

---

## INVESTIGACIÓN

---

Recibido: 26/04/2016 --- Aceptado: 19/05/2016 --- Publicado: 15/07/2016

---

### EL DISCURSO TRANSGRESOR DEL CINE DE ROWLAND BROWN (1931-1933): UNA BREVE CARRERA EN EL HOLLYWOOD PRE-CODE

**Carmen Guiralt Gomar<sup>1</sup>**: Universidad de Valencia. España.  
[carmenguiralt@yahoo.es](mailto:carmenguiralt@yahoo.es)

#### RESUMEN

El presente artículo consiste en el análisis de la obra y trayectoria fílmica del cineasta Rowland Brown, uno de los primeros (si no el primero) directores-guionistas de Hollywood. Brown desarrolló su carrera en el periodo Pre-Code y tan solo realizó tres idiosincráticas películas vinculadas con el género *gangster*: *Quick Millions* (1931), *Hell's Highway* (1932) y *Blood Money* (1933). Numerosas razones contribuyeron a que fuera expulsado de Hollywood y no se le permitiera volver a dirigir, entre ellas el discurso enormemente transgresor y crítico de su cine. A pesar de la singularidad y originalidad de su corpus fílmico, en la actualidad es una figura olvidada, tan solo reconocido por un prestigioso grupo de historiadores cinematográficos. Su cine todavía no ha sido estudiado en profundidad. Este artículo tiene como fin último contribuir a suplir esa laguna de la Historia del Cine.

**PALABRAS CLAVE:** Rowland Brown – cine clásico de Hollywood – periodo Pre-Code (1930-1934) – *Quick Millions* (1931) – *Hell's Highway* (1932) – *Blood Money* (1933) – género *gangster*

---

<sup>1</sup> **Carmen Guiralt Gomar:** Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, Licenciada en Historia del Arte por la misma universidad y Título Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Sus investigaciones, publicadas en revistas científicas y presentadas en distintos congresos nacionales e internacionales, se centran en la historia y la estética del cine clásico norteamericano.

**Correo:** [carmenguiralt@yahoo.es](mailto:carmenguiralt@yahoo.es)

# THE TRANSGRESSIVE DISCOURSE OF ROWLAND BROWN'S CINEMA (1931-1933): A BRIEF CAREER IN PRE-CODE HOLLYWOOD

## ABSTRACT

This article consists of the analysis of the director Rowland Brown's film work and career, who was one of the first (if not the first) directors-screenwriters of Hollywood. Brown developed his career during Hollywood's pre-Code era and he only directed three idiosyncratic films linked to the gangster genre: *Quick Millions* (1931), *Hell's Highway* (1932) and *Blood Money* (1933). There were a great number of reasons why he was thrown out from Hollywood and he was not allowed to return to direct, among them the highly transgressive and critical discourse of his cinema. Despite of the singularity and originality of his film work, he is a forgotten figure today, only recognised by a prestigious group of film historians. His cinema has not been studied thoroughly yet. The final aim of this article it to contribute to filling this gap in the History of Film.

**KEY WORDS:** Rowland Brown – Classical Hollywood cinema – Pre-Code period (1930-1934) – *Quick Millions* (1931) – *Hell's Highway* (1932) – *Blood Money* (1933) – gangster genre

## 1. INTRODUCCIÓN

Rowland Brown —dramaturgo, director, guionista y autor de relatos originales para el cine— es una figura de culto del cine clásico de Hollywood. En palabras de Don Miller (1971, p. 43), un auténtico *auteur maudit*. La razón principal: dirigió solo tres películas rompedoras y audaces —*Quick Millions* (1931), *Hell's Highway* (*La carretera del infierno*, 1932) y *Blood Money* (1933)—, todas Pre-Code<sup>2</sup> y pertenecientes al género *gangster*, y no volvió a dirigir; desapareció de repente y casi por completo de la pantalla.

Más importante aún, no solo las dirigió, sino que las escribió. Fue co-autor de los relatos originales de dos de ellas, *Quick Millions* y *Blood Money*, y co-guionista de las tres, algo totalmente inusual en la época. De hecho, comenzó como guionista y dramaturgo y dio el salto a la dirección. Así, fue uno de los primeros (si no el

---

<sup>2</sup> Se entiende por Pre-Code el cine norteamericano realizado desde 1930 a 1934, periodo en que los films disfrutaron de una inusitada libertad, ya que a la ausencia real de autocensura se sumó el nuevo poder de la palabra hablada. De hecho, aunque la autocensura cinematográfica existía desde 1922, con la creación de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), Hollywood no comenzó a autocensurarse en firme hasta julio de 1934, con el establecimiento de la PCA (Production Code Administration), que aplicó de forma rigurosa el Motion Picture Production Code (1930). Tanto la MPPDA como el Código se denominaron popularmente Oficina Hays y Código Hays, debido a Will Hays, que ocupó la dirección de la MPPDA desde 1922 hasta 1945.

primero) que asumió la doble función de realizador-guionista, bastante antes que los mucho más famosos y generalmente acreditados por haber dado ese paso Preston Sturges, John Huston, Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz. En consecuencia, sus films, anticonvencionales e impactantes, constituyen su expresión personal.

Pese a la notable calidad de sus largometrajes, a su valor como obras críticas y distintas al usual producto generado por Hollywood, a su labor pionera como director-guionista y a la nada desdeñable distinción de haber sido candidato en dos ocasiones a los Oscar de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) — la primera por su relato original de *The Doorway to Hell* (*La senda del crimen*, Archie Mayo, 1930) y la segunda por el de *Angels with Dirty Faces* (*Ángeles con caras sucias*, Michael Curtiz, 1938)—, Rowland Brown es una figura olvidada. Su reconocimiento se limita a un prestigioso y reducido grupo de historiadores que lo han incluido en obras más extensas, como manuales de Historia del Cine o Diccionarios de directores, donde cabe mencionar a Paul Rotha y Richard Griffith (1964), Lewis Jacobs (1972), John Baxter (1973), Richard Koszarski (1980), Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon (1997) y Martin Scorsese y Michael Henry Wilson (2001). En cuanto a los estudios y análisis profundos sobre su trabajo, estos son prácticamente inexistentes. Ni un libro publicado o disertación consagrada en exclusiva. Y tan solo dos textos a destacar: un artículo de índole más bien biográfica en *Focus on Film* (Miller, 1971) y un capítulo de un libro que lo prolonga en un volumen sobre cinco realizadores (Tibbets, 1985). Por último, también creemos oportuno mencionar un artículo de Gerald Peary (1976) en *The Velvet Light Trap*, pues, aunque se refiere en exclusiva a *The Doorway to Hell*, incide notablemente en la labor de Brown como escritor.

Parte de esta desatención historiográfica se relaciona con la inaccesibilidad de sus films. *Quick Millions*, *Hell's Highway* y *Blood Money* han sido muy difíciles de ver durante décadas, jamás comercializados en VHS y con contados pases en televisión en los Estados Unidos. De los tres, en el momento de la escritura de este texto solo *Hell's Highway* se ha editado en DVD y su lanzamiento es reciente. Se distribuyó por primera vez curiosamente en España, por Vértice, en marzo de 2014, y en octubre de 2015 se editó en Norteamérica, dentro del *pack TCM Archives. Forbidden Hollywood Collection, Vol. 9*, de Warner Archive Collection. *Quick Millions* y *Blood Money* continúan sin estar disponibles de modo comercial.

