman Heralded As Great Film”, *Los Angeles Daily News*, 14 de septiembre de 1925. También publicado en *Illustrated Daily News*, (c. septiembre 1925), p. 16. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- KANE, Sherwin, “Review: *Intruder in the Dust* (Metro-Goldwyn-Mayer)”, *Motion Picture Daily*, 11 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- KELLY, Mary, “The Light in the Dark”, *Moving Picture World*, 9 de septiembre de 1922, p. 128. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks).
- KIESLING, Barret C., “Super-Realism in Oxford filming”, Brown Says Location Work Here Was 'Inspiring", *The Oxford Eagle*, 6 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Kiki' Will Be Played By Norma Talmadge”, *Seattle Times*, 14 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- L.H.C., “The Goose Woman”, *The Cinema*, 13 de agosto de 1925, p. 12. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- _____, “Intruder in the Dust”, *To-Day’s Cinema*, 26 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- LANDY, George, “Significant Romances [*sic*] During 1924”, *Popular Scenario Writer*, (c. 1924), pp. 4-5. Reimpreso parcialmente con el titular “Original Screen Stories Called Best Gift of 1924” como un artículo debido a Clarence Brown en *Los Angeles Examiner*, 4 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- _____, “Sociological Aspects of A Motion Picture”, *Holly Leaves*, 6 de marzo de 1925. También publicado como “Problems Confront Directors” en *Los Angeles Times*, 8 de marzo de 1925, p. 23. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- LAWRENCE, Florence, *Los Angeles Examiner*, 18 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).

