

Clarence Brown.

El componente autobiográfico de su cine

Carmen Guiralt Gomar

Recibido: 19.08.2016 – Aceptado: 23.09.2016

Titre / Title / Titolo

Clarence Brown. La composante autobiographique de ses films

Clarence Brown. The autobiographical component of his films

Clarence Brown. La componente autobiografica dei suoi films

Resumen / Abstract / Résumé / Riasunto

Este artículo surge con el propósito de desmentir la consideración tradicional de la historiografía sobre el cine y la figura de Clarence Brown. Esta es, por lo general, la de un director comercial que trabajó para el *studio system* de Hollywood y realizó películas de encargo para las estrellas de MGM. Es decir, sin ningún tipo de implicación personal en sus películas. En realidad, sucede todo lo contrario. Tanto antes como después de su ingreso en MGM, en 1926, su producción estuvo impregnada de abundantes trazos autobiográficos, lo que le otorga una gran coherencia temática. De hecho, buena parte de su filmografía tan solo se entiende a la luz de sus orígenes sureños y su vida personal. Además, fue precisamente en MGM donde Brown, a partir de 1935, pudo llevar a cabo un conjunto de obras vinculadas con el género Americana completamente personales, distintivas y originales. Tres de ellas, realizadas por iniciativa propia, sobresalen por su contenido altamente autobiográfico: *Ayer como hoy* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938) e *Intruder in the Dust* (1949). De todo ello trata la presente investigación, con especial atención a los tres largometrajes señalados.

This article is written with the purpose of denying the traditional approach established by the historiography towards Clarence Brown's cinema and his image as a filmmaker. This view generally is what describes him as a commercial director who worked inside Hollywood's studio system and made films for the stars of MGM by assignment. That is, a director without any kind of personal involvement in his films. Actually, it happens just the contrary. Both before and after entering in MGM, in 1926, his production was imbued with a great number of autobiographical features, which gives it a substantial thematic coherence. In fact, a large part of his filmography only can be understood in the light of his Southern origins and his personal life. Moreover, it was indeed in MGM where, since 1935, Brown could carry out a group of works linked to the Americana genre that were completely different, distinctive, and original. Three of them, shot on his own initiative, stand out for their highly autobiographical content: *Ab, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), and *Intruder in the*

Dust (1949). This research deals with these issues, with a special attention to the three mentioned films.

L'objectif de cet article est de démentir la considération traditionnelle de l'historiographie à propos du cinéma et de la figure de Clarence Brown et, selon laquelle, il s'agit d'un réalisateur commercial qui travailla pour le *studio system* hollywoodien en produisant films de commande pour les étoiles de MGM. C'est-à-dire, des films en série et sans aucune implication personnelle. Mais, malgré cette considération que l'historiographie a, dans son ensemble, privilégié, en réalité, c'est plutôt le contraire. Tant avant qu'après son engagement chez MGM en 1926, sa production recèle de nombreux traits autobiographiques, ce qui lui confère une grande cohérence thématique. En effet, une grande part de sa filmographie on ne peut pas la comprendre que par le biais de ses origines du sud des Etats-Unis et de sa vie personnelle. De plus, Il fut précisément dans MGM où Clarence Brown, à partir de 1935, put mener à terme l'ensemble d'œuvres liées avec le genre Americana, à savoir: des œuvres absolument personnelles, originales et avec une marque distinctive. Parmi les œuvres faites de sa propre initiative, trois se distinguent particulièrement dû à son sujet hautement autobiographique: *Impétueuse Jenness* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938) e *L'Intrus* (*Intruder in the Dust*, 1949). Toutes ces questions sont abordées dans cet article d'investigation en faisant spécial attention aux trois long-métrages mentionnés auparavant.

Il seguente articolo nasce con lo scopo di smentire la tradizionale considerazione della storiografia con riguardo al cinema e la figura di Clarence Brown: questa è, in termini generali, che si tratterebbe di un direttore commerciale che lavorò presso lo *studio system* realizzando film su incarico pensati per le stelle della MGM, e' quindi, privi di qualsiasi implicazione personale. Però realmente accade tutto il contrario. Infatti, sia prima sia dopo il suo ingresso alla MGM, nel 1926, la sua produzione risultò intrisa di numerosi cenni autobiografici, cosa che gli attribuisce una grande coerenza tematica. In effetti, buona parte della sua filmografia s'intende solo tenendo in considerazione le sue origini meridionali e la sua storia personale. Inoltre, fu proprio all'interno della MGM, dove Brown, dal 1935, poté realizzare un insieme di opere vincolate al genere americano, completamente personali, distintivi e originali. Tre di queste, fatte di propria iniziativa, spiccano per il loro alto contenuto autobiografico: *Ab, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938) e *Intruder in the Dust* (1949). La presente investigazione tratta di tutto ciò, con particolare attenzione ai tre lungometraggi nominati.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Clarence Brown, autobiografía fílmica, Metro-Goldwyn-Mayer, género Americana, *Ayer como hoy* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938), *Intruder in the Dust* (1949)

Clarence Brown, autobiopic, Metro-Goldwyn-Mayer, Americana genre, *Ab, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *Intruder in the Dust* (1949)

Clarence Brown, autobiographie fílmique, Metro-Goldwyn-Mayer, genre Americana, *Impétueuse Jeunesse* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938), e *L'Intrus* (*Intruder in the Dust*, 1949)

Clarence Brown, autobiografía fílmica, Metro-Goldwyn-Mayer, genere americani, *Ab, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *Intruder in the Dust* (1949)

1. Introducción

A su manera represiva, Clarence Brown fue un gran director [aunque] nunca se revela a sí mismo en sus películas... y es solo 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 Dorothy Sebastian; que abominaba a los borrachos, y adoraba a su mujer, Alice Joyce.

Correspondencia de Louise Brooks a Kevin Brownlow, 1968
(Citado por Paris, 2002: 224)

Con estas palabras la ex estrella de cine silente Louise Brooks, reconvertida desde mediados de los años 50 en ensayista de cine, describió a Clarence Brown al historiador y restaurador británico Kevin Brownlow. Su opinión acerca del cineasta, como alguien que nunca se manifestó a sí mismo a través de su cine, es la consensuada por la historiografía; mejor dicho, por los escasos textos que han abordado su corpus fílmico.