Por otro lado, en lo que atañe a Rowland Brown, todo se adentra en el oscurantismo y el misterio. En realidad, muy poco se conoce de él y mucho se ha especulado acerca de por qué su trayectoria se vio interrumpida de forma tan abrupta. La mayoría de autores se inclina por señalar un mismo hecho, que, empero, no está contrastado y forma parte de la leyenda del director: dio un puñetazo a un alto ejecutivo de Hollywood, lo que aniquiló de súbito su carrera (Rotha y Griffith, 1964, pp. 354-355; Miller, 1971, p. 43; Baxter, 1973, pp. 99, 182; Tibbets, 1985, p. 180; Tavernier y Coursodon, 1997, p. 378; Scorsese y Wilson, 2001, pp. 140-141; Maddin, 2007b, p. 8). Este supuesto enfrentamiento tuvo lugar en 1936 y, verdadero o apócrifo, lo cierto es que a partir de 1937 Brown apenas pudo volver a trabajar. Tan solo consiguió vender de forma puntual historias originales a los estudios, junto con

dos colaboraciones tardías y aisladas como co-guionista y responsable de diálogos adicionales, en *Johnny Apollo* (Henry Hathaway, 1940) y *The Nevadan* (Gordon Douglas, 1950), respectivamente.

Brown fue un excéntrico personaje que Hollywood se encargó de expulsar. Sus películas no son menos excéntricas que su creador. Con razón, ha sido comparado con directores como Erich von Stroheim (Rotha y Griffith, 1964, p. 355) y Samuel Fuller (Tavernier y Coursodon, 1997, p. 378), con los que se perciben notables paralelismos tanto de tipo histórico como estético.

## 2. OBJETIVOS

Esta investigación tiene como propósito el estudio de su obra y trayectoria fílmica, con el fin último de profundizar y dar a conocer la idiosincrasia, originalidad y el discurso transgresor de su cine. Para ello, pretende alcanzar de manera específica los siguientes objetivos:

1. Contextualizar su obra cinematográfica y proporcionar una visión panorámica global de la misma y sus diferentes facetas creativas.
2. Analizar su producción.
3. Definir los rasgos esenciales de su corpus fílmico.
4. Subsancar las equivocaciones habidas en las fuentes bibliográficas con respecto a hechos de su itinerario profesional y a títulos erróneamente incluidos en su filmografía.
5. Contribuir, en consecuencia, a una filmografía sin errores y más próxima a la realidad que las existentes hasta la fecha.
6. Examinar las numerosas causas que promovieron que su carrera finalizara y fuera apartado del sistema de estudios de Hollywood.

## 3. HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

Para lograr estos objetivos, se han analizado con detalle los tres films donde Rowland Brown ejerció como realizador y guionista, atendiendo a factores temático-argumentales, narrativos y plásticos, así como a su recepción crítica y comercial. De sus restantes trabajos como escritor, quince en total, por una cuestión de accesibilidad se han examinado doce: *The Doorway to Hell*, *State's Attorney* (*La última acusación*, George Archainbaud, 1932), *What Price Hollywood?* (*Hollywood al desnudo*, George Cukor, 1932), *The Robin Hood of El Dorado* (Joaquín Murrieta, William A. Wellman, 1936), *The Devil Is a Sissy* (*El demonio es un pobre diablo*, W. S. Van Dyke, 1936), *Boy of the Streets* (William Nigh, 1937), *Angels with Dirty Faces*, *The Lady's from Kentucky* (Alexander Hall, 1939), *Johnny Apollo*, *Nocturne* (*Nocturno*, Edwin L. Marin, 1946), *The Nevadan* y *Kansas City Confidential* (*El cuarto hombre*, Phil Karlson, 1952)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> No hemos podido consultar los siguientes títulos: *Points West* (Arthur Rosson, 1929), *Leave it to Blanche* (Harold Young, 1934, Reino Unido) y *Widow's Right* (Cyril Gardner, 1935, Reino Unido).

Dado que los textos bibliográficos precedentes son escasos y breves, para contextualizar su trayectoria y conocer sus tensas relaciones con la industria de Hollywood hemos llevado a cabo la consulta exhaustiva de noticias y artículos periodísticos de la época, sobre todo procedentes de publicaciones cinematográficas especializadas: *Film Daily*, *Hollywood Filmograph*, *International Photographer*, *Modern Screen*, *Motion Picture Almanac*, *Motion Picture*, *Motion Picture Daily*, *Motion Picture Herald*, *National Board of Review Magazine*, *New York Times*, *Photoplay*, *Screenland*, *Silver Screen*, *The Hollywood Reporter* y *Variety*.

El uso de esta metodología, combinación de análisis fílmico y consulta de documentos históricos del periodo y bibliográficos, permitirá constatar que la cinematografía de Rowland Brown se caracterizó por su gran individualidad, manifiesta sobre todo por una fuerte cohesión temática, centrada en la criminalidad del mundo urbano de los bajos fondos. A su vez, se demostrará que no existe un único motivo que explique la conclusión de su etapa como cineasta, sino que pueden inferirse hasta un total de seis.

#### 4. DISCUSIÓN

Rowland Brown nació en Akron, Ohio, el 6 de noviembre de 1900, y falleció en Balboa, California, el 6 de mayo de 1963, pero casi todo lo demás es incierto. Su perfil profesional en *Motion Picture Almanac 1931* ("Writers", 1931, p. 226) y *Motion Picture Almanac 1932* ("Writers", 1932, p. 192) reza como sigue:

Vino a Hollywood en 1928 y se convirtió en peón en Fox; después en muchacho del departamento de utilería y *gag man*. Proporcionó ideas para varios guiones de otros escritores; después se convirtió en escritor él mismo; escribió "Doorway to Hell" para Warner Bros., colaboró con Courtney [sic] Terrett en "Skyline" para Fox y en 1931 firmó contrato con Fox y escribió "Quick Millions".

Sin embargo, varios de estos datos están equivocados. El error más significativo, por su transmisión a textos futuros (Tavernier y Coursodon, 1997, p. 379), lo constituye la mención de su participación en *Skyline* (*Rascacielos*, Sam Taylor, 1931), una confusión que se deriva de que fue uno de los títulos de rodaje de *Quick Millions* ("Rowland Brown's First", 1931, p. 22). Por lo que *Skyline* debe ser descartado por completo de la filmografía de Brown. Asimismo, el trazado omite que su trabajo como experto en *gags* tuvo lugar ya en Universal, donde formó parte del equipo que elaboraba las comedias del astro Reginald Denny. Su primer crédito como guionista se produjo en ese estudio, en 1929, con el *western* de Hoot Gibson *Points West*.

Estando todavía en Universal, Brown escribió un relato que vendió a Warner Bros. Este le llevó directamente a la fama y asentó las bases de toda su carrera. Se trataba de *A Handful of Clouds*, que se convirtió en *The Doorway to Hell*, una de las películas de *gangsters* más emblemáticas de comienzos de la década de 1930. La huella y responsabilidad de Brown en el largometraje finalizado, como enseguida veremos, fue enorme. De acuerdo con Gerald Peary (1976, pp. 2-3), quien afirma que A

*Handful of Clouds* no era una historia, sino una obra teatral, él fue también el autor del guion original y de al menos otro posterior, antes de que el libreto fuera modificado (y expurgado de su contenido político) por George Rosener, que recibió el reconocimiento como guionista. Así se explica su fuerte conexión con todo el corpus fílmico ulterior del cineasta. De hecho, la cinta, aunque dirigida por Archie Mayo, constituye un borrador de *Quick Millions*, en cuanto a la concepción del personaje principal, situaciones, mecanismos argumentales e incluso diálogos exactos.