- “Lawyer Andrews’ Office In Film”, *The Oxford Eagle*, 10 de febrero de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Leading Man”, *Los Angeles Examiner*, 6 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- LEE, Laura, “A Faulkner Novel Becomes a Movie”, *The Sunday Bulletin*, 4 de diciembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Legendary director, UT benefactor Clarence Brown dead at age 97”, *The Knoxville Journal*, 19 de agosto de 1987, pp. B1, B5. (AR-481: The Clarence Brown Obituary Collection, 1971-1994. Carpeta 1, artículo 10).
- LEPKIN, Ben, “I like the Movie – Lyceum’s Fine Picture Has Brilliant Direction”, (c. 1949). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- LESNER, Sam, “Intruder in Dust’ Attack on Lynching”, *Chicago Daily News*, 27 de febrero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “List of Directors”, *New York Telegraph*, 28 de abril de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Location Shooting Held Local B. O. Aid”, *Film Daily*, 17 de junio de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Louise Dresser’s Make-Up”, *Dallas Journal*, 29 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- LUSK, Nobert, “Take It-Or Leave It”, *New York Telegraph*, 15 de noviembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Magnificent Colored Photography Feature of Hope Hampton’s Latest”, *Film Daily*, 3 de septiembre de 1922, p. 4. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks).
- “Manager Lauds Film 'Thriller', *Los Angeles Examiner*, 15 de febrero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks).
- MARTIN, Quinn, “At The Piccadilly Pauline Frederick in 'Smouldering Fires'”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- MARTIN, W. E. J., “Seeking Super-Realism Film Troupe Goes South, Utilizing Town’s Citizens”, *Buffalo Courier-Express*, 25 de junio de 1949, pp. 21A, 23A. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- MARTIN, Mildred, "‘Intruder in the Dust’ at Mastbaum", *The Philadelphia Inquirer*, 8 de diciembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- MASTERS, Ann, "Story Moves at Fast Pace in ‘Intruder in the Dust’", *Chicago Herald American*, 27 de febrero de 1950, p. 16. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Mayor of Oxford, Miss., Plays Movie Role", *Los Angeles Mirror*, 28 de abril de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "MGM Seeking More Local Actors As Movie Progresses", *The Oxford Eagle*, 17 de marzo de 1949, pp. 1, 6. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- MILES, John P., "Listen, Girls! You’re Blamed For Lack of Good Pictures". Artículo de origen no identificado fechado el 28 de septiembre de 1925. También publicado como debido a Jimmy Starr en *Los Angeles Record*, 3 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- MISHKIN, Leo, "‘Intruder in the Dust’ Is Hard-Hitting, Effective Film", *The Morning Telegraph*, 23 de noviembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Miss Frederick’s Picture to Have Second Week", (c. marzo 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Miss Dresser Gives Praise To Director", *Indianapolis Star*, 4 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "MONROE", "La Dresser Moves Into Front Rank", *Los Angeles Express*, 14 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Montmartre Café To Stage Fashion Show on Wednesday", *Hollywood News*, 22 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "MOON", "Hollywood Characters ‘Just Folks’ But More Interesting Than Average", *The Oxford Eagle*, (c. 1949), pp. 1, 12. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- MORRIS, Frank, "Intruder in the Dust", (c. 1949). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- MORTON, Hortense, "Dynamic Screening of Bigotry Drama", (c. 1950). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Movie Notables In New Theater", *Los Angeles Express*, 12 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Movie Folk Enthused Over Oxford Expect Film Start Early In March", *The Oxford Eagle*, 10 de febrero de 1949, pp. 1, 7. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Movie Promises 'Accurate' View Of Racial Issues", *The Memphis Commercial Appeal*, 4 de febrero de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Movie Filming on Credit Side...", *The Oxford Eagle*, 10 de marzo de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Movie Work Nears End; More Than 500 Local Actors", *Oxford Mississippi*, 21 de abril de 1949, pp. 1, 4. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Movie Review: Intruder in the Dust", *Look*, 25 de octubre de 1949, p. 140. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Movie of the Week: 'Intruder in the Dust'", *Life*, (c. 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Movieland Mutterings", *Los Angeles Record*, 12 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Movies and the Negro", *New York Times*, 25 de noviembre de 1949, p. 30. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Mrs. Brown Is Hostess At Dinner", *Los Angeles Examiner*, 4 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Mrs. John Ford Honors Guest", *Los Angeles Examiner*, 6 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- MULLEN, Phil, "Oxford Folk Getting Anxious To See Selves In The Movies", *The Memphis Commercial Appeal*, 4 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- _____, "Negro Star Was Well Liked, Well Respected in Oxford", *The Oxford Eagle*, 6 de octubre de 1949, p. 16. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "Nashville Star's Latest Movie Set For World Premier at Oxford, Miss.", *The Nashville Banner*, 5 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- “New Directors and Stars for 'U'”, *Exhibitor's Trade Review*, 3 de enero de 1925, p. 26. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “New Hounds Not Libeled In This Film”, *Los Angeles Express*, 12 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- NISBET, Fairfax, “World Premiere of 'Intruder'”, (c. octubre 1949). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Noted Director Reaches Height of Fame”, (c. 1924-1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Odd Formula”, *Seattle Post-Intelligencer*, 9 de septiembre de 1925. También publicado en *Omaha News*, 1 de noviembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Often Rejected, Proves Success”, *Los Angeles Herald*, 7 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “One Director Rearing His Child To Be Movie Star”. Copyright, 1925, NEA Service Writer. Recorte de origen no identificado fechado el 1 de septiembre de 1925. También publicado como “Educates His Daughter for Film Niche” en *Providence News*, 21 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Oxford's Two-Day 'Intruder In the Dust' Premiere Party Starts Tomorrow”, *The Memphis Commercial Appeal*, 9 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- PADGITT, James, “Movies Need Realism, Director Declares”, *The Independent*, 13 de noviembre de 1949, p. 35A. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Paris Comes to Hollywood”, *Los Angeles Express*, 7 de enero de 1926. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- PARKER, Ben S., “Oxford Takes On Festive Mood, Ready To Welcome 'Intruder'”, *The Memphis Commercial Appeal*, 11 de octubre de 1949, pp. 1, 3. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- _____, “Light In October Night Stabs Sky Above Enthralled Oxford”, *The Memphis Commercial Appeal*, 12 de octubre de 1949, pp. 1, 16. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- PARSONS, Louella O., “Intruder Holds Suspense”, *Los Angeles Examiner*, 12 de noviembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- “Pauline Frederick Returns To Screen at Piccadilly”, *New York Herald Tribune*, 21 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- PECK, Seymour, “Negro Triumphs Over Lynch Mob in 'Intruder'”, *The Daily Compass*, 23 de noviembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- PELSWICK, Rose, “‘Intruder in the Dust’: Realistic, Thoughtful”, *New York Journal American*, 23 de noviembre de 1949, p. 15. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Perfect Lovers Discovered (Director Gives Their Specifications)”, *Los Angeles Times*, 21 de marzo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Picture In Which Clarence Brown Of Knoxville Triumphantly Directs Pauline Frederick Will Be Seen At Strand First Half Of Week”, *The Knoxville News*, 16 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- POPHAM, John N., “Film Unit Tastes Real Southern Hospitality”, *New York Times*, 10 de abril de 1949, p. X5. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Premiere for Forum”, *Los Angeles Examiner*, 28 de diciembre de 1924. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Premiere Set for 'Intruder'”, *Los Angeles Examiner*, 1 de noviembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- PRICE, Guy, “The Theaters”, *Los Angeles Evening Herald*, 16 de agosto de 1920. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, H).
- _____, “Guy Price’s Gossip”, *Los Angeles Herald*, 23 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- R. W., Jr., “Pauline Frederick Scores In 'Smouldering Fires'”, *The New York Review*, (c. marzo 1925). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- RANDOLPH, Milton, “‘Intruder’ Well Received In Oxford”, *The Nashville Banner*, 12 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- _____, “Screen, Stage Happenings...”, *The Nashville Banner*, (c. 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- RAYMOND, Mary, “Festive Air At Oxford, Miss. For Premiere Of 'Intruder in the Dust'”, *Memphis Press-Scimitar*, 11 de octubre de 1949, p. 6. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- “Real Newspaper Men”, *Los Angeles Examiner*, 5 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- ROGERS, Ernest, “Mr. Faulkner, the Writer of Books, is Also Something of a Character”, *The Atlanta Journal*, 16 de octubre de 1949, p. 23A. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- ROPER, Sr., Gene, “Hollywood Sends Glamour To Ole Miss Celebration Of “Intruder In The Dust”, *Clarion Ledger*, 1949, pp. 1-2. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- ROTHA, Paul, “Dark Victory”, *Public Opinion*, 10 de febrero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Rudolph Valentino in 'The Eagle'”, *Film Daily*, 22 de noviembre de 1925, p. 7. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Rudolph and Clarence Get Theirs Cars Mixed”, *Seattle Times*, 18 de diciembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Rudy' A Pirate”, *Hollywood Filmograph*, 9 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Saludará al pueblo”, *El Mundo*, 4 de julio de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- SÁNCHEZ CAPPA, Luis, “Juano Hernández Vuelve a la Isla”, *El Mundo*, 4 de julio de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Savage. . true”, *Daily Herald*, 27 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Says 2 Elements Vital to Films”, *Los Angeles Herald*, 19 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- SCHALLERT, Edwin, “Metro Borrows Brian; Skelton Film Livened; 'High Button Shoes' Set”, *Los Angeles Times*, 1 de marzo de 1949, p. A7. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- _____, *Los Angeles Times*, 3 de mayo de 1949, p. A7. Recorte sin título. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- SHEAFFER, Lew, “Screen: 'Intruder in the Dust' Powerful”, *The Brooklyn Eagle*, 23 de noviembre de 1949, p. 6. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- SCULLY, Frank, “Scully’s Scrapbook”. Recorte de origen no identificado fechado el 29 de septiembre de 1948. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- SEWELL, C. S., “The Eagle’–United Artists”, *Moving Picture World*, 21 de noviembre de 1925, p. 60. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Simplicity Is Best Art For Screen (Director Asserts Lavish and Bizarre Scenes Not Necessary for Success)”, *Los Angeles Times*, 22 de marzo de 1925, p. 18. También publicado con el titular “Fewer Characters the Better” en *Popular Scenario Writer*, mayo 1925; y con el título “Director Asserts Lavish and Bizarre Scenes Not Necessary for Success” en *The Knoxville News*, 16 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- SIMS, Lydel, “Oxford Barber Walked Plank To Please Finicky Movie Men”, *The Memphis Commercial Appeal*, 12 de octubre de 1949, p. 1. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- SMITH, Darr, *Los Angeles Daily News*, 1 de octubre de 1949. Recorte sin título. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Smouldering Fires”, *Hollywood Filmograph*, 10 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Smouldering Fires”, *Los Angeles Herald*, 11 de febrero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Smouldering Fires”, *Wid’s*, febrero 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Smouldering Fires”, *Life*, Vol. LXXXV, 4 de junio de 1925, p. 35. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Smouldering Fires”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- SOANES, Wood, *Oakland Tribune*, 3 de abril de 1950. Recorte sin título. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “So Say We All, Mr. Brown”, *Los Angeles Herald*, 3 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Some of the New Pictures: Metro Again Scores Heavily”, *Hollywood Spectator*, nº 10, 23 de noviembre de 1935, pp. 6-7. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie IV: Miscellaneous, Sub-Series C: Magazines, carpeta 3).
- SPERRY, John Grey, “A Word or Two About Valentino’s New Director”, *Screen News*, 2 de mayo de 1925, p. 14. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- STARR, Jimmy, “Clarence Brown Finds Mississippi The Roles in Faulkner Drama”, *Los Angeles Evening Herald and Express*, 4 de marzo de 1949, p. B6. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- _____, “Intruders' Role Set For Claude Jarman Jr.”, *Los Angeles Evening Herald and Express*, 5 de noviembre de 1948, p. B8. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Starred Films: Intruder in the Dust”, *Sunday Empire News*, 29 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Strand Theatre: 'Smouldering Fires’”, *The Massena Observer*, 1 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Success Thwarts Brown’s Hope for Long Interlude”, *Los Angeles Daily News*, 25 de septiembre de 1925. También publicado en *Illustrated Daily News*, 25 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Supervise Construction Details”. Recorte de origen no identificado fechado el 30 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Screen: Rivoli 'The Great Redeemer’”, *Evening Post*, 26 de octubre de 1920. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, H).
- “The Light In the Dark”, *Exhibitors Trade Review*, 1922, p. 1143. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks).
- “The Carl Laemmle’s White List”, (c. 1924). Cartel promocional de Universal. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Goose Woman”, *Los Angeles Daily News*, 1 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Goose Woman”, *Exhibitors Herald*, 10 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Goose Woman”, *Hollywood Citizen News*, 23 de febrero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Goose Woman”, *Moving Picture Stories*, 24 de febrero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Goose Woman”, *Los Angeles Herald*, 14 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The California”, *Santa Barbara Press*, 16 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Eagle' Is Name Of Valentino Film”, *San Francisco Chronicle*, 16 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Eagle”, *Hollywood Filmograph*, 19 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).

