

## **CLARENCE BROWN**

**Carmen Guiralt Gomar**

Madrid

Cátedra, 2017

408 páginas

20 €

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Se suele asociar a Clarence Brown con el apogeo del cine clásico, periodo en el que destacó como un sólido empleado de Estudio. De hecho, llevó a cabo la parte más significativa de su obra en Metro Goldwyn Mayer, quizá la organización más paradigmática del *studio system*. En la mayoría de los proyectos que emprendió, Brown fue capaz de conseguir lo que más se valoraba en aquellos años por los grandes magnates de la industria: conducir diligentemente la película sin excentricidades ni exigencias descabelladas, cohesionar a su equipo en el engranaje de la producción en serie, saber lidiar y sacar el máximo rendimiento a las estrellas y, finalmente, ofrecerle al público una factura formal que presentara algunos rasgos de estilo originales para hacerle pensar que, además de entretenimiento, había una dimensión artística en lo que estaba viendo en la pantalla. Dotado de un innegable talento, responsable de numerosos éxitos de taquilla (aunque también de algún estruendoso fracaso), con un prestigio consolidado durante toda su carrera que le hizo acreedor del reconocimiento entre sus colegas

por sus soluciones técnicas y sus refinadas ideas en la puesta en escena, no logró, sin embargo, abrirse un hueco en la hornacina de los «autores» que serían consagrados por la crítica europea a partir de los años cincuenta.

Confirmando este hecho, el estudio de Carmen Guiralt se nos presenta como la primera monografía dedicada al cineasta aparecida en el panorama internacional. El proyecto tiene la intención de cubrir lo más significativo de su obra recorriendo sus casi cuatro décadas de trabajo en Hollywood, en las que acabó por dirigir alrededor de medio centenar de películas, además de participar, cumpliendo diversas funciones, en muchas otras. Por lo tanto, encontramos por primera vez un análisis más o menos detallado de la mayoría de las películas realizadas por Clarence Brown, a las que Guiralt ha tenido acceso después de una esforzada búsqueda de años y para la que ha sabido ganarse el apoyo de diferentes instituciones académicas, archivos y especialistas, incluido el gran historiador Kevin Brownlow. El acceso a este abundante material demuestra la ambición del proyecto y el interés por la minuciosidad a la hora de reconstruir los motivos que permiten explicar algunas de las originales decisiones creativas o, también, de los avatares, a veces muy penosos, por los que tuvo que pasar el director americano en algunas de sus producciones más arriesgadas. La profundidad de la investigación se hace notar constantemente a lo largo del recorrido por las páginas del libro, a pesar de las limitaciones de espacio y, consecuentemente, de información que suponemos ha podido ofrecernos en una edición de tipo divulgativo como la colección dedicada a cineastas de la editorial Cátedra. En resumidas cuentas, el texto de Guiralt consigue ofrecer al lector una descripción bastante ajustada de la obra de Brown, así como una reflexión sobre los rasgos más característicos de su evolución en el contexto del sistema de estudios del Hollywood clásico.

Clarence Brown inició su carrera como ayudante de Maurice Tourneur poco después de finalizar

la Primera Guerra Mundial y del maestro francés sacó una particular inclinación por la puesta en imágenes basada en el tratamiento sofisticado y expresivo de la fotografía. Ante fórmulas narrativas más o menos estandarizadas y previsible como las del cine industrial de los años veinte, la intensidad dramática y la indagación formal se apoyaban, aparte de en la interpretación de los actores, en la construcción de imágenes concebidas con una potencia absorbente para la mirada del espectador a través de los efectos de iluminación, de claroscuro, de composición reenmarcada o de esbatimiento, donde no era difícil trazar la influencia de grandes maestros de la pintura barroca. También, por supuesto, del movimiento expresivo de la cámara, que se fue generalizando desde los años veinte. El estilo cinematográfico se define por soluciones encontradas ante problemas concretos de la puesta en escena que demuestran tanto una capacidad de innovación como una adherencia a la tradición de los modos de representación previos. Cuando esas nuevas soluciones se muestran eficaces de cara al público, son adoptadas inmediatamente en una dimensión transnacional. De este modo, los cambios tecnológicos, industriales y de gusto del público alimentan ese proceso de innovación constante. Brown fue un ejemplo de estas premisas y sus soluciones estilísticas combinaban los movimientos de cámara a veces sorprendentes (en este aspecto, la formación de Brown como ingeniero y su inventiva fueron de enorme ayuda) con la composición refinada de los planos con una obsesión por los efectos de realidad, por la recomposición minuciosa de ambientes y atmósferas vinculados a los espacios donde se desarrollaba la trama. La definición de un estilo característico fue esencial para la consolidación del prestigio de Brown y, a lo largo del libro, podemos comprobar cómo el cineasta fue repitiendo, y en ocasiones perfeccionando, algunas de las soluciones que había ido desarrollando desde el inicio de su carrera y que fueron reconocidas como representativas de su marca personal.