*The Doorway to Hell*, inspirada en la vida de Al Capone, narra —al igual que *Quick Millions*— el ascenso y caída de un *gangster*, Louie Ricarno (Lew Ayres). Este no es el típico *gangster*; tiene aspiraciones sociales, literarias e históricas (pasa cinco horas al día escribiendo la historia de su vida) y está obsesionado con la organización de su negocio, con la idea de dotar a su chanchullo ilegítimo de cerveza de una fachada respetable. Todo esto, y en especial su visión del crimen organizado como una empresa, se repite en *Quick Millions*. Al inicio, Ricarno congrega al resto de líderes de bandas de los bajos fondos de Chigago (una evocación de la Conferencia de Atlantic City de 1929, donde Capone se reunió con los principales mafiosos del país) y expone sus argumentos: “Tenemos un gran negocio entre manos. Lo único malo es que necesitamos organización... y necesitamos un jefe. Me ocuparé de ambas cosas”. En *Quick Millions* Bugs Raymond (Spencer Tracy<sup>4</sup>) le dice a un colega mafioso: “Se trata de un gran negocio. Ya sabes, organización...”. La mismas frases y conceptos asoman una y otra vez en las dos películas, pero incluso resurgirán en un trabajo posterior de Brown en que no fue acreditado, *The Robin Hood of El Dorado*, donde Joaquin Murrieta (Warner Baxter), al unirse a una banda de forajidos mejicanos, les dice: “¿Quién es el jefe? ¿No tenéis jefe? Ahí está el fallo. Necesitáis un jefe... yo seré el jefe”.

Las equivalencias, similitudes y paralelismos entre *The Doorway to Hell* y *Quick Millions*, en particular, y el resto de la obra de Brown, en general, son numerosísimos. Tanto Ricarno como Bugs provienen de los bajos fondos y comenzaron como chicos vendedores de periódicos de la calle, lo que explica su vida de delincuencia posterior. Brown trataría el tema de la delincuencia juvenil en los barrios empobrecidos de forma específica en tres historias posteriores, que dieron lugar a *The Devil Is a Sissy*, *Boy of the Streets* y *Angels with Dirty Faces*.

De otro lado, el universo genuino y excéntrico de Rowland Brown se manifiesta en los dos largometrajes por una continuada insistencia en los diálogos acerca de los lujosos funerales de los *gangsters*, motivo que además se incluye en la conclusión de ambos. En el final de *The Doorway to Hell* Ricarno está acorralado en un motel mientras sus enemigos le esperan en el exterior para acribillarle. Se anuda debidamente la corbata, se pone un puro en la boca, mira el retrato de Napoleón<sup>5</sup> y

<sup>4</sup> Era su segunda película, tras *Up the River* (*Río arriba*, John Ford, 1930).

<sup>5</sup> Otro de los aspectos interesantes de la historia de Brown es la asimilación de Ricarno con Napoleón, de quien se considera un equivalente moderno, lo que subraya la megalomanía de su personalidad. La inspiración le vino a Brown de las declaraciones del propio Capone, que aludió a Napoleón como “el *gangster* más grande de la historia” (Peary, 1976, p. 1).

sale de la habitación. Tras esto, se muestra la última página de su libro de memorias mientras se escucha el ruido de una ametralladora. Se nos priva del asesinato, que sucede en *off*, y en el texto escrito se lee: "El muchacho iba con la cabeza alta y una sonrisa en los labios. Tuvo un gran funeral. Tan grande que incluso detuvo el tráfico". El planteamiento narrativo de la clausura de *Quick Millions* es el mismo. Acompañado por varios *gangsters* de su banda, Bugs se dirige en una limusina hacia la iglesia para raptar a la chica de sociedad de la que se ha encaprichado, que está a punto de casarse con otro. "Quita el codo de mis costillas", le dice al que tiene a su lado. "No es el codo", responde este. Uno de los *gangsters* cierra la cortinilla de la limusina, se escuchan unos disparos y se corta a una imagen de la iglesia. De nuevo, no vemos el asesinato y cuando la limusina pasa por allí, arrojan desde dentro el sombrero de Bugs, que rueda por el suelo. "¡Esos ricachones saben organizar buenas bodas!", dice el que conduce. "Sí, pero nosotros tenemos mejores funerales", responde su compañero.

Ricarno tiene un hermano menor, al que protege y cuya educación sustenta en una academia militar ("¡La guerra es un gran negocio!", es otra de las frases que pronuncia una y otra vez). El film incluye una escena descarnada donde el pequeño, huyendo de unos *gangsters* que pretenden secuestrarle, es atropellado de muerte por un camión, elemento narrativo que Brown volvió a incluir en su historia original de *Boy of the Streets*<sup>6</sup> y aparece tal cual en la película.

Finalmente, la expresión "A Handful of Clouds", título de la historia (u obra) de Brown, se explica en *The Doorway to Hell*, y una variación muy similar emerge en *Blood Money*. En el primer título, la mano derecha de Ricarno, Mileaway, interpretado por un debutante James Cagney<sup>7</sup>, le dice a otro *gangster*: "Si no cuidas por donde caminas, te vas a encontrar con un puñado de nubes". "¿Qué quieres decir con un puñado de nubes?", pregunta este. "Me refiero a esas que salen del cañón de una 38 automática". En *Blood Money*, es el protagonista, Bill Bailey (George Bancroft), el que le dice a un taxista: "Amigo, ¿le gustaría hacer pompitas?". "¿A qué se refiere?", pregunta este. "Abra esa boca suya, cuénteselo a esos pies planos y haré que uno de mis amigos le meta en una bolsita y le arroje al río. Entonces hará pompitas".

*The Doorway to Hell* tuvo tanto éxito que en diciembre de 1930 Brown conseguía un contrato como guionista en Fox (Wilk, 1930, p. 3). Los directores-escritores no existían en aquella época, pero en enero de 1931 se las ingenió para que el jefe de producción Winfield Sheehan le dejase desempeñar ambos cometidos ("Rowland Brown's First", 1931, p. 22).

---

<sup>6</sup> Por otro lado, las semejanzas de la historia de *Boy of the Streets* con la de *Johnny Apollo*, un film que no partía de un relato original de Brown, son extraordinarias, especialmente en la conclusión.

<sup>7</sup> Esta asignación inaugural desde luego influyó para su subsiguiente papel en *The Public Enemy* (*El enemigo público*, William A. Wellman, 1931), que le convirtió en una gran estrella.

*Quick Millions* se presentó como una *Rowland Brown Production*, emblema de prestigio que implicaba una notable autoridad del director al frente del proyecto y que ya ninguna otra de sus obras ostentaría. La acuñación estaba sobradamente justificada, ya que no solo fue escrita y realizada por Brown, sino que contribuyó a la continuidad y al montaje, razones por las que el estudio le recompensó con una prima de 1.000 \$ (Char, 1931, p. 18). James Shelley Hamilton (1931, p. 11) escribió sobre el largometraje en *National Board of Review Magazine*:

*Quick Millions* es también el trabajo de un recién llegado, un talento tan prometedor como no había aparecido en mucho tiempo. Su nombre es Rowland Brown y esta es su primera película. Sería una buena película si la hubiera hecho cualquiera —pero es excepcionalmente notable al haber sido realizada por un joven del que nunca antes se había oído hablar.

No obstante, añadió: “Probablemente no será un gran éxito de taquilla: es quizá demasiado distante, irónica e intelectual, sin ninguna de las cualidades conocidas como ‘gancho’ que atraen la atención de las masas”. El autor acertaba de lleno. El cinismo, la ironía y la crítica política dominan el film, y no hay ningún personaje con el que el espectador pueda mínimamente identificarse. Menos aún con su protagonista, Bugs, frío como el hielo, un sujeto impenetrable al que no le importa nada excepto el poder, el prestigio y el éxito, tanto social como económico. Solo hay que reparar en la descripción que realiza de sí mismo: “Solo soy un tipo con algo de inteligencia. Demasiado nervioso para robar, demasiado vago para trabajar”. El lado humano de Ricarno, que tenía esposa (ya hemos dicho que era un *gangster* inusual), cuidaba de su hermano pequeño y tenía confianza plena en Mileaway, ha desaparecido por completo en Bugs. Este ni tiene amigos ni ama a nadie. Se interesa por una muchacha de sociedad, pero nada hace creer que esté enamorado de ella. Su interés en conseguirla reside en el prestigio que le puede aportar y en la apariencia de legalidad que anhela para su negocio. Cuando ella le deja para casarse con otro, él está resentido únicamente por causa de su orgullo herido.