- “The Goose Woman”, *Cleveland Plaindealer*, 21 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Goose Woman' Is Rialto Picture”, *Houston Dispatch*, 8 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Celluloid Critic”, *Motion Picture Classic*, octubre 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The American Public is growing up”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Untamed' New Valentine [*sic*] Picture”, (c. 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “The Longest Home To Be Used”, *The Oxford Eagle*, 10 de febrero de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “The Lynching Look”, *Nottingham Despatch*, 28 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “*THE CINEMAID*”, “Intruder in the Dust' Is Exciting Melodrama”, (c. 1950). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “The Men Behind the Stars: Clarence Brown”, *Movie Play*, nº 41, julio 1952, pp. 40-41, 94-95. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, C).
- “The Clarence & Marian Brown Theatre Endowment Fund”, Knoxville, The University of Tennessee, 29 de octubre de 1993, s.p. (AR-481: The Clarence Brown Obituary Collection).
- “They Made The Headlines”. Copyright, 1949, King Features Syndicate, Inc. Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- THOMAS, Bob, “Film Completed on Negro Theme”, *Associated Press*, 6 de mayo de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- TINÉE, Mae, “Racial Theme Is Basis for Powerful Film”, *Chicago Daily Tribune*, 27 de febrero de 1950, p. B7. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Title Important Cog in Showmanship, Says Brown”, (c. 1949). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- “Today’s Best Film Laugh”, *Los Angeles Record*, 15 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “Trade Show: Intruder in the Dust”, *Daily Variety*, 11 de octubre de 1949, p. 3. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Transport Hovel 8 Miles For Picture”, *Los Angeles Record*, 19 de febrero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- TULLY, Jim, “Clarence Brown: An Estimate of the Foremost Exponent of the Newer School of Screen Directors”, *Vanity Fair*, nº 30, abril 1928, pp. 79, 106. (MS-1023: The Clarence Brown Collection Addition. Serie I, caja 1, carpeta 2).
- “Turn Off Bright Lights, Hollywood Has Gone Home Again; Oxford Survives Second MGM Invasion and World Premiere”, *The Oxford Eagle*, 13 de octubre de 1949, pp. 1, 7. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Two Go To Schenck”, (c. mayo 1925). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “U.A. Sign Valentino”, *Exhibitor’s Trade Review*, 25 de abril de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- UNDERHILL, Harriete, “On the Screen: 'The Acquittal' Exciting”, *New York Herald Tribune*, 12 de diciembre de 1923, p. 14. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “University to Honor Its Film Director”, *Hollywood News*, 12 de diciembre de 1924. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- VEAL, Kaye Franklin, “Renowned director Clarence Brown, longtime UT contributor, dies at 97”, *The Knoxville News-Sentinel*, 19 de agosto de 1987, pp. A1, A14. (AR-481: The Clarence Brown Obituary Collection).
- “Versatility of Valentino is Shown in Film”, *Los Angeles Examiner*, 15 de noviembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- WALLER, Tom, “Smouldering Fires”, *Moving Picture World*, 13 de diciembre de 1924. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- WEAVER, William R., “On Spot Authenticity Is Important, Says Brown”, *Motion Picture Herald*, 17 de diciembre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- “Well, Now, This is the Plan”, *Los Angeles Daily News*, 19 de noviembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- WHITE, William, “The Movies: 'The Miracle,' at the Academy; 'Intruder in the Dust,' at the Ritz”, *New Statesman and Nation*, 4 de febrero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- WHITTAKER, Herbert, "Intruder in the Dust", (c. 1949). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- "WID", "Great Minds Can't Unite In Great Movies", *Fresno Republican*, 15 de septiembre de 1925. También parcialmente publicado en *Norfolk Pilot*, 20 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Will Direct 'Kiki'", *Wheeling News*, 21 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Veteran Director Picks Five Greatest Lovers of Movies", *Los Angeles Evening Herald and Express*, 3 de mayo de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- WILLIAMS, Dick, "Lynch Problem Touched Lightly in 'Intruder'", *Los Angeles Mirror*, 12 de noviembre de 1949, p. 26. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- WILLIAMS, Helen, "Mob hysteria in a film", (c. 1950). Recorte sin fechar y de origen no identificado. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- WILLIS, H.B.K., "Clarence Brown, Star-Maker, Plans To 'Can' Scribes", *Illustrated Daily News*, 18 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- WINSTEN, Archer, "Reviewing Stand", *New York Post*, 23 de noviembre de 1949, p. 28. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- WISTER, Emery, "Show 'Nuf", *The Carlotta News*, (c. 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- WOOD, Beverly, "On Sunday", *Los Angeles Examiner*, 6 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Would Picturize Daily Experiences Of Newspaper Men", *Los Angeles Herald*, 14 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- "Yosemite Charm Caught In Film", *Los Angeles Express*, 15 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- YOUNG, Gwenda, "Clarence Brown: From Knoxville to Hollywood and Back", *The Journal of East Tennessee History*, Knoxville, The East Tennessee Historical Society, n° 73, 2001, pp. 53-73.
- "Young Producer Climbs Rapidly", *Los Angeles Examiner*, 18 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).