Lo cierto es que Brown fue durante largo tiempo un director ignorado, cuando no menospreciado, por su larga vinculación con Metro-Goldwyn-Mayer, estudio para el que trabajó a lo largo de 27 años. Por esta razón, historiadores y críticos le consideraron de forma injusta durante décadas un mero asalariado de MGM, al

servicio de su *star system* (Jacobs, 1972: 272, 281; Agel, 1963: 35).

Aunque Brown dirigió a Joan Crawford y Clark Gable más veces que cualquier otro, siete y nueve, respectivamente, su nombre y su figura estuvieron siempre ligados a Greta Garbo, a la que también guió en mayor número de ocasiones que ningún cineasta, siete en total. Esta última asociación le valió el sobrenombre, harto reduccionista, de «Director favorito de Greta Garbo», y este es prácticamente el único motivo por el que suele ser mencionado en los manuales de historia del cine, si es que eso sucede (Sadoul, 1972: 196, 333; Sarris, 1970: 214).

La apreciación crítica sobre Brown comenzó a cambiar en los albores de la década de 1970, gracias al libro de Brownlow (1968) relativo a la era muda de Hollywood *The Parade's Gone By...*, que contenía una extensa entrevista al director y cuya introducción a cargo del prestigioso historiador restituyó en buena medida su estimación fílmica. Este reconocimiento supuso el punto de partida de toda una serie de estudios posteriores llevados a cabo por acreditados analistas, entre los que cabe citar a William K. Everson (1973), Patrick McGilligan (1975-1976), Patrick McGilligan y Debra Weiner (1975-1976), Joseph McBride (1977), Scott Eyman (1978), Patrick Brion (1979) y Christian Viviani (1980).

Con todo, el realizador continuó siendo aludido como un «enigma», «director desconocido u olvidado», «tema inexplorado» o «asunto para investigaciones futuras» (Sarris, 1970: 13, 213-214; Leahy & Routt, 1970: 14; Tavernier & Coursodon, 1997: 371; Neely, 2008: 16-23).

Más recientemente, el cine de Clarence Brown ha sido objeto de estudios serios en nuestro país y en el ámbito anglosajón. Aparte de nuestras propias investigaciones sobre el cineasta¹, que se han traducido en una tesis doctoral (2012) y diversos artículos científicos, tanto en España como en el extranjero (2005; 2012-2013; 2015; 2016), sobresale la labor de Gwenda Young

¹ A comienzos de 2017 sacaremos a la luz el primer libro sobre el director, publicado por la Editorial Cátedra dentro de su colección «Signo e Imagen/Cineastas».

(2001; 2003a; 2003b; 2013) desde The University College Cork, Irlanda.

Ahora bien, a pesar de todos estos reconocimientos, la estimación general continúa siendo la expresada por Brooks. Esto es, que Brown fue un director comercial que realizó películas de encargo para las estrellas de la factoría MGM. En consecuencia, se asume que no hay implicación personal en sus films y estos carecen de toda huella autobiográfica.

Este texto surge precisamente con el propósito de desmentir tales afirmaciones y demostrar la fuerte conexión que existió entre su vida personal y profesional. Así, constataremos que fueron numerosos los acontecimientos de su biografía que tuvieron una incidencia directa en su cine. Tales vínculos, empero, no son fáciles de detectar, puesto que Brown fue un personaje complejo y reservado, cuyas aparentes (y reales) contradicciones quedan patentes ya en el comentario de Brooks con el que introducíamos el presente trabajo.

2. Breve perfil biográfico y cinematográfico

Clarence Leon Brown (Clinton, Massachusetts, 1890-Santa Monica, California, 1987) fue el hijo único de dos sureños afincados por negocios en Nueva Inglaterra: Larkin H. Brown, natural de Georgia, y Catherine Ann Gaw, nacida en Irlanda, pero criada en el mismo estado².

En torno a 1901 regresaron al Sur, a Knoxville, Tennessee, cuando se le ofreció a Larkin H. Brown el puesto de supervisor general de la importante fábrica de algodón Brookside Cotton Mills. Debido a las diferencias educativas entre Nueva Inglaterra y el Sur, entró en la escuela secundaria dos cursos por delante de su edad escolar (Eyman, 1978: 20). Desde 1901 a 1905 asistió al Knoxville High School y mostró dotes interpretativas en funciones teatrales escolares a favor de la liga anti-alcohólica (Brownlow & Knox, 1969: 27). Se graduó a los quince años, siendo el más joven de su clase. Tuvo lugar entonces el primer enfrentamiento con su padre.

Animado por su éxito en los escenarios, este deseaba que se matriculase en la Southwick School of Oratory de Boston (Brownlow & Knox, 1969: 4), pero Brown se decantó por una carrera en ingeniería. Obtuvo un permiso especial para ingresar en The University of Tennessee antes de la edad establecida y cursó la doble Licenciatura en Ingeniería Mecánica y Eléctrica (Haun, 1972: 5).

Finalizó sus estudios en 1910 y sobrevino un segundo y más grave conflicto. Larkin H. Brown ansiaba que se uniera a él en el negocio del algodón. Brown rechazó seguir la tradición familiar y, apasionado por los coches, la mecánica y la aviación —único motivo que le había llevado a convertirse en ingeniero—, decidió introducirse en la industria del automóvil (Eyman, 1978: 20). La disputa fue tal que provocó la salida precipitada del hogar (Brownlow, 1968: 138). Se desplazó a Moline, Illinois, y obtuvo su primer trabajo en el departamento de ingeniería de Moline Automobile Company (Eyman, 1978: 20).

En 1911-1912 pasó a ser ingeniero asesor de la fábrica de automóviles Stevens Duryea Co., en Chicopee Falls, Massachusetts (Brownlow, 1968: 138). Adquirió el cargo de mecánico experto y viajó por todo el país para efectuar reparaciones de Stevens Duryea (Brownlow, 1965: 1). En 1913 conoció a un representante de Birmingham, Alabama, que le cogió simpatía y le situó en la ciudad al frente de una empresa filial. Él la llamó Brown Motor Car Co. (Brownlow, 1965: 1).

Fue entonces cuando comenzó a interesarse por el cine. Empezó a aprovechar los descansos del almuerzo para asistir a la proyección de films. Pasó un tiempo viendo películas hasta que, en 1915, decidió abandonarlo todo y trasladarse a Fort Lee, New Jersey, entonces principal centro del cine norteamericano, con el propósito de introducirse en el medio. A partir de ese momento, todo fueron facilidades y, desde luego, su caso no adscribe al del artista enfrentado a su época.

² Certificado de nacimiento de Clarence L. Brown, duplicado del 12 de agosto de 1935. The Clarence Brown Collection, Special Collections Library, The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, USA.

