

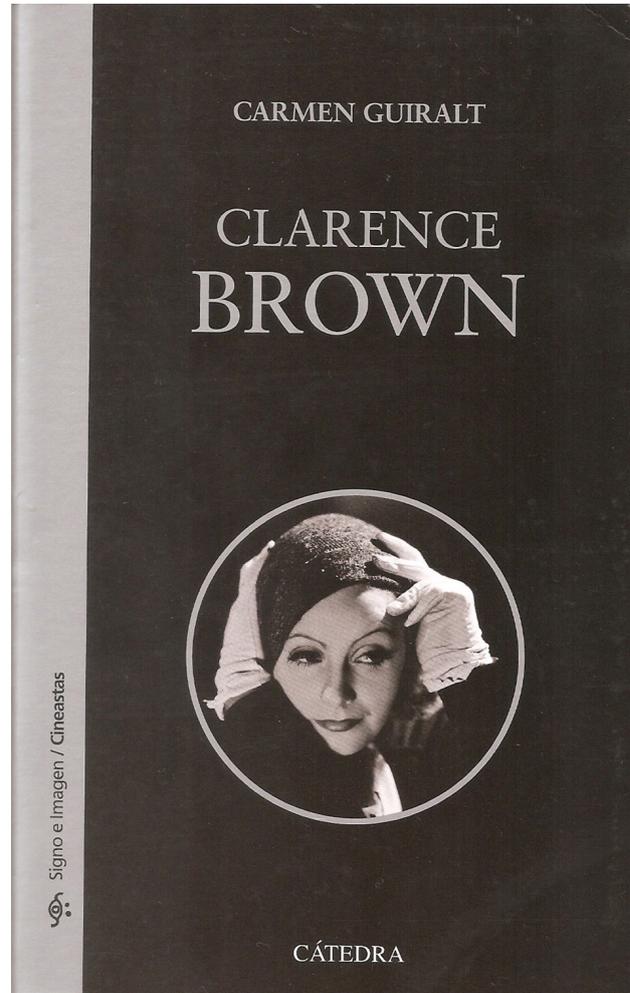
## Clarence Brown

GUIRALT, Carmen  
Cátedra, Madrid, 2017

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.

Quien así reflexionaba sobre la sempiterna dualidad cinematográfica entre arte e industria era el director Clarence Brown (1890-1987), uno de los más destacados representantes del clasicismo hollywoodiense, activo entre 1915 y 1952. A Brown, que casi siempre trabajó en la Metro-Goldwyn-Mayer, debemos grandes películas como *El demonio y la carne* (1926), *La mujer ligera* (1928), *Amor en venta* (1931), *Así ama la mujer* (1934), *Ana Karenina* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *Vinieron las lluvias* (1939), *La comedia humana* (1943), *Fuego de juventud* (1944), *El despertar* (1946) o *Han matado a un hombre blanco* (1949). De entre ellas, el buen cinéfilo reconocerá algunos de los mejores títulos de Greta Garbo y Joan Crawford, pues Clarence Brown fue el cineasta que más veces dirigió a ambas estrellas, al igual que a Clark Gable. Además, la mayoría de los grandes actores y actrices de la Metro (cuyo lema precisamente era «Más estrellas que en el cielo») trabajaron al menos en una ocasión para él, quien también fue el impulsor de la carrera de James Stewart.

Decíamos que Brown es uno de los mejores exponentes del cine clásico americano. Sin embargo, es al mismo tiempo uno de los cineastas más desconocidos de la época dorada de los estudios. De hecho, ha sido injustamente olvidado por la historiografía, que, como señala Carmen Guiral, ha preferido siempre a otros, tanto por sus acusados rasgos de autoría (según la *politique des auteurs*), como por su carácter rebelde frente al sistema. Porque el caso es que Brown, que era muy humilde y se consideraba –grave pecado para la crítica– un técnico antes que un artista, siempre estuvo bastante a gusto trabajando en el sistema de Hollywood, y hasta puede decirse que era el director ideal para



un estudio, más aún para la Metro, que siempre fue el que menos libertad les dejaba. Además, tenía poca variedad genérica, pues se especializó en melodramas contemporáneos o de época, en comedias, y en ese subgénero mezcla de ambas conocido como «Americana», centrado en la exaltación de la vida cotidiana y del *american way of life* en pequeñas poblaciones o en el ámbito rural. Ni *westerns*, ni cine

negro, ni *thrillers*, ni musicales, ni películas bélicas, ni de terror, ni de ciencia-ficción... sino sobre todo cintas intimistas sustentadas en unos pocos personajes y con una narración tan sosegada que a veces llega a reducir el clímax.