- “50 People in Novel Closeup”, *Los Angeles Express*, 22 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- “90 Pct Of MGM 'Dust' Being Shot In South”. Recorte de origen no identificado fechado el 21 de abril de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *Hollywood Filmograph*, 20 de diciembre de 1924. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Exhibitor's Trade Review*, 10 de enero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Hollywood News*, 23 de febrero de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Screenland*, mayo 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *San Francisco Call*, 2 de mayo de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Illustrated Daily News*, 22 de septiembre de 1925. También publicado en *Los Angeles Daily News*, 22 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Los Angeles Examiner*, 23 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Birmingham Herald*, 27 de septiembre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Hollywood News*, 15 de octubre de 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Motion Picture Classic*, octubre 1925. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Los Angeles Record*, 2 de enero de 1926. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Buffalo Star Enquirer*, 8 de enero de 1926. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Buffalo Star Enquirer*, 11 de enero de 1926. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- Sin autor, sin título, *Los Angeles Daily News*, 2 de marzo de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *The Memphis Commercial Appeal*, 19 de marzo de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- Sin autor, sin título, *Memphis Press-Scimitar*, 12 de octubre de 1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *The Hollywood Reporter*, (c. 1949). (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *The Daily Mail*, 27 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *The Star*, 27 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *Manchester Guardian*, 28 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *News Chronicle*, 28 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *Nottingham Journal*, 28 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *South Wales Echo & Evening Express*, 28 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *The Western Mail*, 28 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *Sunday Times*, 29 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *The Daily Telegraph*, 30 de enero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Sin autor, sin título, *What's On*, 3 de febrero de 1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

Material inédito en The Clarence Brown Collection: certificados, correspondencia, entrevistas no publicadas, guiones, tesinas, etc.

- Certificado de nacimiento de Clarence L. Brown. Duplicado del 12 de agosto de 1935. (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition. Serie I: Papers Documents, caja 1, carpeta 5).
- Certificado de honrosa baja militar del Ejército de los Estados Unidos de América expedido a Clarence Leon Brown el 10 de diciembre de 1918. Duplicado del 6 de mayo de 1937. (MS-2010: The Clarence Brown Collection Addition. Serie V: Oversized Materials, carpeta 1).
- Correspondencia. A Clarence Brown de Jerry Wald. 17/08/1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).

- Correspondencia. A Clarence Brown de Dore Schary. 29/11/1949. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Correspondencia. A Clarence Brown de Joseph Cotten. 05/01/1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Correspondencia. A Clarence Brown de Ben Ferrer. s.f. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Comunicado interno. A Clarence Brown de Dore Schary. 15/03/1950. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, G).
- Entrevista anónima a Clarence Brown, 26 de mayo de 1973. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por The Clarence Brown Collection, 3 pp.
- Entrevista a Charlie Brakebill por Milton M. Klein en *University Historian*, Boston College, Chestnut Hill, Massachusetts, 7 de junio de 1993. Transcripción desde soporte electromagnético, 6 pp.
- Guión de *Smouldering Fires* (1924), por Sada Cowan y Howard Higgin. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie I: Scripts, caja 1, A).
- “Smouldering Fires”. Invitación a la *world premiere* y gala de apertura en el Forum Theatre, Los Angeles, California, el 3 de enero de 1925 a las 8:30. (MS-0702: The Clarence Brown Collection Papers, 1920-1970. Serie V: Scrapbooks, caja 17, I).
- OLIVER, Deborah Lynn, *A study of American critical reaction to the film career of Clarence Brown*. Memoria no publicada del “Master of Arts”, Department of Speech and Theatre, The University of Tennessee, dirigida por el Dr. John Lee Jellicorse, el Dr. G. Allan Yeomans, el Dr. Robert W. Glenn y el Dr. Robert S. Ambler, Knoxville, TN, (USA), agosto 1973, 126 pp.

Documentos inéditos en The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow

- BROWNLOW, Kevin, “Maurice Tourneur”, (c. 1970), pp. 12-25. Biografía inacabada para The American Film Institute.
- _____, “The Signal Tower' Assembly – How I Discovered it”, 13 de febrero de 2009, 5 pp.
- _____, “The Acquittal”. Ficha técnica y artística y resumen del guión, s.f., 3 pp.
- _____, “The Eagle”. Ficha técnica y artística y notas del autor, s.f.
- Correspondencia. A Kevin Brownlow de Charles J. van Enger. 08/10/1971.
- Entrevista a Clarence Brown por Kevin Brownlow, septiembre de 1965 en París. Transcripción parcial desde cinta magnetofónica proporcionada por Kevin Brownlow.
- Entrevista a Clarence Brown por Kevin Brownlow, octubre de 1966 en París. Transcripción desde cinta magnetofónica proporcionada por Kevin Brownlow, 2 pp.

Entrevista filmada a Clarence Brown por Kevin Brownlow y Donald Knox en Hollywood, 1969. Transcripción parcial desde celuloide proporcionada por Kevin Brownlow.

Fichas bibliográficas del autor de los siguientes films: *The Cub* (1915), *The Whip* (1917), *Sporting Life* (1918), *My Lady's Garter* (1920), *The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925), *The Goose Woman* (1925).

Inventario de Stanford Theatre Collection (STC), "Smouldering Fires", p. 439.

Documentos inéditos en Eastman Legacy Collection, George Eastman Archives and Study Center, George Eastman House, Rochester, NY (USA). Por cortesía de James Layton

Correspondencia. A Jules Brulatour de George Eastman. 07/07/1920; 05/01/1922; 07/01/1922; 08/02/1922; 04/03/1922; 15/03/1922; 29/03/1922; 07/04/1922; 15/05/1922; 20/05/1922; 26/06/1922.

Correspondencia. A George Eastman de Jules Brulatour. 04/01/1922; 06/01/1922; 09/01/1922; 13/01/1922; 09/02/1922; 07/03/1922; 16/03/1922; 30/03/1922; 16/05/1922; 20/05/1922; 09/06/1922; 27/06/1922.

Otros materiales inéditos

GUIRALT GOMAR, Carmen, *Experimentación técnica y visual en la obra de Clarence Brown a comienzos de la década de los 30: El ejemplo fílmico de Possessed (Amor en venta, 1931)*, Trabajo de Investigación no publicado del "Tercer Ciclo – Doctorado", Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, dirigido por el Dr. en Historia del Arte Carlos A. Cuéllar Alejandro, Valencia, 2003, 369 pp.

_____, *Las constantes de una obra cinematográfica a través de un film 'de encargo': Sadie McKee (Así ama la mujer, 1934), de Clarence Brown*, Memoria no publicada del "Master en Historia y Estética de la Cinematografía", Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía, Universidad de Valladolid, dirigida por la Dra. en Historia del Arte, Pilar Pedraza Martínez, Valladolid, 2003, 324 pp.