De inmediato, consiguió ser contratado por el prestigioso cineasta pictorialista de origen francés Maurice Tourneur, que disfrutaba de un prestigio similar al de David W. Griffith. Pronto se convirtió en su mano derecha y asumió mayores responsabilidades en sus films: ayudante de dirección, montador, escritor de rótulos y director de la segunda unidad en exteriores. Colaboró con su mentor en numerosas producciones, incluyendo las obras experimentales de vanguardia *The Blue Bird* (1918) y *Prunella* (1918), y llegó a ser su co-director. Sin ir más lejos, sus segundos créditos aparecieron en todo un «clásico»: *The Last of the Mohicans* (1920), que co-realizó con Tourneur.

Permaneció como su discípulo durante seis años, hasta 1921, y fue Brown el que decidió finalizar su asociación para dar el salto en solitario. Tras varias producciones independientes, en 1923 logró una inusual alianza con Universal Pictures, donde realizó cinco films Jewel, los productos de mayor calidad que entonces lanzaba esta productora consagrada a los bajos presupuestos: *Veredicto de inculpabilidad* (*The Acquittal*, 1923), *La caseta de señales* (*The Signal Tower*, 1924), *La niña mimada* (*Butterfly*, 1924), *La llama del amor* (*Smouldering Fires*, 1925) y *La mujer de los gansos* (*The Goose Woman*, 1925). Con ellos, inició su largo ciclo de fuertes y complejos personajes femeninos dentro del género del melodrama, que tendría su continuidad en MGM. Aunque muy modestos, fueron increíblemente exitosos y le crearon un nombre propio en Hollywood.

De ahí, pasó a un contrato con Joseph M. Schenck para el que dirigió de manera consecutiva a dos de las estrellas más importantes del celuloide: Rudolph Valentino, en *El águila negra* (*The Eagle*, 1925), y Norma Talmadge, en *Kiki* (*Kiki*, 1926). Y, a continuación, firmó con MGM, estudio que ya jamás abandonó y en el que consolidó su reputación como uno de sus directores más respetados y mejor pagados³. Desde 1941 fue director-productor de varios de sus largometrajes y también produjo otros que no dirigió. Se apartó del cine en 1953, tal y como había entrado, por decisión propia, y en sus últimos años amasó una inmensa fortuna en el terreno inmobiliario.

En cuanto a su vida personal, Brown fue un celoso guardián de su privacidad. De hecho, aunque se casó en cuatro ocasiones, sus dos primeros enlaces son casi por completo desconocidos. El primero tuvo lugar con Pauline (Paula) Herndon Pratt en 1913⁴, con la que tuvo a su única descendiente, Adrienne, nacida en 1917. Se ignora cuándo se deshizo el vínculo, pero en 1922 volvía a casarse con la ex corista del Ziegfeld Follies Ona Wilson, de quien se divorció en 1927. En 1933 contrajo matrimonio con la antigua estrella de cine silente Alice Joyce, unión que se mantuvo hasta 1945. Y en 1947 repetía boda con la que había sido su secretaria en MGM, Marian Ruth Spies, compromiso que duró cuarenta años, hasta la muerte del director en 1987.

3. La influencia materna y la condena del alcohol

A pesar de sus desavenencias de juventud, la relación de Clarence Brown con sus padres fue muy estrecha, algo en lo que, sin duda, tuvo mucho que ver su condición de hijo único. Por ejemplo, cuando llegó a MGM en 1926 consideró que ya se había establecido a nivel profesional y lo primero que hizo fue trasladar con él a sus padres a California (Figura 1). Ambos ejercieron una influencia considerable en su producción, si bien la autoridad materna se manifestó de manera más constante y duradera.

Catherine A. Gaw estaba plenamente involucrada en el movimiento antialcohólico y le transmitió esos valores desde la infancia, siendo ella la que le animó a participar durante sus años escolares en obras teatrales que realizaban la degradación del vicio alcohólico. Su origen irlandés, quizá por la existencia de alcohólicos en su familia, puede arrojar luz sobre este empeño por evitar la bebida a toda costa y propagar sus consecuencias desastrosas.

³ Tan solo fue objeto de un único y prestigioso préstamo a Twentieth Century-Fox para la superproducción *Vinieron las lluvias* (*The Rains Came*, 1939).

⁴ Información suministrada por cortesía de Gwenda Young. Correspondencia personal con la autora. 14/10/2011.



Figura 1. Clarence Brown con sus padres, Catherine A. Gaw y Larkin H. Brown, durante una pausa del rodaje de *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, 1926)

Clarence Brown mantuvo esa misma postura a lo largo de toda su vida. Es más, la denuncia del alcohol se convirtió en una de sus obsesiones particulares y un tema recurrente de su cinematografía, silente y sonora. Reprodujo la ingestión de licor como un acto censurable que conlleva la humillación total del individuo en numerosos de sus films, a través de personajes principales o importantes secundarios alcohólicos: *The Foolish Matrons* (1921), *La caseta de señales*, *La mujer de los gansos*, *La mujer ligera* (*A Woman of Affairs*, 1928), *Ana Christie* (*Anna Christie*, 1930), *Alma libre* (*A Free Soul*, 1931), *Amor en venta* (*Possessed*, 1931), *Así ama la mujer* (*Sadie McKee*, 1934), *Ayer como hoy* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938), *Vinieron las lluvias*, *The Human Comedy* (1943) y *They Met in Bombay* (1941). Otros donde su protagonismo es menor, pero igualmente destacable, son *The Last of the Mohicans*, *La niña mimada*, *Ana Karenina* (*Anna Karenina*, 1935), *Idiot's Delight* (1939) y *National Velvet* (1944). La guionista Leonore Coffee expuso de primera mano la situación cuando, refiriéndose a Brown, indicó:

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 [*sic*] es ir a la barbería y que me pongan en la cara paños húmedos y calientes» (McGilligan, 1993: 104).

En principio, lo que más sorprende de esta circunstancia de la biografía del director es la forma en extremo cruda y realista en que representó el estado ético, siendo por completo abstemio. Aparte del adiestramiento materno, la explicación nos la proporciona, de nuevo, un dato perteneciente a su vida privada. Tal y como enunciaba Louise Brooks en la cita con la que comenzábamos este texto, la tercera mujer de Clarence Brown, Alice Joyce, era alcohólica. Asimismo, Barry Paris (2002: 146) informa de que su prometida en 1927-29, la actriz Dorothy Sebastian, también lo era.