Sin duda, una de las virtudes del libro es precisamente la atención prestada por Guiralt a la aparición y desarrollo de los estilemas de Brown. Es cierto que en alguna ocasión la autora cae en el habitual fetichismo de la «primera vez», como cuando nos habla del uso del plano/contraplano en escorzo por encima del hombro en *The Light in the Dark*, de 1922 (pp. 77-78), del que Brown sería uno de los pioneros. En este sentido, el ineludible texto de Barry Salt *Film Style and Technology: History and Analysis* (2009; 1ª ed.: 1983), uno de los pocos huecos de la extensa bibliografía consultada por la investigadora, hubiera sido iluminador al respecto para entender el desarrollo y las aportaciones transnacionales que llevan a este tipo de soluciones a principios de los años veinte tanto en Hollywood como en Europa. En cualquier caso, Guiralt demuestra una sensibilidad muy afinada para conectar esas soluciones estilísticas con la funcionalidad narrativa y el ajuste a los temas que resultan recurrentes en la obra de Brown. Un ejemplo es el de los «planos de tres» como una solución en la que Brown era capaz de indicar los conflictos de los triángulos amorosos que habitualmente aparecen en sus películas jugando con la composición del encuadre, la disposición de los actores, el trabajo general de su interpretación y, finalmente, el modo en que se pueden explotar las miradas entre ellos o dirigir las a la cámara.

Del mismo modo, la utilización habitual en sus películas de metáforas visuales provenientes de la retórica del cine silente o de llamativos movimientos de cámara para enfatizar la relación de los personajes con el entorno en el que se desenvuelven o el interés de Brown por hacer que los espacios y los objetos de la puesta en escena en sus producciones respondieran de manera fidedigna al periodo histórico en el que se desenvolvía el filme, son puestos de relieve por los análisis de Guiralt y se convierten en el hilo conductor de su recorrido por las películas, observando cómo el cineasta de Massachusetts se mantuvo consistente en soluciones estilísticas que consideró

adecuadas casi desde el inicio de su carrera. Un ejemplo señalado por la autora es el *travelling* de retroceso sobre la mesa en la que se celebra un banquete en *El águila negra* (*The Eagle*, 1925) y que Brown volvió a utilizar, de manera más o menos recurrente, en, al menos, ocho películas más y, de manera particularmente celebrada, en su versión de *Anna Karenina* (1935) (p. 126).

Otro asunto importante es el de los temas habituales en el cine de Brown. En este sentido, el recorrido de su obra se ofrece como un testimonio interesante de conflicto con los fenómenos de la modernidad llevados a la cultura popular. Aparte de su interés por reflejar espacios veristas y a menudo sórdidos, Brown se ocupa a menudo de asuntos como el alcoholismo, la dificultad de las mujeres por incorporarse al trabajo y combinarlo con su vida amorosa, la disolución de los lazos familiares —a veces a través del enfrentamiento amargo entre padres e hijos— o la dureza y deshumanización de la vida en la gran ciudad. Frente a ello, las películas más personales y apreciadas por el propio Brown se centraron en un género cinematográfico muy particular: el de *americana*, es decir, el de las películas que exaltan ensañaciones de la vida en la pequeña comunidad, de los conflictos producidos por el paso de la adolescencia a la vida adulta, la celebración de los años en los que se forja el carácter de las personas, casi siempre a través del conflicto con las figuras paternas. El lirismo y la nostalgia son característicos de esas películas, a menudo basadas en experiencias parecidas a las vividas por el cineasta en su juventud, que se convierten en artefactos de orfebrería formal en los que el argumento y la cohesión narrativa pasan a resultar secundarios (*Ayer como hoy* [*Ah, Wilderness!*, 1935] es calificada por Guiralt de «película sin argumento» —p. 221—). Las películas de *americana* nos llevan así a la médula del estilo y de los intereses temáticos de Brown. Consecuentemente, el interés de Guiralt por remarcarlo y valorar estas películas normalmente poco apreciadas permite que aparquemos la idea convencional de Brown