_____, "Ecos de muerte en *Anna Karénina (Ana Karenina, 1935)*, de Clarence Brown", Comunicación presentada en "Tramas de la verdad", V Congreso Internacional de Análisis Textual (2007), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia y la Asociación Cultural "Trama y Fondo".

LAYTON, James, *Two-Color Kodachrome at George Eastman House – History of Two-Color Kodachrome*, Proyecto final no publicado del "L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation Certificate Program", George Eastman House, dirigido por Deborah Stoiber, Rochester, NY, (USA), 2009, 23 pp.

Entrevista a Claude Jarman, Jr., por Kevin Brownlow y Carmen Guiralt Gomar, 5 de agosto de 2011 en Londres. Transcripción desde cinta magnetofónica realizada y proporcionada por Gwenda Young, 14 pp.

Entrevista personal a Kevin Brownlow, 5 de agosto de 2011 en Londres.

Información principal en soporte informático y páginas web

NEELY, Jack, "The Forgotten Director: Who was Clarence Brown? – Tracing the Footsteps of One of the Most Successful Filmmakers of Hollywood's Golden Age, at Home", *Metro Pulse. Knoxville's Weekly Voice*, Vol. XVIII nº 10, 6 de marzo de 2008, pp. 16-23. Artículo ampliado en su versión electrónica, publicado el 06/03/2008 en <http://www.metropulse.com/news/2008/mar/06/clarence-brown-forgotten-director/>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

"Decree Won by Story of Mrs. Brown". Recorte de prensa de origen no identificado fechado el 16 de marzo de 1927 obtenido en <http://www.1947project.com/tags/clarencebrown>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

The American Film Institute Catalog Database 1893-1970 (AFI). <http://afi.com/members/catalog/>

Ancestry.com <http://wc.rootsweb.ancestry.com/cgi-bin/igm.cgi?op=GET&db=aabowen&id=I3702>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

CNC Archives françaises du film. http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/ErreurInternet.aspx

Entrevista a Mona Maris en la revista *Emmanuelle*, 15 de enero de 1988, en http://www.gardelweb.com/Mona_Maris.htm, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Film Index International (BFI). Software Copyright © 1993-1997 Chadwyck-Healey Ltd. British Film Institute.

Film Literature Index (FLI). Copyright © 2001-2005. Indiana University. <http://webapp1.dlib.indiana.edu/fli/index.jsp>

International Index to Film Periodicals (FIAF). Software Copyright © 1972-2002. International Federation of Film Archives.

Internet Archive: Digital Library of Free Books, Movies, Music & Wayback Macine. <http://www.archive.org>

Library of Congress Motion Picture Broadcasting and Recorded Sound Division. <http://www.loc.gov/rr/mopic/>

Los Angeles Times Archives. <http://pqasb.pqarchiver.com/latimes/advancedsearch.html?track=leftnav-archives>

Ministerio de Cultura. Cine y Audiovisuales. Base de datos de películas calificadas.

<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>

New York Times Article Archive. <http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html>

UCLA Library. Film and Television Archive Database. <http://cinema.library.ucla.edu>

Time Archive 1923 to the Present. <http://www.time.com/time/archive>

The Nation Archive. <http://www.thenation.com/archive>

The New Republic Archive. <http://www.tnr.com/archive>

The University of Tennessee Libraries, Digital Library Initiatives.

<http://www.lib.utk.edu/spcoll/manuscripts/0702.html>;

<http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3788>; <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4633>;

<http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4678>, páginas consultadas con fecha de 01/12/2011.

Correspondencia personal

° FILM PRESERVATION ASSOCIATES, INC. / BLACKHAWK FILMS COLLECTION

Po Box 71

Hat Creek, CA, USA 96040

Tel.: (1) (530) 335-7420

Con David Shepard. Especialista y restaurador cinematográfico. 19/04/11; 23/04/11.

° GEORGE EASTMAN HOUSE

Motion Picture Department, Loans and Access

900 East Avenue

Rochester, NY, USA 14607

Tel.: (1) (585) 271-3361

Con Caroline Yeager, ayudante de conservación de George Eastman House / IMP. 08/05/06; 11/05/06; 31/08/06; 27/06/11.

Con James Layton. graduado de “L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation Certificate Program”, George Eastman House / IMP. 04/05/09; 14/05/09; 20/05/09; 04/06/09; 05/06/09; 15/07/09; 08/09/09; 13/09/09.

◦ THE KEVIN BROWNLOW COLECCION

Londres, U.K.

Con Kevin Brownlow. 07/10/08; 14/10/08; 01/11/08; 06/11/08; 15/11/08; 17/11/08; 18/11/08; 20/11/08; 22/11/08; 26/11/08; 27/11/08; 04/12/08; 06/12/08; 10/12/08; 23/01/09; 26/01/09; 30/01/09; 20/02/09; 12/03/09; 20/10/09; 27/12/09; 16/02/10; 22/02/10; 10/02/11; 19/02/11; 20/02/11; 27/03/11; 20/04/11; 03/05/11; 21/05/11; 22/05/11; 23/08/11; 27/08/11; 31/08/11; 12/12/11.

◦ LIBRARY OF CONGRESS (LOC)

Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division

101 Independence Avenue, SE

Washington, D.C., USA 20540-4690

James Madison Building, LM 336

Tel.: (1) (202) 707-8572

Fax: (1) (202) 707-2371

Con Josie Walters-Johnston, bibliotecaria de la Library of Congress (LOC). 12/09/2006; 31/01/2011.

◦ THE UNIVERSITY COLLEGE CORK (UCC)

Department of English

Cork (Irlanda)

Tel.: (353) (0)21 4902776

Fax: (353) (0)21 4903288

Con Gwenda Young. 10/11/05; 14/11/05; 30/11/05; 14/10/11; 08/11/11; 22/12/2011.

Ilustraciones*

Página III. Fotografía publicitaria de Clarence Brown (c. 1928). Fotografía original adquirida por la autora.

PRIMERA PARTE: Estudio preliminar sobre la vida y obra de Clarence Brown

Capítulo I. Biofilmografía comentada

Página 15, ilustración n. 1. Publicidad de Clarence Brown usando una cámara Bell & Howell Filmo *amateur* (c. 1937). Fotografía original adquirida por la autora.

Página 69, ilustración n. 2. En el *set* de *The Eagle* (1925). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Initiatives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3788>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 70, ilustración n. 3. Clarence Brown, su hija Adrienne, Rudolph Valentino y su doberman pinscher, Kabar. Fotografía original adquirida por la autora.

Página 71, ilustración n. 4. “Future Film Star”, (c. 1925). Recorte de prensa sin identificar proporcionado por The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 73, ilustración n. 5. Clarence Brown junto a su hija Adrienne. Fotografía extraída de: “Movieland Mutterings”, *Los Angeles Record*, 12 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 82, ilustración n. 6. Clarence Brown y su segunda esposa, Ona Wilson Brown, originariamente publicada en *Los Angeles Examiner*, 1 de marzo de 1927. Fotografía original adquirida por la autora.