4. La Americana y los tres films autobiográficos de Clarence Brown en MGM

En lo que atañe al factor temático, el corpus del realizador en MGM es fácilmente clasificable por épocas. Desde su ingreso en el estudio y hasta mediados de los años 30, es verdad que Brown se dedicó básicamente a filmar vehículos comerciales al servicio de las grandes estrellas de MGM: Greta Garbo, Joan Crawford, Norma Shearer, Clark Gable y Myrna Loy, entre muchas más. Sin embargo, el año 1935 supuso un punto de inflexión en su trayectoria. Consiguió llevar a la pantalla la comedia de 1933 de Eugene O'Neill *Ab, Wilderness!*, cuya adaptación fílmica se llamó *Ayer como hoy*, y a partir de entonces su carrera tomó un rumbo diferente, orientándose cada vez más hacia el género Americana. Este nuevo ciclo tuvo su continuidad con *Of Human Hearts*, *The Human Comedy*, *National Velvet*, *El despertar* (*The Yearling*, 1946) e *Intruder in the Dust* (1949). Son un conjunto de obras absolutamente personales, originales y autobiográficas, que nada tienen que ver con las producciones de Americana de otros directores, como John Ford o Henry

⁵ Aunque se desarrolla en Inglaterra, comparte todos los particulares de los films de Brown adscritos al género, razón por la que la incluimos en este grupo.

King, los otros máximos estandartes del género. Se caracterizan por ser historias íntimas, familiares, establecidas en localizaciones rurales o pequeñas comunidades y rodadas, en ocasiones casi de forma íntegra, en exteriores naturales, lejos de los estudios de MGM. Además, se centran en los problemas paterno-filiales e inciden en el crecimiento, la transformación y el tránsito, ya sea de la edad infantil a la adolescencia –*National Velvet*, *El despertar*– o de la adolescencia a una juventud más madura –*Ayer como hoy*, *Of Human Hearts*, *The Human Comedy* e *Intruder in the Dust*. Con relación a estos films y a la desestructurada y poco sólida vida familiar de Clarence Brown, Jack Neely (2008: 16) escribió:

Su vida y su carrera están llenas de sorpresas y misterios. 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.

A nuestro modo de ver, el error del autor 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 esos 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. Esa fue la única vida familiar que Brown conoció y la que trasladó a su cinematografía.

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 adolescencia de Brown en el Sur. *Ayer como hoy* coincide con sus años escolares en el Knoxville High School. *Of Human Hearts* tiene lugar en un pequeño asentamiento rural de Ohio alrededor de 1845 y se traslada en el tiempo hasta 1862. Y *El despertar* en los bosques de Florida en torno a 1878.

No por casualidad, los protagonistas de *Of Human Hearts*, *El despertar* e *Intruder in the Dust* son hijos úni-

cos, como lo era él, y, como resultado, son las cintas más realistas y amargas del ciclo –además, tanto Jason (Gene Reynolds/James Stewart) en *Of Human Hearts* como Jody (Claude Jarman, Jr.) en *El despertar* huyen del hogar por desacuerdos con sus progenitores, tal y como hizo él en 1910. Por el contrario, *Ayer como hoy*, *The Human Comedy* y *National Velvet* presentan familias numerosas, un ideal que Brown nunca llegó a conocer, y sus historias son mucho más optimistas⁶.

Sin embargo, tres destacan por su contenido altamente autobiográfico: *Ayer como hoy*, *Of Human Hearts* e *Intruder in the Dust*. Como no podía ser de otro modo, fueron proyectos personales, que el estudio no quería realizar y él tuvo que luchar por llevar a la pantalla.

4.1. *Ayer como hoy* (1935)

En 1933 Brown asistió a una representación de *Ab, Wilderness!* en Broadway y se sintió tan arrebatado por la pieza de O'Neill que persuadió a MGM para que adquiriera los derechos (Young, 2001: 59). Después, logró convencer al estudio para rodar gran parte del film en exteriores reales de Nueva Inglaterra, donde se emplazaba la obra. La tarea no fue fácil, ya que MGM era la productora más reacia a filmar en localizaciones. No obstante, lo consiguió y escogió como enclave la pequeña localidad de Grafton, en Massachusetts, a unos 23 km de Clinton, su ciudad natal, en la que había vivido hasta los once años («Graftonites recall», 1985: B8). Desde el primer momento, abordó la producción como una parte de su propia vida, ya que la comedia versa sobre una típica familia americana de clase media en 1906, pero se centra en el adolescente Richard, que acaba de terminar la escuela secundaria. En consecuencia, Brown la concibió como un lienzo autobiográfico de su adolescencia en el Knoxville High School, donde se había graduado en 1905.

Con objeto de reproducir la atmósfera precisa de su clase de instituto, mandó ampliar fotografías de grupo

⁶ *The Human Comedy* está impregnada por la muerte, pero la buena sintonía entre los miembros de la familia la sitúa en consonancia con *Ayer como hoy* y *National Velvet*, y no con las otras tres.

pertenecientes a su graduación y las remitió a los departamentos de *atrezzo*, vestuario y peluquería para que elaborasen conforme a ellas los detalles del largometraje: accesorios, decorados, trajes, peinados, etc. Instantáneas tomadas durante el rodaje, con el director aleccionando a los actores a través de sus fotografías de adolescencia, demuestran que también las utilizó para guiar sus interpretaciones (Figura 2).

Los homenajes al Knoxville High School son constantes. De hecho, *Ayer como hoy* se inicia con un plano de detalle supuestamente del escudo del instituto del film, pero lo que en realidad se muestra es el de Knoxville, con sus siglas y su lema: «khs/Ascendamus Ad Summa». Aunque la película es muy fiel a la dramatización, de manera significativa ni esta secuencia inaugural, que desarrolla el baile de fin de curso, ni la autobiográfica de la ceremonia de graduación formaban parte de la obra.

Brown diseñó esta última basándose en los recuerdos de la suya de 1905. Sin duda, por ello es tan efectiva. Está compuesta por un conjunto de pésimas actuaciones recitales y musicales de los poco dotados alumnos ante sus familiares, y desprende, ante todo, sentido del humor y autenticidad. El cineasta no tiene ninguna prisa por hacer avanzar la narración hacia un clímax, puesto que no lo hay, y esto queda patente sobre todo en este segmento, en el que se recrea en las representaciones.