El film narra el itinerario de Bugs desde simple camionero a mafioso y, en última instancia, a hombre de negocios que no duda en extorsionar a todo aquel que se cruza en su camino. Como Ricarno, cuando decide abandonar el hampa, sus antiguos asociados no se lo permiten y acaban con él. No hay historia de amor, distintivo que las tres películas de Brown comparten.

De toda la filmografía de Brown, *Quick Millions* es la que mejor establece las conexiones entre el crimen organizado y el poder —político, económico y judicial—, contenido ideológico fundamental de su obra que volverá a aparecer en *State’s Attorney*, *Hell’s Highway*, *Blood Money* y *Johnny Apollo*. El mensaje de Brown es axiomático: el mundo del hampa está sustentado por los pilares honorables de la sociedad, los jueces y los capitalistas, todos corruptos. No se salva ninguno. Se trata de una visión inequívocamente moderna y actual de la sociedad. Resulta comprensible que no agradara al público.

En su estudio del director, Miller (1971, p. 43) afirma: "Brown tenía pocos intereses sociales o políticos, si es que los tenía...". Una observación con la que estamos en completo desacuerdo. De hecho, según Peary (1976, p. 3), Brown ya había escrito en uno de los guiones originales de *The Doorway to Hell*: "Los *gangsters* son en realidad una invención de los capitalistas", diálogo que con posterioridad fue eliminado. En *Quick Millions*, donde mantuvo el control total, la misma idea recorre el largometraje, pero sobre todo se enfatiza hacia el final, cuando el fiscal del distrito arremete contra los supuestamente respetables hombres de negocios que han respaldado el crimen organizado. Para Brown, el ser humano es corrupto *per se* y, en consecuencia, la sociedad también lo es, dado que está doblegada a los intereses económicos; no hay diferencias de clases en ese sentido. Del primero al último, ricos y pobres, todos están envilecidos. Al mismo tiempo, esta es una concepción hartamente nihilista y pesimista de la sociedad. Y todo esto se presenta en el film, además, con abundante cinismo e ironía.

"Todo el trabajo de Brown posee sofisticación —artística, visual, sexual y moral...", escribió Martin Scorsese (2015). En efecto, así es. Aunque Brown era un escritor, y no un estilista, en ninguna de sus películas descuidó el aspecto plástico. En *Quick Millions* sobresale el fragmento en que el compinche de Bugs, Jimmy (George Raft<sup>8</sup>), mata sin su consentimiento a un orador. La planificación de la escena, una imagen contrapicada tomada desde debajo de la mesa, revela propósitos artísticos a la vez que narrativos; únicamente se nos permite ver los pies de ambos y oír los disparos. Otra vez, se imposibilita que veamos el asesinato. Asimismo, Brown anuncia el final de Bugs de forma visual; mientras este habla con un policía en su apartamento, su imagen consta reflejada en un espejo e inscrita dentro de una pirámide invertida truncada, donde Bugs ocupa el vértice inferior de la forma geométrica, anunciando su inminente caída.

En general, *Quick Millions* recibió excelentes críticas y fue aclamada como una película de *gangsters* diferente (Crouch, 1931, p. 36; "The Shadow Stage", 1931, p. 56; "Quick Millions", 1931c, p. 85). Curiosamente, su concisión, su construcción dramática a partir de escenas cortas y a menudo veloces (otras veces se ralentiza) y su montaje elíptico, cualidades muy valoradas por los historiadores (Jacobs, 1972, p. 277; Tavernier y Coursodon, 1997, p. 378), fueron las que hallaron mayores

---

<sup>8</sup> *Quick Millions* fue la primera película de George Raft. El propio Brown le descubrió en el restaurante Brown Derby de Hollywood, cuando no había realizado aún ninguna película y era bailarín profesional. De acuerdo con Raft (Manners, 1932, p. 85), que relató lo sucedido en varias entrevistas, a las dos semanas de concluir la filmación recibió una llamada para interpretar un personaje prácticamente idéntico en *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, Howard Hawks, 1932), que le catapultó definitivamente al estrellato. Sin duda, la faceta de Brown como descubridor de nuevos talentos es otro rasgo a destacar. En *Blood Money* posibilitó el debut de la estrella teatral Judith Anderson, quien, tras numerosas pruebas para la pantalla, había sido rechazada por Hollywood por su falta de belleza ("Inside Stuff-Pictures", 1933, p. 52). Anderson no volvió al cine hasta casi una década después, cuando llevó a cabo su recordada encarnación de la Sra. Danvers en *Rebecca* (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940). No en Hollywood, sino en Broadway, Brown fue asimismo el descubridor de Lauren Bacall —entonces llamada Betty—, al ofrecerle su primer papel sobre el escenario en su obra *Johnny 2 x 4* (1942), escrita y producida por él mismo y dirigida por Anthony Brown (Bacall, 2005, pp. 55-58).

objeciones en su momento (Char, 1931, p. 18; "Quick Millions", 1931a, p. 10; "The Shadow Stage", 1931, p. 56). *Silver Screen*, por ejemplo, afirmó que había sido fotografiada exactamente como un noticiario ("Quick Millions", 1931b, p. 45). Ahora bien, constituyó un rotundo fracaso financiero.

Después del estreno, las relaciones de Brown con Fox se tensaron. Aunque fue anunciado como director de numerosas producciones, ninguna llegó a materializarse. De *While Paris Sleeps*<sup>9</sup> llegaron a imprimirse grandes carteles con su nombre ("1931 Fox 1932", 1931, p. 28). La amplia difusión de estas imágenes creemos que es la causa de que AFI Catalog of Feature Films (2016)<sup>10</sup> le disponga erróneamente como guionista del film. En mayo, *Variety* informaba de que la razón de tantos proyectos infructuosos se debía a que Fox le había relegado al departamento de escritores como medida disciplinaria ("Roland [sic] Brown's", 1931, p. 3). Él rompió su contrato y el 2 de julio firmó con Universal ("Laemmle Signs", 1931, p. 8).

En esta productora le sucedió exactamente lo mismo. Volvieron a barajarse ininidad de proyectos y no llegó a dirigir ninguno. En diciembre, Universal le cedía a RKO como director del film de John Barrymore *State's Attorney*, cuyo guion estaba preparando su amigo Gene Fowler (Meehan, 1931, p. 39). La reputación de Brown como un realizador exaltado y problemático comenzó a gestarse en ese punto. A comienzos de febrero de 1932, el mismo día del inicio de rodaje, salió del set y abandonó la película ("Hollywood", 1932, p. 6). Según AFI Catalog, lo hizo porque el estudio se negó a contratar al cámara Lee Games. Así pues, en contra de lo afirmado por algunos autores (Miller, 1971, p. 47; Tibbets, 1985, p. 167), no llegó a filmar nada de la producción. En marzo, *Variety* fomentaba su condición de director conflictivo e informaba de que acababa de recibir una suspensión de Universal: "Desde que dirigió 'Quick Millions', para Fox, Brown ha roto en mil pedazos sus contratos con Fox, Radio [sic] y Universal... y no ha dirigido ninguna película" ("Rowland Brown", 1932a, p. 6). Lo sorprendente es que, después del incidente de *State's Attorney*, a principios de abril firmaba un contrato con RKO como director-guionista ("Rowland Brown", 1932b, p. 2). Igual de inaudito resulta el hecho de que RKO decidiera otorgarle créditos como co-guionista de *State's Attorney* y a continuación lo incluyera en el equipo de escritores de *What Price Hollywood?*, una de las producciones más importantes del estudio.