Página 84, ilustración n. 7. “Decree Won by Story of Mrs. Brown”, 16 de marzo de 1927. Recorte de prensa de origen no identificado obtenido en <http://www.1947project.com/tags/clarencebrown>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

* No mencionamos aquí los fotogramas correspondientes a películas que ya se han indicado en «Fuentes audiovisuales», sec. «Films de Clarence Brown visionados».

- Página 87, ilustración n. 8. Fotografía de Clarence Brown con su segunda esposa Ona Wilson Brown. Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4678>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 90, ilustración n. 9. Clarence Brown y su tercera esposa Alice Joyce, originalmente publicada en *Los Angeles Illustrated Daily News*, 4 de abril de 1933. Fotografía original adquirida por la autora.
- Página 93, ilustración n. 10. Clarence Brown con su tercera esposa Alice Joyce. Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4636>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 95, ilustración n. 11. Clarence Brown con su cuarta esposa Marian Ruth Spies en el set de *To Please a Lady* (1950). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4373>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 97, ilustración n. 12. Clarence Brown y Mona Maris en una fiesta de disfraces en casa de Marion Davis. Fotografía original adquirida por la autora.
- Página 102, ilustración n. 13. Clarence Brown con sus padres Catherine A. Gaw y Larkin H. Brown en el set de *Flesh and the Devil* (1926). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4635>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 103, ilustración n. 14. Larkin H. Brown y Catherine A. Gaw en el Clarence Brown Ranch, Calabasas, California, el 29 de julio de 1939. Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/4381>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 106, ilustración n. 15. Clarence Brown y Cecilia Parker en el set de *Ah, Wilderness!* (1935). Fotografía extraída de: Ralph Allen (ed.), "Clarence Brown Film Festival: Festival Notes", Knoxville, The University of Tennessee, 27-29 de mayo de 1973, p. 22. Dossier y fotografía original pertenecientes a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 118, ilustración n. 16. Clarence Brown y Greta Garbo en el set de *Anna Christie* (1930). Imagen obtenida desde *Dr. Macro's High Quality Movie Scans*: <http://www.doctormacro.com/Movie%20Star%20Pages/Garbo,%20Greta-Annex.htm>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Capítulo I. Recepción crítica e historiográfica hasta la actualidad

Página 123, ilustración n. 1. Caricatura anónima de Clarence Brown. Fotografía extraída de: George, G. L., “Clarence Brown”, *Cinémonde*, nº 401, 25 de junio de 1936, p. 463.

Página 127, ilustración n. 2. Clarence Brown ocupando la portada de *Screen News*, 2 de mayo de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 130, ilustración n. 3. Russell J. Birdwell, “American-Born Director One of Film World's Best, Is Verdict” en *Providence News*, 22 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 181, ilustración n. 4. Portada del dossier: Ralph Allen (ed.), “Clarence Brown Film Festival: Festival Notes”, Knoxville, The University of Tennessee, 27-29 de mayo de 1973. Documento en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 183, ilustración n. 5. Portada de *Films in Review*, Vol. XXIV nº 10, diciembre 1973.

Página 195, ilustración n. 6. Portada de *Ecran*, , nº 81, junio 1979.

Página 199, ilustración n. 7. Portada de: Allen Estrin, *Capra, Cukor, Brown*, “The Hollywood Professionals”, Vol. VI (VIII Vols.), South Brunswick y Nueva York, A. S. Barnes / Londres, Tantivy, 1980.

Página 201, ilustración n. 8. Portada de: Tay Garnett, *Directing: Learn from the Masters*, “The Scarecrow Filmmakers Series”, nº 48, Lanham y Londres, Scarecrow Press, 1996.

Página 232, ilustración n. 9. Portada de: *Metro Pulse. Knoxville's Weekly Voice*, Vol. XVIII nº 10, 6 de marzo de 2008.

SEGUNDA PARTE: Primeros años de la cinematografía de Clarence Brown (1915-1925)

Capítulo I. Fort Lee, New Jersey (1915-1918)

Página 249, ilustración n. 1. Fotografía publicitaria de Maurice Tourneur. Imagen extraída de: George Geltzer, “Maurice Tourneur”, *Films in Review*, Vol. XII nº 4, abril 1961, p. 195.

Página 301, ilustración n. 9. Puvis de Chavannes, *Venus in Classical Landscape* (o *Woman in Classical Setting*, c. 1880). Imagen obtenida en la web.

Página 302, ilustración n. 10. Puvis de Chavannes, pintura mural (detalle) de la escalera de la Boston Public Library. Imagen obtenida en la *web*.

Página 306, ilustración n. 12. Rodaje de exteriores de *The Cub* (1915). The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.

Página 311, ilustración n. 19. Rembrandt, *The Anatomy Lesson of Doctor Nicolaes Tulp* (*La lección de anatomía del doctor Tulp*, 1632). Imagen obtenida en la *web*.

Página 314, ilustración n. 26. Set de *The Pawn of Fate* (1916). Fotografía extraída de: William K. Everson, *American Silent Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1978, s.p.

Página 315, ilustración n. 27. Informes sobre personajes: “Maurice Tourneur. Director”. David Selznick, 26 de octubre de 1916. Fotografía extraída de: Ronald Haver, *David O. Selznick's Hollywood*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1980, p. 9.

Página 321, ilustración n. 28. *The Hand of Peril* (1916). Fotografía publicitaria. Imagen extraída de: Richard Koszarski, “Maurice Tourneur. The First of the Visual Stylists”, *Film Comment*, Vol. IX nº 2, marzo-abril 1973, p. 29.

Página 357, ilustración n. 59. *Prunella* (1918). Fotografía publicitaria con Marguerite Clark y Jules Raucourt. Imagen obtenida en la *web*.

Página 360, ilustración n. 62. Puvis de Chavannes, *La rêve* (*El sueño*, 1883). Imagen obtenida en la *web*.

Capítulo II. Hollywood (1919-1923)

Página 382, ilustración n. 1. Set de *The White Heather* (1919). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Initiatives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3853>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 396, ilustración n. 20. Caravaggio, *Vocazione di San Matteo* (*La vocación de San Mateo*, 1599-1600). Imagen obtenida en la *web*.

Página 406, ilustración n. 21. *The Great Redeemer* (1920). Fotografía publicitaria. Imagen extraída de: Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 143.

Página 408, ilustración n. 22. *Window card* de *The Great Redeemer* (1920). Imagen obtenida en la *web*.