Figura 2. El director alecciona a Cecilia Parker, una de las actrices de *Ayer como hoy* (1935), a través de la fotografía de su graduación en el Knoxville High School en 1905

La acción se inicia con un largo y pausado *travelling* de avance hacia el escenario, de 1'02" de duración, donde el coro canta lentamente *Away to the Woods* al compás del vals *Danubio Azul*, de Johann Strauss. Expone así, tanto visual como musicalmente, lo lento e interminable del acto, antes de que verdaderamente comience. El tributo de Brown a su instituto es completo, incluso en esta canción. Él mismo reveló:

Era nuestra canción de clase. Parte del ritmo era ridículo y otra parte era peor. Para estimular mi memoria, intenté recordar con ahínco las palabras mientras la orquesta interpretaba «Danubio Azul», ya que quería conseguir algo representativo de la inexperiencia, de acuerdo con el espíritu de la historia, pero solo pude recordar la mitad de las palabras. De manera que intenté encontrar a alguien que las hubiera memorizado y finalmente localicé una copia de «Away to the Woods» en Cincinnati (Shaffer, 1935: 28).

El director, además, se tomó la licencia de colocar al fondo del decorado un estandarte que marca el año 1905. Tanto por esta secuencia como por la de apertura con el emblema del Knoxville High School, recibí cartas de dieciséis antiguos compañeros de clase, de un total de veinticinco, que reconocieron de manera instantánea las escenas (Gwin, 1936: 74).

Ayer como hoy se despliega a lo largo de cuatro días, durante los cuales no sucede nada espectacular, excepto el tema favorito de Americana de Brown: el tránsito de Richard (Eric Linden), que camina desde la adolescencia y los años escolares hacia una edad más madura que pronto le sacará de su hogar. Aunque fue enormemente elogiada por la crítica, principalmente por su excelente atmósfera, obtuvo solo un respaldo comercial muy discreto.

4.2. *Of Human Hearts* (1938)

Cuando en 1920 Brown descubrió la novela corta de Honoré Morrow *Benefits Forgot* (1917) enseguida supo que retrataba un fragmento de su vida: por su descripción de las tensas relaciones entre un padre severo y un hijo ambicioso; por la obstinación del padre en intentar

imponer al hijo su profesión; y por la consiguiente huida de este del hogar para labrarse su propio futuro. Por ello, se apresuró a adquirir sus derechos para el cine. Sin embargo, durante décadas nadie quiso financiársela:

Año tras año intenté que la produjeran. Año tras año me decían que la pantalla aún no había avanzado lo bastante para una historia de ese tipo, donde personajes humanos realistas y una simple narrativa humana de una familia americana pudiera suplantar a la anticuada fórmula argumental. (...) Tenía fe en ella. También la tenían Eddie Small y Charles Rogers. Sus ánimos hicieron que continuara intentando que me la produjeran (Brown, 1939a: 7).

Of Human Hearts se inicia en 1845 con la llegada del fanático predicador Ethan (Walter Huston), su mujer Mary (Beulah Bondi) y Jason, de doce años, a Pine Hill, una aislada aldea pionera a orillas del río Ohio. El hijo aborrece la profesión de su progenitor, que les obliga a llevar una existencia miserable y a vivir de las limosnas de la comunidad, y crece acumulando un profundo resentimiento hacia él. En contra de la opinión de sus padres, traba amistad con el Dr. Shingle (Charles Coburn), un alcoholíco apartado de su ejercicio por ese motivo. Este le inicia en el campo de la medicina y él se interesa por la ciencia. No obstante, el intolerante Ethan pronto le requisa las revistas que le ha regalado el doctor, pues solo hay un libro que debe leer: la Biblia. Autoritario e inflexible, como sin duda lo fue Larkin H. Brown, Ethan pretende que su hijo se convierta en predicador, como él.

Las desavenencias continúan y Jason llega a la edad adulta. Ethan no desiste en su empeño y lo lleva consigo en una travesía para dar a conocer la palabra del Señor. El viaje desemboca en una brutal pelea a puñetazos, que concluye con Jason dejándose vapulear por su padre, avergonzado por haberle golpeado. Es un antes y un después en su relación; la unidad familiar se rompe. Jason se marcha a Baltimore Maryland, a estudiar medicina. Desde entonces, Mary y Ethan venden todos sus objetos de valor para costearle la carrera. Él, concentrado en sus estudios, jamás les visita y únicamente les escribe cuando necesita dinero. Ethan muere, y Jason lle-



Figura 3. La familia pionera de *Of Human Hearts* (1938)

ga a tiempo para despedirse, pero solo porque un amigo le insiste en que debe hacer el viaje (pretendía quedarse en Baltimore, preparando sus exámenes) (Figura 3).

El sacrificio de la madre y el egoísmo del hijo se intensifican en la última parte. Jason logra su objetivo y durante la Guerra Civil Norteamericana consigue honores como cirujano del ejército. En plena contienda, es llamado por el presidente Abraham Lincoln a la Casa Blanca. Él cree que va a ser condecorado. No obstante, el presidente le recrimina que no haya dado señales de vida a su madre viuda a lo largo de dos años. Creyéndole muerto en combate, Mary había escrito al presidente para preguntarle por su tumba. Avergonzado por su ingratitud y por haber olvidado todas las cosas buenas que ella ha hecho por él —beneficios olvidados (*benefits forgot*)—, regresa a su casa y se reúne con Mary. Se ha producido un cambio de etapa, Jason ha alcanzado la madurez. Ha habido un aprendizaje.

Los paralelismos entre la historia y la vida del director, debido a los repetidos conflictos que sostuvo en su adolescencia con su progenitor, precisamente por el mismo motivo —su provenir profesional—, son muy evidentes. Como Jason, Brown se marchó de casa para forjarse su propio futuro, triunfar en la vida y llegar a ser alguien. A los veinte años, estaba lleno de ambiciones y no quería ser un simple técnico textil, como Larkin H. Brown; anhelaba hacer grandes cosas. Es más, el cineasta realizó el film con toda la intención: para que lo viera

su padre. Casi treinta años después de su enfrentamiento, le mostró la película y abordó con él estas cuestiones. Brown relató la conversación (aunque entremezcló los hechos y expuso como motivo de la salida del hogar 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. Quería hacer de mí un hombre del algodón. «Supongo que no cometí ningún error no convirtiéndome en algodónero, como querías», le comenté. Papá me inspeccionó. «Bah!», dijo. «En cualquier caso, supongo que nunca habrías sabido lo suficiente para ser un buen algodónero» (Brown, 1939b: 11).