Por otro lado, el libro de Guiralt se encarga de demostrar la abundancia de rasgos autorales en su filmografía, tanto temáticos como, sobre todo, formales. En principio, podemos argumentar que Brown no tenía el toque sofisticado de Ernst Lubitsch, ni el nervio de Raoul Walsh, ni la variedad de Howard Hawks, ni la fuerza de King Vidor, ni la humanidad de John Ford, ni la encantadora candidez de Frank Capra, ni la solidez de William Wyler, ni la brillantez de Alfred Hitchcock, ni la ingeniosa acidez de Billy Wilder, ni la genialidad de Orson Welles. Eso es cierto, pero a medias. De hecho, ya usó *flashbacks* falsos antes que Hitchcock, algunos de sus recursos visuales fueron reutilizados por Wilder, experimentó con la composición con profundidad de campo antes que Welles y, en su etapa de esplendor a finales de los 20, su elegancia formal fue equiparada a la de Lubitsch.

El caso es que el libro que ahora reseñamos es, sorprendentemente, la primera monografía mundial publicada sobre Clarence Brown, del que solo existían artículos aislados. Y decimos sorprendentemente porque, mientras que de otros directores hay abundancia de bibliografía (en algunos, hasta el exceso), ha tenido que ser una investigadora española la primera en reivindicar la figura de Brown. Pero la espera ha merecido la pena, pues la obra de Guiralt es un magnífico estudio, dentro de la irregular colección Signo e Imagen/Cineastas, y que parte de una monumental tesis doctoral dedicada solo a su etapa muda y defendida brillantemente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.

Guiralt es una de las mejores historiadoras del cine clásico que tenemos en España, y eso lo demuestra a la perfección en su trabajo sobre Brown. Estructuralmente, ha decidido organizar el estudio por estricto orden cronológico. Tras una breve introducción en la que sobre todo se centra en las que considera causas del olvido del director y aboga por su reivindicación, y un capítulo más breve aún sobre su colaboración con la Garbo, el grueso del libro es la exposición de su carrera: su etapa de formación, tras licenciarse en ingeniería mecánica, con Maurice Tourneur (1915-1921), el padre de Jacques, tanto en los estudios de Fort Lee en

Nueva Jersey –en los que ejerció como ayudante de dirección, montador y director de segunda unidad– como en Hollywood; sus primeras producciones en solitario (1922-1923); su trabajo en la Universal dirigiendo cinco películas de la prestigiosa línea Jewel; sus dos cintas con el productor vinculado a la United Artists Joseph M. Schenck (1925-1926); su trabajo en la Metro (1926-1952), que por razones obvias ocupa más de la mitad del libro, ya que fue el más extenso y el más prolífico, con más de una película al año durante los 30; una filmografía que fija por primera vez algunos de sus trabajos con Tourneur, como la codirección de la magnífica *El último mohicano* (1920); y una completa bibliografía. Aunque en principio, con solo ver el índice, puede echarse en falta un capítulo centrado en precisar las principales constantes del estilo de Brown, las dudas desaparecen nada más comenzar la plácida lectura (está muy bien escrito, lo cual es de agradecer), ya que la autora las va introduciendo progresivamente, conforme el director las fue manifestando. De hecho, junto a los justos comentarios sobre el proceso de creación de la película, efectúa magníficos análisis filmicos, en los que explica el estilo visual y las líneas temáticas favoritas de Brown.

Así, sus principales aportaciones las llevó a cabo en su etapa muda, con obras maestras como *The Signal Tower* (1924), *Smouldering Fires* (1925), *La mujer de los gansos* (1925), *El águila negra* (1925), *Kiki* (1926), *El demonio y la carne* o *La mujer ligera*, que lo convirtieron en uno de los más importantes directores del cine mudo americano. Esos rasgos definitorios de su estilo, de gran elegancia formal y a la vez buen ejemplo de la transparencia clásica, son: el gusto por una cuidada composición plástica heredada de su maestro Maurice Tourneur, la predilección por exteriores, la presentación metonímica de personajes mediante planos detalle, la predilección por tomas largas con movimientos de cámara a veces muy complejos, el uso de la profundidad de campo, el recurso al simbolismo de los objetos y, como sello especialmente personal, el uso de lo que Guiralt llama el «plano de tres», planos de situación en los que visualiza tensiones entre tres personajes, normalmente alusivos a triángulos amorosos. Características que mantendría en su etapa sonora, sobre todo en los años treinta, pero que al principio quedan un tanto desdibujadas por los habituales problemas derivados de la técnica de las primeras *talkies*, que dan como resultado películas poco

creíbles en la ambientación sonora y bastante teatrales –en el mal sentido de la palabra– en la puesta en escena: *Anna Christie* (1930), el primer filme sonoro de Garbo, es un claro ejemplo de lo que decimos.