Página 414, ilustración n. 23. Rodaje de *Deep Waters* (1920). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Initiatives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3836>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 415, ilustración n. 24. Rodaje de *Deep Waters* (1920). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Initiatives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3835>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 426, ilustración n. 25. Clarence Brown en una cueva portátil en exteriores durante el rodaje de *The Last of the Mohicans* (1920). The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.

Página 433, ilustración n. 31. *Treasure Island* (1920). Fotografía publicitaria. Imagen extraída de: George Geltzer, "Maurice Tourneur", *Films in Review*, Vol. XII nº 4, abril 1961, p. 201.

Página 444, ilustración n. 36. *The Foolish Matrons* (1921). Fotografía publicitaria. The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.

Página 491, ilustración n. 37. *The Light in the Dark* (1922). Fotografía publicitaria con Hope Hampton. Imagen obtenida en la *web*.

Página 493, ilustración n. 38. *Don't Marry for Money* (1923). Fotografía publicitaria con House Peters. Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Initiatives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3849>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Universal Pictures (1923-1925)

Página 497, ilustración n. 11. Fotografía publicitaria de Clarence Brown en Universal Pictures por (Jack) Freulich, (c. 1923). Fotografía original adquirida por la autora.

Página 499, ilustración n. 2. Publicidad de Clarence Brown en *Exhibitors Herald*, 29 de diciembre de 1923, p. 70. Documento en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 513, ilustración n. 3. Fotografía publicitaria de *The Acquittal* (1923). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Initiatives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3850>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 515, ilustración n. 4. Fotografía publicitaria de *The Acquittal* (1923). The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.

- Página 519, ilustración n. 5. Fotografía publicitaria de *The Acquittal* (1923) con el jurado reunido. The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.
- Página 533, ilustración n. 9. Fotografía publicitaria de Clarence Brown con el equipo técnico *The Signal Tower* (1924). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3781>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 544, ilustración n. 16. Publicidad de Clarence Brown y *The Signal Tower* (1924) en *Film Daily*, el 18, 22 y 24 de julio de 1924. Documento en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 545, ilustración n. 17. Cartel publicitario de *The Signal Tower* (1924). Imagen obtenida en la *web*.
- Página 558, ilustración n. 18. Fotografía publicitaria de *Butterfly* (1924) con Laura La Plante y Kenneth Harlan. Imagen obtenida en la *web*.
- Página 561, ilustración n. 19. Fotografía publicitaria de *Butterfly* (1924). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3847>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 562, ilustración n. 20. Clarence Brown junto al cuarteto protagonista de *Butterfly* (1924). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3848>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 567, ilustración n. 21. Cartel publicitario de *Smouldering Fires* (1925). Imagen obtenida en la *web*.
- Página 569, ilustración n. 22. “The Carl Laemmle’s Second White List”, (c. 1924). Imagen extraída de: John Baxter, *Sixty Years of Hollywood*, South Brunswick y Nueva York, A. S. Barnes / Londres, Tantivy, 1973, p. 59.
- Página 587, ilustración n. 23. Caricatura de Louise Dresser como “The Goose Woman”, publicada en: “*Monroe*”, “La Dresser Moves Into Front Rank”, *Los Angeles Express*, 14 de septiembre de 1925. Documento en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 593, ilustración n. 26. Fotografía publicitaria de *The Goose Woman* (1925). Imagen extraída de: Kevin Brownlow, *The Parade’s Gone By...*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 143.

Página 602, ilustración n. 27. *Window card* de *The Goose Woman* (1925). Imagen obtenida en la *web*.

TERCERA PARTE: Análisis de los films

Capítulo I. Inicios: La herencia estética de Tourneur y los primeros pasos en solitario (1915-1923). Ejemplo filmico analizado: *The Light in the Dark* (1922)

Página 613. Fotografía publicitaria de *The Light in the Dark*. Por cortesía de James Layton.

Página 617, ilustración n. 1. Jules Brulatour en 1911. Imagen obtenida en la *web*.

Página 619, ilustración n. 2. Fotografía de Hope Hampton. Imagen extraída de: Ruth Wing (ed.), *The Blue Book of the Screen*, Hollywood, Pacific Gravure Company Blue Book of Screen, 1923, p. 112.

Página 631, ilustración n. 3. Cartel de búsqueda y captura de William Dudley Pelley, Asheville, North Carolina, 1939. Imagen obtenida en la *web*.

Página 635, ilustración n. 4. *The Light in the Dark* (1922). Fotografía publicitaria de Lon Chaney y Hope Hampton. Imagen obtenida en la *web*.

Página 636, ilustración n. 5. *The Light in the Dark* (1922). Fotografía publicitaria de Hope Hampton y E.K. Lincoln. Imagen obtenida en la *web*.

Página 646, ilustración n. 6. Imagen de Hope Hampton incluida en *Two-Color Kodachrome Subtractive Process Test Reel* (1922). George Eastman House / International Museum Photography, Rochester, NY (USA). Por cortesía de James Layton.

Página 649, ilustración n. 7. Imagen de Hope Hampton perteneciente a la segunda prueba de Two-Color Kodachrome, realizada a principios de marzo 1922. (*Two-Color Kodachrome Test Shots No. III* [1922]). Imagen obtenida en la *web* desde Youtube: Kodak 1922 Kodachrome Film Test: http://www.youtube.com/watch?v=J_RTnd3Smy8, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Página 650, ilustración n. 8. Imagen de Hope Hampton perteneciente a la segunda prueba de Two-Color Kodachrome, realizada a principios de marzo 1922. (*Two-Color Kodachrome Test Shots No. III* [1922]). Imagen obtenida en la *web* desde Youtube: Kodak 1922 Kodachrome Film Test: http://www.youtube.com/watch?v=J_RTnd3Smy8, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Página 651, ilustración n. 9. Fragmento de celuloide filmado en Two-Color Kodachrome con Hope Hampton interpretando una escena de *The Light in the Dark*. George Eastman House / International Museum Photography, Rochester, NY (USA). Por cortesía de James Layton.

Página 658, ilustración n. 11. Cartel publicitario de *The Light in the Dark* (1922). Imagen obtenida en la *web*.

Página 662, ilustración n. 12. *Window card* de *The Light in the Dark* (1922). Imagen obtenida en la *web*.

Página 667, ilustración n. 13. Jules Brulatour y Hope Hampton a comienzos de los años 20. Imagen extraída de: Richard Koszarski, *Fort Lee: The Film Town*, Roma, John Libbey, 2004, p. 248.

Página 676, ilustración n. 17. Fragmento filmado en Two-Color Kodachrome con Hope Hampton interpretando una escena de *The Light in the Dark*. George Eastman House / International Museum Photography, Rochester, NY (USA). Por cortesía de James Layton.

Página 769, ilustración n. 24. Reproducción fotográfica de un plano de los títulos de crédito originales de *The Light in the Dark*. George Eastman House / International Museum Photography, Rochester, NY (USA). Por cortesía de James Layton.