Of Human Hearts no triunfó cuando se estrenó en 1938 y el director conectó su gélida recepción con la película de Leo McCarey *Make Way for Tomorrow* (1937), sobre la que dijo:

Podías ver por qué no hizo dinero. Transformaba a cada miembro de la audiencia en un desconsiderado. Todos los jóvenes eran absolutamente 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 muy bien (Lockhart, 1938: 7).

En la misma entrevista, expresó: «Después de todo, no debería haber hecho *Of Human Hearts* si no me hubieran dejado hacerla como quería». Tardó dieciocho años en que se la produjeran como exigía, en exteriores naturales y con los actores adecuados, y al fin lo consiguió. Gran parte del film se rodó en la costa norte de Lake Arrowhead, California, a unos 160 km de los estudios de MGM.

4.3. *Intruder in the Dust* (1949)

Hacia el final de su carrera Brown realizó la película más autobiográfica y de mayor implicación personal de toda su filmografía, que al mismo tiempo fue una de las primeras antirracistas de Hollywood: *Intruder in the Dust*, basada en la novela homónima de William Faulkner (1948; *Intruso en el polvo*). Trata sobre el intento de linchamiento de un hombre negro, Lucas Beauchamp

(Juano Hernández), acusado (injustamente) de haber matado a un blanco en una población sureña y su salvación gracias a la ayuda de un adolescente blanco de dieciséis años, Chick (Claude Jarman, Jr.). En el transcurso del argumento, Chick sufre una experiencia traumática, aprende algo. Cuando la película termina, ya no es el adolescente del comienzo (Figura 4).

Los historiadores siempre han sentido una enorme curiosidad sobre por qué quiso rodar el largometraje. Patrick McGilligan (2000: 145), por ejemplo, preguntó al guionista del film, Ben Maddow: «¿Por qué quería Clarence Brown, un director famoso por esas películas de la Garbo tan legendarias, hacer una película con *Intruder in the Dust*?».

Los hechos que le movieron a realizarla se remontaban a 1906, cuando se trasladó a Atlanta, Georgia, para pasar el verano con sus abuelos paternos y fue testigo de los sangrientos disturbios raciales acaecidos en la ciudad el 22 de septiembre. Él mismo lo explicó: «Sufrí las revueltas raciales de Atlanta de 1906. Vi a 15 negros asesinados por una maldita multitud de blancos. Esa es la razón por la que hice la película» (Eyman, 1978: 23). Asimismo, le contó a Maddow cómo bandas de blancos armadas con navajas y bates de béisbol persiguieron y golpearon a cientos de negros y lincharon a quince hasta morir. Después, transportados en bateas,



Figura 4. Los personajes principales de *Intruder in the Dust* (1949)

fueron arrojados a los bosques (McGilligan, 2000: 145). En realidad, se trataba de una masa enfurecida de unos 5000 ciudadanos blancos, bien vestidos y de clase media, no jóvenes exaltados, que destrozaron las viviendas y los comercios de los negros, golpeando indiscriminadamente a mujeres y niños, y que terminó asesinando a veinticinco de ellos (Young, 2013: 4). Él tenía entonces dieciséis años y el horror quedó grabado en su memoria para el resto de su vida. Al ser blanco y sureño —siempre se consideró del Sur—, albergó un fuerte sentimiento de culpa que nunca desapareció. A lo largo de los años, sintió que debía hacer algo en compensación por aquello.

Por eso, cuando leyó la novela de Faulkner enseguida sintió que *esa* era la película que haría para expiar su culpa. Las razones estaban claras: era una historia contemporánea de Americana y su protagonista un muchacho de dieciséis años, es decir, exactamente de la misma edad que tenía él cuando presenció las revueltas de Atalanta.

Ahora bien, tal como había ocurrido con *Ayer como hoy* y *Of Human Hearts*, MGM y en especial Louis B. Mayer no querían que Brown la llevase a cabo. De acuerdo con su testimonio, cuando leyó la novela no *caminó*, sino que *corrió* hacia la oficina de Mayer: «Tengo que hacer esta película», le dijo: «Estas loco», fue la contestación de este, porque el héroe de la historia era un hombre negro. Él se mostró contundente: «Si me debes algo, me debes la oportunidad de hacer esta película», y el jerarca accedió (McGilligan & Weiner, 1975-1976: 32). Conviene apuntar que Brown era íntimo amigo de Mayer; tanto por ese motivo como por sus éxitos pasados en el estudio, le permitió hacer la película, de la que el cineasta se responsabilizó por completo, como director-productor.

Brown también pudo imponer el rodaje íntegro en exteriores de Oxford, Mississippi, donde residía Faulkner y que se correspondía con la imaginaria Jefferson de la novela (Figura 5)⁷. Al inicio, tropezó con la hostilidad de los habitantes, incómodos ante un film de temática racial. Sin embargo, logró la cooperación de la población a través de una intensa campaña publicitaria, que



Figura 5. Brown con el equipo de rodaje de *Intruder in the Dust* (1949) en exteriores reales de Oxford, Mississippi

basó en gran medida en sus «orígenes» sureños, asegurándoles que la localidad no sería retratada de manera intolerante en la cinta («Faulkner Film», 1949: 1, 6). A la postre, la ciudadanía se volcó de lleno en la película. En total, 527 lugareños no profesionales trabajaron en ella con intervenciones menores y hasta el alcalde tuvo un papel destacado.

Intruder in the Dust fue considerada de forma unánime una producción valiente, inusual, comprometida y un logro artístico fuera de lo común. Su acogida crítica fue excelente, tanto en Estados Unidos como en Europa, y Brown obtuvo las mayores alabanzas de su carrera (cfr., por ejemplo, Crowther, 1949: 19; Rotha, 1950). El propio Faulkner manifestó su admiración. Cuando se le preguntó si pensaba que era fiel a su libro, dijo: «Lo es. Por supuesto, no se puede decir lo mismo con una imagen que con un libro... Los medios son diferentes. El Sr. Brown conoce su medio y ha hecho una película excelente. Ojalá la hubiera hecho yo» (Howard, 1949).

Sin embargo, se estableció como un completo fracaso de taquilla y no recibió ninguna candidatura en los Oscar de 1949. Brown tenía claro el porqué: «Demasiado

⁷ Todo se rodó allí, exteriores e interiores, con solo cuatro días de filmación en MGM (E. G., 1949).

comprometedora» (McGilligan & Weiner, 1975-1976: 32). Tras todo el esfuerzo y pasión que había depositado en el film, cayó en una profunda depresión.