*State's Attorney* contiene abundantes similitudes con sus trabajos previos. Trata de un abogado penalista dedicado a defender a miembros del crimen organizado. La vinculación entre política y poder asoma de nuevo, ya que son los *gangsters* quienes lo elevan a fiscal del distrito. Cuando él decide desligarse de la vida criminal y desempeñar honradamente su cargo, estos no se lo permiten, tal como les sucediera a Ricarno y a Bugs. En la conclusión, el personaje confiesa una vida de delincuencia juvenil y su paso por un reformatorio, lo que anticipa *The Devil Is a Sissy, Boy of the Streets* y *Angels with Dirty Faces*. Aunque *What Price Hollywood?* fue un encargo y

<sup>9</sup> *While Paris Sleeps* (*Mientras París duerme*, Allan Dwan, 1932).

<sup>10</sup> A partir de aquí citado como AFI Catalog.

un film en el que participaron numerosos guionistas, la huella de Brown es perceptible por la presencia de una lesbiana al inicio, en el Brown Derby, elemento que presagia *Blood Money*. Además, junto con *What Price Hollywood?*, son varias las películas de Brown que se desarrollan en el mundo del cine o contienen referencias directas a él: *Quick Millions*, *Hell's Highway*, *Blood Money* y *Nocturne*.

A finales de abril de 1932, RKO anunciaba que Rowland Brown dirigiría *Hell's Highway* ("Dad Says", 1932, p. 6). El film describe la brutalidad y el tratamiento inhumano de los campamentos de prisioneros sureños, donde los convictos eran todavía sometidos a trabajos forzados en cuadrillas unidas con largas cadenas. El asunto de la injusticia en las cárceles, y en especial en las del Sur, estaba al rojo vivo en 1931-32, sobre todo por causa de la historia real del ex presidiario Robert E. Burns, quien, tras fugarse por segunda vez de un penal de Georgia, acababa de contar su historia en un libro: *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!* (Nueva York: Vanguard Press, 1932). Su relato supuso un gran escándalo por las condiciones inhumanas de los campamentos del Sur, único lugar del país donde continuaban vigentes los trabajos forzados. Publicaciones como *Harper's Magazine*, *The New Republic* y *The Nation* lanzaron una campaña de condena y reivindicaron una reforma del sistema penitenciario (Davis, 2010, p. 410). Warner Bros. estaba preparándose para filmar la historia de Burns, y *Hell's Highway* fue preparada a toda prisa por David O'Selznick para adelantársele en el estreno.

El largometraje tuvo un proceso de producción complicado. Brown inició la filmación en torno al 20 de junio y la finalizó en el tiempo récord de menos de un mes. Sin embargo, el 18 de julio, cuando él estaba ya fuera del estudio (se había trasladado a Metro-Goldwyn-Mayer), RKO devolvió la película a la fase de rodaje por miedo a una posible demanda por plagio de Warner ("Revamp", 1932, p. 34; AFI Catalog). Para distanciarse del caso Burns, querían realizar cortes e incluir escenas supletorias procedentes de la máxima actualidad del momento relacionadas con una tragedia acaecida en un campamento de prisioneros sureño ("Revamp", 1932, p. 34). El 3 de junio de 1932 Arthur Maillefert, un joven de 19 ó 22 años, había muerto en Sunbeam Prison Camp, en Jacksonville, Florida, dentro de una "caja de sudor" (*sweat box*), estrangulado por una cadena alrededor del cuello y con los pies sujetos por un cepo de madera, y el caso estaba siendo objeto de una amplísima cobertura periodística ("Revamp", 1932, p. 34; Meehan, 1932, p. 16; Chic, 1932, p. 21; Blaisdell, 1932, p. 33). John Cromwell rodó las nuevas tomas ("Revamp", 1932, p. 34; Wilk, 1932, p. 7; AFI Catalog).

En el film los presos construyen una carretera —la del título de la cinta— que irónicamente se llama "Liberty Road". Maltratados por sádicos guardas, que les azotan al menor asomo de cansancio, ante cualquier desobediencia son confinados en la mencionada caja. Esta es un habitáculo estrecho —similar a un ataúd y que sin duda lo anticipa—, hecho de metal, para absorber el calor, y deliberadamente expuesto al sol, donde los presos permanecen encadenados por el cuello y sujetos con grilletas por los pies hasta la muerte. La principal motivación del protagonista, Duke Ellis (Richard Dix), es fugarse, pero cambia de actitud cuando su hermano pequeño Johnny (Tom Brown) es llevado al campo como reo. A partir de ese

momento, todos los esfuerzos de Duke se centran en evitar que Johnny sea introducido en la "caja de sudor" y pueda salir con vida. Hacia el final, los convictos se amotinan y dan muerte al cruel director del penal y a su capataz. Las autoridades reclutan a lugareños para capturarles, y los respetables ciudadanos disfrutaban disparándoles tal cual de una cacería de animales se tratara. Johnny resulta herido, y Duke, aunque sabe que se expone a la pena capital si regresa, le lleva al campamento para que reciba atención médica.

No obstante, la película de Brown no acababa así. Las reseñas de la época nos informan de que finalizaba con la brutal muerte de Duke, asesinado por la ametralladora de un guarda (McCarthy, 1932, p. 35; Chic, 1932, p. 21; "Hell's Highway", 1932b, p. 6; Blaisdell, 1932, p. 33). Después se incluía una escena irónica de varios ciudadanos admirando las maravillosas vistas de la carretera de la libertad ("Hell's Highway", 1932c, p. 68). La cinta funcionó tan mal en el preestreno que RKO ordenó nuevas supresiones y otra clausura a fin de minimizar su violencia. Además, hubo muchos otros cortes para contentar a la Oficina Hays, que pretendía trasladar la responsabilidad del maltrato de los prisioneros a un contratista particular para exculpar al sistema (Black, 1998, pp. 149-150). Las tomas añadidas se perciben con facilidad, en especial al principio, muy confuso, y en el final, claramente impuesto, donde el gobernador visita el campamento y detiene al contratista por asesinato, como responsable de la instalación de la "caja de sudor". De acuerdo con *Hollywood Filmograph*, Brown quedó tan disgustado con los resultados que pidió que retirasen su nombre de la película ("Hell's Highway" , 1932a, p. 7).

Con todo, a pesar de los cortes y escenas rodadas *a posteriori*, el film retiene el aroma del mejor trabajo de Brown y está lleno de momentos memorables. Por ejemplo, los convictos llevan un uniforme con un gran ojo de buey en la espalda, que los convierte en un blanco perfecto para dispararles en caso de que intenten escapar. El sádico director del campo maltrata a los prisioneros durante el día, pero dedica sus noches a tocar el violín, un toque que revela directamente la mano de Brown. El afán de provocación del cineasta también se manifiesta por la presencia de un recluso homosexual. La cacería humana de los presos contiene escenas de gran impacto; el que dispara a Johnny es un joven de su misma edad, que después corre avergonzado y horrorizado. Los ciudadanos que participan en la caza dan el alto a un prisionero sordomudo, que, en consecuencia, no les oye y es asesinado por la espalda. En otros instantes la narración adquiere una marcada tendencia artística al relatar determinados hechos mediante dibujos que realizan los negros en sus barracones, acompañados por sus canciones.

Estrenada casi dos meses antes que *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*, Mervyn LeRoy, 1932), *Hell's Highway* fue la primera película que condenó los trabajos forzados y la crueldad de los campamentos sureños. Sin embargo, al poco tiempo se vio eclipsada por el film de Warner. Son muchas las causas que pueden esclarecer el porqué, al igual que las divergencias entre ellas. Por ejemplo, en comparación con la cinta de LeRoy, *Hell's Highway* es increíblemente fría. Así, mientras Burns es inocente, Duke es un impenitente ladrón de bancos, lo que dificulta la empatía e identificación del público con el personaje. Ambos son

veteranos de la Primera Guerra Mundial, pero *Hell's Highway* no enfatiza esta condición heroica —más allá de un único plano, cuya función es informativa—. Además, a diferencia de *I Am a Fugitive from a Chain Gang*, la película de Brown carece de protagonista femenina y solo una mujer joven aparece en una breve escena. Su pertenencia a la serie B es otro contraste significativo. Finalmente, fue otro sonado fracaso de taquilla. La crítica repitió sin cesar que era demasiado brutal, no podía ser calificada como entretenimiento y no era apta para niños (McCarthy, 1932, p. 35; Meehan, 1932, p. 16; Hall, 1932, p. 18; Chic, 1932, p. 21; "Hell's Highway", 1932d, p. 58; "The Modern", 1932, p. 10; "Reviews", 1932, p. 48).