Página 806, ilustración n. 61. Fotografía publicitaria de Tony con Jerusalem Mike. Imagen extraída de la carátula de la edición de *The Light of Faith* incluida en el DVD *Oliver Twist* (Zona 0, NTSC). Image Entertainment, Inc. 2000.

Página 811, ilustración n. 62. *Lobby card* de *The Light in the Dark* (1922). Imagen obtenida en la *web*.

Página 920, ilustraciones n. 187 y n. 188. Imágenes desde una copia obtenida en la *web* de *Varieté* (*Varieté*, 1925), dirigida por E. A. Dupont.

Página 946, ilustración n. 271. Georges de La Tour, *La Madeleine à la Veilleuse* (*La Magdalena penitente*, 1640-45). Imagen obtenida en la *web*.

Página 947, ilustración n. 272. Georges de La Tour, *Le songe de saint Joseph* (*El sueño de San José*, c. 1640). Imagen obtenida en la *web*.

Capítulo II. Consolidación: Definición estilística en Universal Pictures (1923-1925). Ejemplo fílmico analizado: *Smouldering Fires* (1925)

Página 985. Fotografía publicitaria de *Smouldering Fires*. Imagen extraída de: Marshall Deutelbaum, "The Quiet Love Triangle of *Smouldering Fires*", *Image*, Vol. XVIII n° 3, septiembre 1975, p. 27.

Página 989, ilustración n. 1. Clarence Brown con los guionistas de *Smouldering Fires* (1925) Sada Cowan y Howard Higgin. The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.

Página 994, ilustración n. 2. Pauline Frederick (c. 1927). Imagen obtenida desde *Dr. Macro's High Quality Movie Scans*: <http://www.doctormacro.com/Movie%20Star%20Pages/Frederick,%20Pauline-Annex.htm>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Página 996, ilustración n. 3. Fotografía publicitaria de Laura La Plante. Imagen obtenida en la *web*.

Página 998, ilustración n. 4. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria de Pauline Frederick y Malcolm McGregor. Imagen obtenida desde *The Pauline Frederick Website*: <http://www.stanford.edu/~gdegroat/PF/reviews/smoulderingf.htm>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Página 999, ilustración n. 5. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria de Pauline Frederick, Tully Marshall y Malcolm McGregor. Imagen obtenida desde *The Pauline Frederick Website*: <http://www.stanford.edu/~gdegroat/PF/reviews/smoulderingf.htm>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Página 1003, ilustración n. 6. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 4. The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.

Página 1004, ilustración n. 7. Clarence Brown y el equipo técnico de *Smouldering Fires* (1925) en Yosemite Valley. The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.

Página 1005, ilustración n. 8. Clarence Brown tritura el guión de *Smouldering Fires* (1925) con una máquina cortacésped en presencia de los guionistas Sada Cowan y Howard Higgin. Fotografía extraída de: sin autor, sin título, *Screenland*, mayo 1925. Recorte de prensa en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 1006, ilustración n. 9. Clarence Brown y Pauline Frederick en el *set* de *Smouldering Fires* (1925). Imagen obtenida desde *Dr. Macro's High Quality Movie Scans*: <http://www.doctormacro.com/Movie%20Star%20Pages/Frederick,%20Pauline-Annex.htm>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Página 1008, ilustración n. 10. Fotografía publicitaria de *Smouldering Fires* (1925) correspondiente a la secuencia 13. Imagen obtenida desde *The Pauline Frederick Website*: <http://www.stanford.edu/~gdegroat/PF/reviews/smoulderingf.htm>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

Página 1010, ilustración n. 11. Invitación a la *world premiere* de *Smouldering Fires* el 3 de enero de 1925, Forum Theatre, Los Ángeles, California. Documento en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).

Página 1018, ilustración n. 12. Cartel publicitario de *Smouldering Fires* (1925). Imagen obtenida desde *The Pauline Frederick Website*: <http://www.stanford.edu/~gdegroat/PF/reviews/smoulderingf.htm>, página consultada con fecha de 01/12/2011.

- Página 1021, ilustración n. 13. Caricatura de Pauline Frederick como Jane Vale, publicada en: “Smouldering Fires”, *Life*, Vol. LXXXV, 4 de junio de 1925, p. 35. Documento en The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 1022, ilustración n. 14. Publicidad de Pauline Frederick para Lux Toilet Soap (c. 1931). Imagen obtenida en la *web*.
- Página 1344, ilustración n. 327. Rafael Sanzio, *Madonna Aldobrandini (Virgen con el Niño y San Juanito, 1509-1511)*. Imagen obtenida en la *web*.
- Página 1345, ilustración n. 328. Leonardo da Vinci, *Sant’Anna, la Madonna, il Bambino (Santa Ana con la Virgen y el Niño, 1510-1513)*. Imagen obtenida en la *web*.
- Página 1367, ilustración n. 358. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 4. Imagen extraída de: Marshall Deutelbaum, “The Quiet Love Triangle of *Smouldering Fires*”, *Image*, Vol. XVIII nº 3, septiembre 1975, p. 28.
- Página 1397, ilustración n. 385. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria correspondiente a la secuencia 7. The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.
- Página 1421, ilustración n. 422. Fotografía publicitaria de *Smouldering Fires* (1925) donde puede apreciarse la considerable altura de los *sets*. Imagen obtenida desde *The Pauline Frederick Website*: <http://www.stanford.edu/~gdegroat/PF/reviews/smoulderingf.htm>, página consultada con fecha de 01/12/2011.
- Página 1438, ilustración n. 436. Fotografía publicitaria de Laura La Plante en *The Fast Worker* (1924). Imagen obtenida en la *web*.
- Página 1559, ilustración n. 658. Fotografía publicitaria de *The Acquittal* (1923). The Kevin Brownlow Collection, Londres (U.K.). Por cortesía de Kevin Brownlow.
- Página 1613, ilustración n. 750. Fotografía en el *set* de *The Eagle* (1925). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3787>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 1617, ilustración n. 751. Clarence Brown y el equipo técnico de *Inspiration* (1931). Imagen obtenida desde *The University of Tennessee Libraries, Digital Library Inicitives*: <http://kiva.lib.utk.edu/spc/items/show/3807>, página consultada con fecha de 01/12/2011. Fotografía original perteneciente a The Clarence Brown Collection, The University of Tennessee, TN (USA).
- Página 1626, ilustración n. 753. *Smouldering Fires* (1925). Fotografía publicitaria con Pauline Frederick correspondiente a una escena descartada en el montaje final. Imagen extraída de: Lucy Fischer (ed.), *American Cinema of the 1920’s: Themes and Variations*, New Brunswick y Londres, Rutgers University Press, 2009, p. 156.