Los últimos años de su carrera, con su regreso a films de *star system* convencionales, se entienden solo en virtud de la gran desilusión que le produjo el rechazo comercial de *Intruder in the Dust*. Como él mismo declaró, los ejecutó con el único propósito de finalizar su contrato en MGM (Eyman, 1978: 23).

5. Otras implicaciones sureñas y autobiográficas

Con relación a su esencia sureña, son muchas otras las evidencias que se localizan en su filmografía. Por ejemplo, en 1945 Brown desechó a los actores infantiles de MGM e inició una intensa búsqueda de incógnito por el Sur de Estados Unidos para hallar al muchacho protagonista de *El Despertar*. Finalmente, en la Eakin Elementary School de Nashville, Tennessee, descubrió al no profesional de tan solo diez años Claude Jarman, Jr., cuya interpretación le convirtió en estrella y le hizo ganar un Oscar. Como hemos indicado, años después le asignó el papel de Chick en *Intruder in the Dust*.

El interés de Brown por producir *The Secret Garden* (Fred M. Wilcox, 1949), sobre el que jamás se pronunció, pudo deberse a que partía de la novela homónima de 1911 de Frances Hodgson Burnett, que, como él, se trasladó a Knoxville siendo muy joven. Aparte de Jarman, Brown utilizó en varias de sus películas a actores originarios del Sur: Robert Porterfield, que posteriormente fue durante muchos años director del Barter Theatre en Abington, Virginia, tiene un pequeño papel en *El despertar*; mucho más importante fue el personaje de James Craig, nuevamente de Nashville, en *The Human Comedy*; o el de Elizabeth Patterson, de Savannah, Tennessee, como la anciana octogenaria que ayuda a Chick a impedir el linchamiento de Lucas.

Del mismo modo, la temática sureña le llevó a realizar una investigación histórica tan fiel a la realidad sobre el presidente Andrew Jackson, oriundo de Nashville, que produjo las protestas de todo el estado de Tennessee:

Probé también con películas históricas —con tanta historia que cuando hice *The Gorgeous Hussey* (1936), sobre Andrew Jackson, puse en cólera a mi estado natal [sic], Tennessee. Había hecho una investigación bastante exhaustiva y había descubierto que la Sra. de Andy Jack[son] fumaba en pipa. (...) Cuando la llevamos a Nashville, pensé que la gente de allí iba a colgarme de los talones. Estaban furiosos... Les contestamos y les dijimos, «Lo sentimos, pero no podemos cambiar la historia» (McGilligan & Weiner, 1975-1976: 33).

Pero en cuanto a la plasmación de su propia vida en su cinematografía, sus aficiones —motores, coches y aviones— constituyeron también sus argumentos: *Vuelo nocturno* (*Night Flight*, 1933) trata sobre aviación e *Indianápolis* (*To Please a Lady*, 1950) sobre carreras de coches (Figura 6). Esta pasión por la maquinaria igualmente



Figura 6. En 1933 pilotando su propio avión. Brown nunca abandonó sus actividades de aviación, iniciadas en 1918 durante la Primera Guerra Mundial

explica su éxito en la transición del mudo al sonoro y, más aún, su predisposición constante a la innovación tecnológica y a los largos y complejos movimientos de cámara, en ocasiones con dispositivos móviles confeccionados por él mismo, lo que nos remite, de nuevo, a su Licenciatura en Ingeniería Mecánica y Eléctrica por The University of Tennessee.

6. Conclusiones

En efecto, de acuerdo con Louise Brooks, Clarence Brown nunca reveló su pasión sexual en sus películas, pero, tal y como se ha verificado a través de la presente investigación, existe una plasmación continuada de su vida personal en su cine.

La relación con sus progenitores, su condición de hijo único, su reprobación del alcohol desde la infancia y su adolescencia y juventud en el Sur de Estados Unidos, tanto en Knoxville como en Atlanta, resultan fundamentales para comprender su legado. Además, sus raíces sureñas se materializaron en las tres cintas autobiográficas asociadas con la Americana que llevó a cabo por iniciativa propia en MGM: *Ayer como hoy*, *Of Human Hearts* e *Intruder in the Dust*. Su consideración como un director comercial que se limitaba a filmar sin más los productos que se le asignaban queda invalidada por completo a la luz de gran parte de su corpus y, más específicamente, de estos largometrajes, dado el enorme esfuerzo y poder de persuasión que tuvo que poner en práctica en MGM para poder rodarlos. Sus restantes films del género –*The Human Comedy*, *National Velvet* y *El despertar*– e incluso otros, como *The Gorgeous Husky* (que enlaza con la Americana, pero se aleja de los particulares de este conjunto de creaciones familiares de Brown), también conectan con su vida, si bien los lazos son menos fuertes. De igual modo, sus pasiones de juventud, ligadas a la técnica y la maquinaria, nunca desaparecieron de sus intereses ni de su itinerario profesional.

En realidad, tales nexos son del todo lógicos, pues lo biográfico se desliza de modo inevitable en la pro-

ducción de cualquier artista, ya sea de manera consciente o inconsciente. En el caso de Brown, dicha interrelación surge tanto de forma premeditada como instintiva. Dentro de la primera categoría figuran su predilección por filmar historias del Sur, su búsqueda de actores de la región y su propensión a insertar detalles sureños, aunque no correspondan. Mientras que en la segunda se sitúa su condena reiterada del licor con la representación de destacados personajes alcohólicos.

Sucede que Brown nunca subrayó esos vínculos a lo largo de su trayectoria en entrevistas. Y, precisamente, de esa falta de énfasis en hacer notar estas cuestiones se derivan muchas de las percepciones erróneas que durante décadas han prevalecido sobre su cine.

Es innegable que su obra es mucho más susceptible de ser estudiada desde el punto de vista estilístico y visual, debido a su entrenamiento durante seis años con el cineasta pictorialista Maurice Tourneur. Un aprendizaje que determinó en él, desde sus primeros años, una concepción plástica del arte cinematográfico, centrada en la fotografía y en los aspectos relativos a la composición de la imagen. Pero su producción posee al mismo tiempo una gran coherencia temática, que, en verdad, excede los aspectos autobiográficos tratados en este texto y que, por una cuestión de espacio, no podemos desarrollar.

No obstante, al ser juzgado Brown, por lo general, tan solo bajo el prisma restringido de director de Greta Garbo y contratado por MGM, esta unidad de argumentos y temas hasta la fecha, salvo excepciones muy puntuales, se ha pasado por alto.