En MGM Brown no llegó a dirigir ningún film. El resto de 1932 y buena parte de 1933 transcurrió igual, con abundantes proyectos fallidos en casi todos los estudios de Hollywood: con el productor Howard Hughes, Columbia, otra vez en MGM, RKO, United Artists, Paramount, Warner, etc. Su suerte cambió cuando a principios de junio de 1933 Darryl F. Zanuck adquirió su historia *Blood Money* ("Darryl Zanuck", 1933, p. 3) para su recién creada productora 20th Century Pictures, que distribuía a través de United Artists. En julio se anunció que Brown también la dirigiría ("Dad Says", 1933, p. 4). Se presentó como *Written and Directed by Rowland Brown*<sup>11</sup>.

*Blood Money* fue su última creación y está considerada por muchos como su mejor logro (Miller, 1971, p. 43; Baxter, 1973, p. 97; Tibbets, 1985, p. 163). Scorsese (2010), de hecho, la sitúa en el tercer puesto de sus películas de *gangsters* favoritas. Ciertamente, Brown se superó a sí mismo y a todo lo que había hecho con *Blood Money*, que es la más subversiva, atrevida e impactante de todas sus obras, lo que nos proporciona otra de las claves de por qué no se le permitió volver a dirigir en Hollywood.

El protagonista es de nuevo un hombre, Bill Bailey, un avalista de fianzas que sostiene estrechas conexiones con los bajos fondos —"¿Cuántas películas de *gangsters* tienen avalistas de fianzas como protagonistas?", escribió Guy Maddin (2007a, p. 8)—. A este respecto, podríamos inferir que buena parte del fracaso de las películas de Brown se debió a que, además de estar desprovistas de historia de amor, eran estricta y esencialmente masculinas, y las recaudaciones en taquilla durante la era de la Depresión en Norteamérica dependían sobre todo de la afluencia del público femenino a las salas. Sin embargo, en *Blood Money* él presentó dos soberbios retratos de mujer, Ruby Darling (Judith Anderson), la dueña de un club nocturno con la que Bill mantiene una relación intermitente, pero de la que no está enamorado, y Elaine Talbart (Frances Dee), sin duda el personaje más fascinante e imperecedero de su filmografía. Sobre ella escribió Danny Peary en *Cult Movies 2* (1983, p. 31): "No hay ningún personaje en la historia del cine como Elaine. [...] Ella tiene fijación con el crimen, es también cleptómana, ninfómana y sadomasoquista. Se excita ante el peligro...". En ocasiones, Elaine parece una traslación del propio

---

<sup>11</sup> Al inicio, hemos mencionado *Blood Money* como un relato co-escrito por Brown, porque Zanuck también compró la historia *Out on Bail*, de "Speed" Kendall, para combinarla con la suya ("Speed Gets", 1933, p. 3).

Brown. Repárese en la descripción que de ella realiza su padre: "Una chica muy agradable. Pero tiene demasiada...". "¿Imaginación?", propone Bill. "Imaginación. ¡Eso es! Tiene la imaginación un poco exagerada. Tiene una fijación con el mundo del hampa. Es una entusiasta de las películas del hampa. Siempre está leyendo historias de detectives".

Como sucedía con Ricarno y más aún con Bugs y Duke, resulta difícil identificarse con Bill, pues es un ex policía corrupto que vive de aprovecharse de los más desfavorecidos. Dos visitas a su oficina revelan su clientela, el tipo de asuntos que maneja y cómo dirige su negocio. Primero llegan una mujer y su corpulento y siniestro hijo de dieciséis años, acusado de violación de una mujer de treinta y ocho. "¿Dieciséis?", dice Bill riéndose. "Bueno, no tienes de que preocuparte, chaval. En absoluto. A propósito, mamá, ¿su casa es de su propiedad?". La segunda en llegar es Elaine, acusada de robo en unos grandes almacenes. Dado que Bill tiene pinchados los teléfonos, enseguida descubre que es hija de un rico capitalista de Los Ángeles y roba por emoción. Como Ricarno y Bugs, Bill tiene pretensiones sociales y, como Bugs, muy pronto se queda prendado de esta joven de la alta sociedad. Más todavía cuando al rato ella le enseña sin pudor un encendedor que ha sustraído de su mesa. Elaine es una cleptómana compulsiva. "Es diferente. Es inusual", le dice Bill a Ruby cuando esta le recrimina que vaya detrás de una muchacha de clase alta. Lo que Bill no sabe es lo diferente que Elaine es.

La vinculación temática de *Blood Money* con los trabajos previos del director es muy acusada. Sin excepción, Ricarno, Bugs y Bill son rechazados de plano por las mujeres de las que se enamoran o por las que sienten interés. Al primero su esposa le engaña con su mejor amigo; la chica adinerada que Bugs corteja a duras penas le tolera; y Bill, igualmente, es abandonado por Elaine. Él le presenta a Drury (Chick Chandler), el hermano menor de Ruby, que es un ladrón de bancos (como Duke), y Elaine, al darse cuenta de que este es un sujeto mucho más violento y peligroso, no duda en sustituirle y traicionarle. Esta concepción tan negativa de lo que se puede esperar de una mujer —rechazo, abandono y traición— manifiesta un fuerte componente misógino en Brown y figura incluso en la única escena de *Hell's Highway* donde aparecen mujeres. En el campamento Duke recibe la visita de su madre, acompañada por la novia de Johnny; aunque Duke es la primera vez que la ve, arremete contra ella: "¿Te das cuenta de que 99 de cada 100 hombres de los que hay aquí han robado por alguna dama? Y continúan robando por ellas". Las mujeres de sociedad serán la ruina de Bugs y Bill. Por causa de Elaine, Ruby y Drury creerán que Bill les ha traicionado y moverán al mundo del hampa contra él. Y con esto llegamos a otra semejanza argumental que tanto *The Doorway to Hell* como *Quick Millions* y *Blood Money* comparten. Los *gangsters* no deben introducirse en sociedad ni abandonar su ambiente; si lo hacen, además, el hampa no lo consentirá; la vida criminal no permite la reinserción, su camino es unidireccional.

La crítica hacia el capitalismo se percibe por doquier. Mientras que Bill, Ruby y Drury poseen sus propios códigos morales y no osarían quebrantarlos, Elaine les roba y les engaña. Ahora bien, esta crítica es mucho más perceptible en una escena inicial, donde Brown lleva a cabo una burla directa. Bill visita al dueño de los grandes

almacenes donde ha robado Elaine con la intención de que retire la denuncia. Cuando el personaje se levanta para estrecharle la mano, corta a un plano que revela que estaba sentado encima de un flotador para las hemorroides. Bill lo ve y no disimula: irrumpe en carcajadas.

El afán de sorprender e impactar al espectador es constante. Otra escena inusual tiene lugar en el club de Ruby. Junto a Bill, en la barra, Brown sitúa a una lesbiana vestida de hombre, provista de sombrero, *smoking* y monóculo. Esta se bebe su copa de un trago, como Bill, y le mira con desprecio. Él le ofrece un puro y ella le responde: "¡Vaya un maricón!". Y es que los diálogos con tacos, mordaces e irónicos son otro rasgo a destacar. Además, la planificación de la toma es tan inusual como su contenido, al más puro estilo de Samuel Fuller (Tavernier y Coursodon, 1997, p. 378).