En cuanto a sus temas favoritos, muy conservadores de acuerdo con su ideología (y la mayoritaria en los EE.UU. de entonces), son: la imposibilidad de que la mujer concilie su éxito profesional con la vida en pareja, la condena moralista del alcohol y la exaltación de la vida rural frente a la de la gran ciudad. De lo primero son buenos ejemplos las películas que dirigió a Joan Crawford, lo segundo aparece en un buen número de sus títulos, y lo último lo plasmó especialmente en sus películas de «Americana». Pese al predominio de este punto de vista más o menos moralizante, propio de la mentalidad estadounidense, muchas de sus películas, sobre todo las anteriores a la implantación del Código Hays en 1934, muestran una gran explicitud erótica, tratada con el buen gusto que siempre le caracterizó, y en el que más que nunca hace un sabio uso de símbolos y metonimias: véanse, por ejemplo, *El demonio y la carne*, *La mujer ligera*, *Inspiración* (1931), *Amor en venta* o *Así ama la mujer*, protagonizadas por mujeres sexualmente desinhibidas. Por otro lado, también es destacable la presencia de varios personajes homosexuales en su producción de los 20 y 30. Por tanto, encontramos en el cine de Clarence Brown atractivas paradojas en lo que atañe a su contenido.

Es de agradecer también que Guiralt no caiga en las habituales miopías debidas a la empatía con el artista estudiado, que suelen llevar aparejada una exaltación acrítica de toda su producción. Evidentemente, señala como grandes hitos las obras maestras del autor, a las que dedica amplio espacio: unas son bien conocidas, como *El demonio y la carne*, *La mujer ligera*, *Amor en venta*, *Así ama la mujer*, *Ana Karenina* o *El despertar*; pero hay otras a reivindicar, como *Smouldering Fires*, *Inspiración*, *Of Human Hearts*, *La comedia humana* o *Han matado a un hombre blanco* (*Intruder in the Dust*). De hecho, esta última es su proyecto más personal, el alegato antirracista (adaptación de una novela de William Faulkner) de un sureño ultraconservador, y su fracaso

económico hizo que, pocos años después, Brown abandonara el cine y se dedicara al negocio inmobiliario.

Pero la autora también separa el grano de la paja, quizás con excesivo celo, ya que despacha en párrafos de pocas líneas un buen número de filmes, a los que considera de inferior calidad o, directamente, sin interés. Esa es, evidentemente, una opción arriesgada obligada en parte por el límite de páginas de la colección, pero que produce ciertas descompensaciones y, sobre todo, algunas injusticias: es el caso de, por ejemplo, el ninguneo de *Pasión inmortal* (1947), la biografía de Robert y Clara Schumann, que además fue uno de sus proyectos más queridos. Tal grado de subjetividad hubiera podido subsanarse dedicando más espacio a esos títulos «menores» y acortando las minuciosas descripciones del proceso de producción de filmes como *El despertar* o *Han matado a un hombre blanco*. Porque, al ser el primer libro dedicado a Brown, hubiera sido conveniente argumentar las razones por las que considera a dichas películas inferiores, cosa que, en cambio, sí hace con algunas, como la explicación de por qué *La senda del 98* (1928) es un filme fallido. No hay que olvidar que las malas obras de un artista también forman parte de su corpus y sirven para entenderlo en profundidad, además de que siempre resulta interesante analizar aquellos casos en los que el autor abandona su estilo o temática habituales. También echamos en falta el uso de los títulos en castellano de las películas estrenadas en España: así, se refiere a *Maria Walewska* (1937) como *Conquest*, o a *El despertar* como *The Yearling*.

Pero eso son solo pequeñas puntualizaciones (que pueden arreglarse en una segunda edición) al que es un trabajo espléndido y, volvemos a repetirlo, de importancia internacional en los estudios cinematográficos. Es una suerte que, por fin, Clarence Brown ya tenga su libro y, sobre todo, que su autora haya sido una joven investigadora española con un futuro tan prometedor como el que el director tenía a mediados de los años 20.

Francisco García Gómez  
Universidad de Málaga