Por ello, esta investigación pretende haber contribuido a desmentir tales apreciaciones, así como a constatar la originalidad y el carácter inequívocamente personal de su trabajo. En última instancia, y en un sentido más global, también esperamos que actúe para suprimir de una vez por todas las múltiples etiquetas de «enigma», «director desconocido» o «director olvidado» que ostenta desde hace décadas.

Bibliografía

- AGEL, Henri (1963), *Romance Américaine*, París: Éditions Du Cerf.
- BRION, Patrick (1979), «Clarence Brown: un grand cinéaste intimiste», *Cinéma* 79, 242, pp. 118-119.
- BROWN, Clarence (1939a), «50 Million Feet of Hollywood Romance», *Picturegoer*, 8 (415), pp. 6-7.
- (1939b), «Concluding 50 Million Feet of Hollywood Romance», *Picturegoer*, 9 (417), pp. 10-11.
- BROWNLAW, Kevin (1968), *The Parade's Gone By...*, Berkeley: University of California Press.
- CROWTHER, Bosley (1949, 23 de noviembre), «The Screen in Review», *New York Times*, p. 19.
- EVERSON, William K. (1973), «Clarence Brown: A Survey of His Work», *Films in Review*, 24 (10), pp. 577-589.
- EYMAN, Scott (1978), «Clarence Brown: Garbo and Beyond», *Velvet Light Trap*, 18, pp. 19-23.
- «Faulkner Film Can Be True Picture Of South's Problems» (1949, 3 de febrero), *The Oxford Eagle*, pp. 1, 6.
- «Graftonites recall "Ah, Wilderness"» (1985, 4 de septiembre), *Blackstone Valley Tribune*, p. B8.
- GUIRALT GOMAR, Carmen (2005), «El modelo clásico en cuestión: reconsideraciones sobre el cine de Clarence Brown», *Archivos de la Filmoteca*, 50, pp. 46-61.
- (2012), *Fundamentos de la obra cinematográfica de Clarence Brown: Inicios y consolidación estilística en el contexto del cine clásico norteamericano entre los años 1915-1925*, Tesis doctoral inédita, Valencia: Universidad de Valencia.
- (2012-2013), «El elemento sobrenatural en *Anna Karenina* (*Ana Karenina*, Clarence Brown, 1935)», *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 62-63, pp. 77-92.
- (2015), «Aportaciones historiográficas y estéticas a propósito de la co-autoría filmica de *The Last of the Mohicans* (1920), de Maurice Tourneur y Clarence L. Brown», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 11, pp. 50-81.
- (2016), «Self-Censorship in Hollywood during the Silent Era: *A Woman of Affairs* (1928) by Clarence Brown», *Film History*, 28 (2), pp. 81-113.
- GWIN, Julia (1936), «The Inside "Low Down"», *Silver Screen*, 6 (7), pp. 35, 74-75.
- HAUN, Harry (1972, 2 de julio), «The UT Grad Who Engineered Dreams», *The Nashville Tennessean Sunday Magazine*, pp. 5-8.
- JACOBS, Lewis (1972), *La azarosa historia del cine americano*, Vol. II (II Vols.), Barcelona: Lumen.
- LEAHY, James & Routt, William D. (1970), *Rediscovering the American Cinema*, Nueva York: Films Incorporated.
- LOCKHART, Freda Bruce (1938), «Shepherd of Stars», *Film Weekly*, 20 (494), pp. 6-7.
- MCBRIDE, Joseph (1977), «Clarence Brown, 87, Extolled; Infer Him Bestest at Old MGM», *Variety*, 287, p. 19.
- MCGILLIGAN, Patrick (1975-1976), «Clarence Brown: Two Children's Movies», *Focus on Film*, 23, pp. 34-35, 40.
- (1993), *Backstory: Conversaciones con guionistas de la Edad de Oro*, Madrid: Plot.
- (2000), *Backstory 2: Conversaciones con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*, Madrid: Plot.
- MCGILLIGAN, Patrick & Weiner, Debra (1975-1976), «Clarence Brown at 85», *Focus on Film*, 23, pp. 30-33.
- NEELY, Jack (2008), «The Forgotten Director: Who was Clarence Brown?», *Metro Pulse. Knoxville's Weekly Voice*, 18 (10), pp. 16-23.
- PARIS, Barry (2002), *Garbo*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SADOUL, Georges (1972), *Historia del cine mundial*, México: Siglo XXI.
- SARRIS, Andrew (1970), *El cine norteamericano*, Méjico: Diana.
- SHAFFER, George (1935, 4 de octubre), «Knoxville '05 Gets Big Play in New Movie», *Chicago Daily Tribune*, p. 28.
- TAVERNIER, Bertrand & Coursodon, Jean-Pierre (1997), *50 Años de Cine Norteamericano*, Vol. I (II Vols.), Madrid: Akal.
- VIVIANI, Christian (1980), «Inspiration et romance chez Clarence Brown», *Positif*, 228, pp. 22-25.
- YOUNG, Gwenda (2001), «Clarence Brown: From Knoxville to Hollywood and Back», *The Journal of East Tennessee History*, 73, pp. 53-73.

- (2003a), «Starmaker», *Sight & Sound*, 13 (4), pp. 28-30.
- (2003b), «Clarence Brown Retrospective», Londres: BFI, pp. 19-23.
- (2013), «Exploring Racial Politics, Personal History and Critical Reception: Clarence Brown's Intruder in the Dust (1949)», *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, 6, pp. 1-18.

Documentos proporcionados por The Clarence Brown Collection, Special Collections Library, The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, USA

Certificado de nacimiento de Clarence L. Brown, duplicado del 12 de agosto de 1935.

- E. G., (1949, 15 de mayo), «A Producer Wants to Avoid His Studio», *The New York Herald Tribune*.
- HOWARD, Edwin (1949, 12 de octubre), «A Surprise—Faulkner Meets the Press», *Memphis Press-Scimitar*.
- ROTHA, Paul (1950, 10 de febrero), «Dark Victory», *Public Opinion*.

Documentos inéditos en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Por cortesía del autor

- BROWNLOW, Kevin (1965, septiembre). Entrevista no publicada a Clarence Brown en París. Transcripción proporcionada por el autor.
- BROWNLOW, Kevin & KNOX, Donald (1969). Entrevista filmada no publicada a Clarence Brown en Hollywood. Transcripción proporcionada por el autor.