Pero lo más transgresor es el final. Abandonada por todos, Elaine ve en la calle a una muchacha llorar. Esta le explica: "Acabo de tener la experiencia más horrible de mi vida. Subí las escaleras para responder a este anuncio. Un hombre llamado Johnson buscaba una modelo... Tuve que luchar para poder salir de su despacho... Tengo el brazo lleno de morados". Al oír esto, los ojos de Elaine se iluminan. "Me golpeó. Mira mi mandíbula", prosigue la chica. "¿Cómo dices que se llamaba?", pregunta Elaine con el rostro lleno de excitación, tras lo cual le arrebató el periódico y se dirige hacia allí para ser maltratada, golpeada y agredida sexualmente por el desconocido.

Esto era demasiado incluso para el periodo Pre-Code. Desde luego, Hollywood no estaba preparado para algo así. *Blood Money* conoció la indiferencia de los críticos y la repulsa absoluta del público. Constituyó el mayor fracaso de Brown. En Maryland los censores la retuvieron por "inmoral, indecente e inhumana" y el asunto llegó a los tribunales ("U.A. Goes to Court", 1933, p. 9). En 1934 fue una de las primeras películas prohibidas y escondidas por la PCA (AFI Catalog).

A continuación, Brown se trasladó a Inglaterra, donde su historia *February 29* dio lugar a *Leave it to Blanche* y co-escribió el guion de *Widow's Might*. Después recibió una oferta de Alexander Korda para dirigir *The Scarlet Pimpernel* (*La pimpinela escarlata*, Harold Young, 1935), pero a los pocos días fue apartado de la producción (AFI Catalog).

De regreso a los Estados Unidos, en 1936, colaboró en MGM en *The Robin Hood of El Dorado*. Vendió al estudio su historia original *The Devil Is a Sissy* y comenzó a dirigir la película. No obstante, de nuevo, fue despedido y W. S. Van Dyke la filmó prácticamente desde cero.

Se sitúa aquí la leyenda de su puñetazo a un importante productor de Hollywood, pero la historiografía ni siquiera se ha puesto de acuerdo al señalar quién fue el agredido. Supuestamente, el hecho ocurrió durante el rodaje de *The Devil Is a Sissy* y fue lo que provocó su destitución. Se ha mencionado tanto a Irving Thalberg (Tavernier y Coursodon, 1997, p. 378) como al productor del largometraje Frank Davis (Scorsese, 2015). Baxter (1973, pp. 99, 182), sin embargo, se inclina por

David O'Selznick, que poco después encargó a Brown la revisión del guion de *A Star Is Born* (*Ha nacido una estrella*, William A. Wellman, 1937), que se rodó a finales de 1936. Otros autores consultados aluden al incidente, pero sin indicar ningún nombre (Rotha y Griffith, 1964, pp. 354-355; Miller, 1971, p. 43; Tibbets, 1985, p. 180; Scorsese y Wilson, 2001, pp. 140-141; Maddin, 2007b, p. 8). En cuanto a la prensa de la época, tan solo hemos encontrado una breve mención, nada explicativa, sobre su despido del film de MGM. Procede de *Variety* y dice así: "Por cuarta vez otro director está finalizando una película de Rowland Brown en Metro. W. S. Van Dyke ha reemplazado a Brown en 'The Devil Is a Sissy'..." ("Inside Stuff-Pictures", 1936, p. 6). Un secretismo que resulta, como mínimo, altamente sospechoso. La noticia además exagera; no era la cuarta vez, sino la tercera, que abandonaba o era retirado de un film. Había sucedido con anterioridad en *State's Attorney* y *The Scarlet Pimpernel*. Nunca más pudo regresar al cine como director.

## 5. CONCLUSIONES

El análisis del corpus fílmico de Brown ha demostrado que la suya fue una obra totalmente cohesionada e idiosincrática, en la que el elemento criminal siempre estuvo presente. Así pues, podemos determinar que la criminalidad es el eje de su cinematografía, tanto como director-guionista como en sus cometidos de escritor.

A partir de aquí, identificamos muchos otros subtemas, desarrollados de modo invariable en el entorno de los bajos fondos de la ciudad contemporánea: *gangsters*, política, la noción del crimen organizado como un negocio, la imposibilidad de salir del mundo del hampa, el *gangster* no debe mezclarse con las clases altas, muchachos de la calle, delincuencia juvenil, barrios empobrecidos, etc. En general, sus trabajos revelan una visión hartamente pesimista del mundo y la sociedad, no exenta de grandes dosis de misoginia.

Asimismo, las tres películas que Brown dirigió y escribió encierran un mismo mensaje ideológico que hoy se descubre como en extremo "moderno": una crítica hacia las altas esferas de poder del capitalismo, que son las que favorecen el crimen organizado. Se distinguen, a su vez, por su discurso anómalo y rompedor, y por la aparición de personajes corruptos, cínicos e impredecibles, que responden al universo excéntrico y particular de su autor. El cinismo, la ironía y la mordacidad constituyen otro rasgo indisoluble de su cine.

A nivel estilístico, aunque no puede hablarse de un sello propio o manera de filmar característica, a menudo rodó de forma diferente y siempre con imaginación e inventiva.

En suma, toda la obra de Rowland Brown es singular y se halla impregnada por su fuerte personalidad. Su deseo, qué duda cabe, era transgredir las normas, provocar, sorprender e impactar al espectador. Desafiaba los convencionalismos, fue contracorriente y pagó cara su insubordinación al sistema.

En cuanto al fin de su trayectoria como cineasta y a que fuera expulsado de Hollywood, tales cuestiones no pueden atribuirse a un único factor, sino a una combinación de al menos seis de relevancia:

1. La historia del puñetazo a un alto ejecutivo, aunque no ha podido verificarse, tampoco puede ignorarse, pues es innegable que fue vetado y, por más que lo intentó, no pudo volver a dirigir. Ni siquiera su nominación al Oscar por el relato original de *Angels with Dirty Faces* le abrió las puertas de los estudios y se le mantuvo alejado de Hollywood hasta 1940.
2. En conexión con lo anterior, cabe señalar su personalidad conflictiva y explosiva. Desde sus inicios en Fox, se había granjeado una muy mala reputación como director informal y problemático, que rompía contratos a la ligera y abandonaba sin más los *sets* de rodaje.
3. Tan solo dirigió tres películas en tres años, un ritmo de trabajo muy lento para la época, y las tres fueron rotundos descalabros de taquilla. Así, lo inaudito no es que llegara a dirigir, siendo escritor y guionista, sino que fracaso tras fracaso le dejasen volver a intentarlo. La última, *Blood Money*, supuso tal desastre económico que marcó un punto y final.
4. Los matices, las sutilezas, el cinismo y carácter atrevido y transgresor de sus cintas, que hoy las convierten en obras muy apreciadas e increíblemente "modernas", no fueron valorados en su momento. Todo lo contrario, se las consideró creaciones extrañas e incluso de mal gusto. Ningún productor se iba a arriesgar a financiar sus excentricidades.
5. Brown, además, estaba encasillado. Se le asociaba con el cine de *gangsters* y la era de la Prohibición, que finalizó en 1933, pero que había dejado de estar en boga incluso antes. El hecho de que no pudiera sacar adelante *The Scarlet Pimpernel*, un film histórico alejado de sus intereses habituales, afianzó esta creencia de que solo apto para un género, que ya había quedado atrás.
6. La llegada de la estricta autocensura hollywoodiense en julio de 1934, con la PCA, fue otro factor decisivo. Sus films, con homosexuales, lesbianas, ninfómanas y todo tipo de personajes amorales y criminales, fueron de los primeros en prohibirse y esconderse. Ni Brown ni sus películas tenían cabida en el nuevo Hollywood regido por el ultraderechista, católico y archiconservador Joseph I. Breen. Su cine era ahora imposible de filmar.

## 6. REFERENCIAS

### LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBRO

Bacall, L. (2005). *Por mí misma y un par de cosas más*. Barcelona, España: RBA.

Baxter, J. (1973). *Sixty Years of Hollywood*. South Brunswick: A. S. Barnes.