como director de melodramas o epopeyas ajustadas a las necesidades de las grandes estrellas. Este es, precisamente, el último asunto que quisiera destacar del valioso libro de Guiralt: su modo de afrontar el tema de las estrellas. Ningún otro director hizo tantas películas con Greta Garbo, Clark Gable o Joan Crawford. Trabajó prácticamente con todos los actores destacados de MGM, la nómina más poderosa del Hollywood clásico, aparte de los de otras productoras. También llevó al estrellato a James Stewart y a Elizabeth Taylor. Probablemente, esta particularidad de la obra de Brown hace que Guiralt quiebre la estructura lógica de su libro encabezándolo con un capítulo monográfico dedicado a la relación profesional del director con Garbo. Deducimos de él que su modo de trabajar, discreto con los actores y muy eficaz a la hora de sacar el máximo rendimiento a su fotogenia, fue decisivo en su carrera en Hollywood. Pero Brown también fue un director capaz de hacer algo muy necesitado por los Estudios del momento de cara a sus estrellas, que no olvidemos que eran su activo fundamental, el puntal sobre el que se apoyaba la industria. Fue capaz de renovar constantemente su imagen, de buscar alternativas dramáticas para que no se encasillaran en los mismos tipos de personajes, incluso de colocarles en situaciones dramáticas poco favorecedoras, arriesgadas con el público, pero imprescindibles para ampliar sus registros narrativos y dotarles de mayor maleabilidad de cara a este. Un ejemplo revelador es cómo la glamurosa Garbo del cine mudo es puesta del revés en su primer film sonoro por Brown, que la introduce en los ambientes tabernarios de *Anna Christie* (1930) y le hace decir de manera indolente la frase con la que inaugura su nueva etapa de actriz parlante: «*Gimme a whiskey, ginger ale on the side, and don't be stingy, baby!*» («¡Dame un whisky, con *ginger ale* al lado, y no seas tacaño, querido!»). Esta tarea de renovación, reciclaje y experimentación con las estrellas se extiende a Clark Gable y, particularmente, a Joan Crawford, a quien Thalberg le pidió que la pusiera en nuevas

tesituras después de que cumpliera veinticinco años y, por lo tanto, se hiciera necesario transfigurar su personalidad filmica «...desde la *flapper* prototípica de los años veinte hasta la *working girl* de la época de la Depresión norteamericana» (p. 180). La capacidad de moldear constantemente a las estrellas para que se fueran ajustando a los nuevos contextos y a las expectativas del público fue, indudablemente, una de las facetas más importantes de Brown.

Hacia el final de su carrera, Brown se dedicó, precisamente, a realizar películas de escaso interés destinadas a revitalizar las figuras de estrellas en declive en un momento en el que también el *studio system* se desmantelaba. Sin embargo, llegó a realizar una obra maestra con actores casi desconocidos y creando un clima de un verismo angustioso: *Han matado a un hombre blanco*

(*Intruder in the Dust*, 1949). Adaptación de una obra de William Faulkner, el propio escritor la elogió y participó (aunque no está acreditado) en la reescritura de alguna escena. La película plantea una historia nada cómoda sobre racismo y linchamientos en el sur profundo de Estados Unidos. En cierto modo, anticipa no solo temáticamente, sino también formalmente, muchos temas y recursos que explotará el cine postclásico. En un último momento de máxima lucidez creativa, en su «película más autobiográfica y de mayor implicación personal» (p. 298), Brown, que era un nostálgico del pasado, abrió nuevas sendas hacia el futuro. Se trata, sin duda, de un punto final adecuado para un fascinante recorrido del que da cuenta con amplitud y rigor el libro de Carmen Guiralt.

**Vicente J. Benet**