Black, G. D. (1998). *Hollywood Censurado*. Madrid, España: Cambridge University Press.

- Jacobs, L. (1972). *La azarosa historia del cine americano*. Vol. II (II vols.). Barcelona, España: Lumen.
- Koszarski, R. (1980). Rowland Brown. En R. Roud (Ed.). *Cinema: A Critical Dictionary* (p. 156). Vol. I (II vols.). Londres, Reino Unido: Seeker & Warburg.
- Peary, D. (1983). *Cult Movies 2*. Nueva York: Dell.
- Rotha, P. & Griffith, R. (1964). *El cine hasta hoy (Panorama del cine mundial)*. Barcelona, España: Plaza & Janés.
- Scorsese, M. & Wilson, M. H. (2001). *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Madrid, España: Akal.
- Tavernier, B. & Coursodon, J-P. (1997). *50 Años de Cine Norteamericano*. Vol. I (II vols.). Madrid, España: Akal.
- Tibbets, J. C. (1985). Rowland Brown. En F. Thompson (Ed.). *Between Action and Cut: Five American Directors* (pp. 163-182). Methuen: Scarecrow Press.

## **PUBLICACIONES PERIÓDICAS**

- Blaisdell, G. (septiembre, 1932). Hell's Highway. *International Photographer*, 4(8), 33.
- Char (22 de abril de 1931). Quick Millions. *Variety*, 102(6), 18.
- Chic (27 de septiembre de 1932). Hell's Highway. *Variety*, 108(3), 21.
- Crouch, W. (4 de abril de 1931). Quick Millions. *Motion Picture Herald*, 103(1), 36.
- Dad Says (30 de abril de 1932). *Hollywood Filmograph*, 12(15), 6.
- Dad Says (22 de julio de 1933). *Hollywood Filmograph*, 13(28), 4.
- Darryl Zanuck Buys Three More Stories (10 de junio de 1933). *The Hollywood Reporter*, 15(20), 3.
- Davis, D. A. (verano, 2010). *I Am a Fugitive from a Chain Gang!* and the Materiality of Southern Depravity. *Mississippi Quarterly*, 63(3-4), 399-418.
- Hall, M. (26 de septiembre de 1932). Hell's Highway. *New York Times*, 18.
- Hamilton, J. S. (mayo, 1931). Some Gangster Film. *National Board of Review Magazine*, 6(5), 7-12.
- Hell's Highway (27 de agosto de 1932a). *Hollywood Filmograph*, 12(32), 7.

Hell's Highway (27 de septiembre de 1932b). *Film Daily*, 60(74), 6.

Hell's Highway (noviembre, 1932c). *Motion Picture*, 44(4), 68.

Hell's Highway (noviembre, 1932d). *Photoplay*, 42(6), 58.

Hollywood (23 de febrero de 1932). *Variety*, 105(11), 6.

Inside Stuff-Pictures (29 de agosto de 1933). *Variety*, 111(12), 52.

Inside Stuff-Pictures (5 de agosto de 1936). *Variety*, 123(8), 6.

Laemmle Signs Brown (3 de julio de 1931). *Motion Picture Daily*, 30(29), 8.

Maddin, G. (mayo-junio, 2007a). Guy Maddin's Jolly Corner: Blood Money. *Film Comment*, 43(3), 8.

Maddin, G. (noviembre-diciembre, 2007b). Guy Maddin's Jolly Corner: The Devil Is a Sissy. *Film Comment*, 43(6), 8.

Manners, D. (octubre, 1932). Screen's Newest Sheik. *Motion Picture*, 44(3), 47, 84-85.

McCarthy (20 de agosto de 1932). Hell's Highway. *Motion Picture Herald*, 108(8), 35.

Meehan, L. (5 de diciembre de 1931). From Hollywood. *Motion Picture Herald*, 105(10), 39.

Meehan, L. (27 de agosto de 1932). Hot off the Griddle. *Motion Picture Herald*, 108(9), 16.

Miller, D. (1971). He Socked A Supervisor!: Rowland Brown. *Focus on Film*, 7, 43-52.

Peary, G. (otoño, 1976). Doorway to Hell. *The Velvet Light Trap*, 16, 1-4.

Quick Millions (19 de abril de 1931a). *Film Daily*, 55(91), 10.

Quick Millions (junio, 1931b). *Silver Screen*, 1(8), 45.

Quick Millions (julio, 1931c). *Screenland*, 23(3), 85.

Revamp "Liberty Road" as Cash-in On Florida Case (19 de julio de 1932). *Variety*, 107(6), 34.

Reviews: Hell's Highway (noviembre, 1932). *Modern Screen*, 4(6), 48.

Roland [sic] Brown's New Meg (20 de mayo de 1931). *Variety*, 102(10), 3.

Rowland Brown's First (14 de enero de 1931). *Variety*, 101(5), 22.

Rowland Brown–Radio (29 de marzo de 1932a). *Variety*, 106(3), 6.

Rowland Brown With RKO (5 de abril de 1932b). *Film Daily*, 59(4), 2.

"Speed" Gets a Break (20 de junio de 1933). *The Hollywood Reporter*, 15(28), 3.

The Modern Screen Directory–Hell's Highway (noviembre, 1932). *Modern Screen*, 4(6), 10.

The Shadow Stage: Quick Millions–Fox (junio, 1931). *Photoplay*, 40(1), 56.

U.A. Goes to Court Over "Blood Money" (8 de diciembre de 1933). *Motion Picture Daily*, 34(134), 9.

Wilk, R. (5 de diciembre de 1930). Hollywood Flashes. *Film Daily*, 54(55), 3.

Wilk, R. (27 de julio de 1932). A Little from "Lots". *Film Daily*, 60(22), 7.

Writers–Brown, Rowland (1931). *The Motion Picture Almanac 1931*, 226.

Writers–Brown, Rowland (1932). *The Motion Picture Almanac 1932*, 192.

1931 Fox 1932–While Paris Sleeps (14 de mayo de 1931). *Film Daily*, 55(113), 28.

## **SITIOS WEB**

AFI Catalog of Feature Films (2016). The American Film Institute Catalog Database 1893-1970. Recuperado de <http://www.afi.com/members/catalog/> Consultado el 21/01/2016.

Scorsese, M. (9 de septiembre 2010). Scorsese's Favorite Gangster Movies. Recuperado de <http://www.thedailybeast.com/articles/2010/09/08/best-gangster-films-chosen-by-martin-scorsese.html> Consultado el 21/01/2016.

Scorsese, M. (2015). Scorsese Screens. Recuperado de <http://www.tcm.com/this-month/article/1054970|0/Scorsese-Screens-for-January.html> Consultado el 21/01/2016.

## **AUTORA:**

### **Carmen Guiralt Gomar**

Es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valencia con una tesis doctoral en la rama de Historia del Cine sobre el director norteamericano Clarence Brown, Licenciada en Historia del Arte por la misma universidad y Título Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Sus principales líneas de divulgación científica se centran en la historia y la estética del cine clásico norteamericano. Ha publicado numerosos artículos de investigación en revistas científicas altamente reconocidas en el ámbito de su especialidad y ha intervenido con comunicaciones en diversos congresos nacionales e internacionales. Entre sus contribuciones a obras colectivas destaca el libro *Ciudades de Cine* (Editorial Cátedra, 2014), donde participó con el capítulo dedicado a Washington, D.C. Actualmente, acaba de concluir una monografía sobre el director Clarence Brown para la Editorial Cátedra, que será el primer libro publicado sobre el cineasta a nivel mundial y verá la luz en la colección de la editorial "Signo e Imagen/Cineastas" en marzo de 2017.

<https://independent.academia.edu/CarmenGuiraltGomar>

[https://www.researchgate.net/profile/Carmen\\_Guiralt\\_Gomar](https://www.researchgate.net/profile/Carmen_Guiralt_Gomar)

<http://orcid.org/0000-0003-1409-6675>