

***The Trail of '98* (Clarence Brown, 1928) y la Fiebre del Oro de Klondike: el último gran *road show* del cine silente de Hollywood**

Carmen Guiralt Gomar¹

Introducción

A comienzos de 1927 Metro-Goldwyn-Mayer/Loew's comenzó los preparativos de *The Trail of '98* (1928), basada en la novela homónima de 1910 de Robert W. Service sobre la Fiebre del Oro de Klondike, Canadá, en 1898. Se trataba de una epopeya histórica de grandes dimensiones, que se concibió desde el principio como un colosal espectáculo *superspecial*.

Proyecto personal del director Clarence Brown, que acababa de llegar al estudio y disfrutaba entonces de un enorme prestigio crítico y comercial, MGM no escatimó en gastos y le concedió una amplia libertad artística, que él utilizó en pro de la fidelidad histórica del film. Así, el cineasta realizó una exhaustiva investigación y reprodujo de forma minuciosa todo tipo de pormenores relacionados con la época de la Fiebre del Oro. La productora también accedió a que Brown trasladase buena parte del rodaje a exteriores reales, algo por completo inusual en la entidad, que siempre fue la más reacia a filmar en localizaciones. De este modo, para simular el Chilkoot Pass, el paso natural de alta montaña entre Alaska y Canadá utilizado por los buscadores de oro como vía hasta Klondike, él logró llevarse a su compañía a las cumbres del Continental Divide (a veces llamado Great Divide), cerca de Denver, en el estado de Colorado, donde manejó escenas con alrededor de dos mil extras a más de 3.500 metros de altura y el equipo llegó a soportar temperaturas de hasta 15 grados bajo cero, mientras que otra porción se filmó en Alaska. Ese deseo obsesivo de atenerse a la veracidad histórica del periodo provocó que entre cinco y seis hombres murieran durante el rodaje.

Tras una ardua y larga fase de producción, *The Trail of '98* se estrenó finalmente el 20 de marzo de 1928 en el Astor Theatre de Nueva York y lo hizo, además, en forma de gran espectáculo, como un *road show*. Para incrementar aún más sus valores especiales contó con la inauguración en la sala de un nuevo formato de pantalla ancha patentado por MGM y denominado Fantom Screen, que suponía una mejora sobre la Magnascope de Paramount Pictures (“Fantom Screen’ Used” 1928, 9; Sid 1928, 30).

¹ Investigadora independiente.

The Trail of '98 lo tenía todo para triunfar: un extraordinario presupuesto, que rondó (y quizá superó) el millón de dólares²; un hábil y reputado cineasta, que sentía pasión por el proyecto; un importante reparto, encabezado por Dolores Del Rio y secundado por prominentes actores del momento, como Ralph Forbes, Karl Dane, Tully Marshall y Harry Carey; un extenso rodaje en exteriores naturales y una sobresaliente labor de investigación documental, aspectos que le garantizaban una plasmación muy veraz de los acontecimientos de 1898; y una potente campaña publicitaria orquestada por MGM. Sin embargo, a pesar del despliegue, de las expectativas suscitadas y del coste de vidas humanas, la película se convirtió en el mayor descalabro económico de la productora hasta la fecha, con unas pérdidas de 756.000 dólares (Vieira 2009, 401).

Estado de la cuestión, objetivos y metodología

The Trail of '98 es un largometraje olvidado e inexplorado, cuyo acceso estuvo restringido durante décadas. Aunque el escenario en la actualidad es distinto, dado que se editó en DVD por Warner Archive Collection en 2009, su inexistente circulación a lo largo del tiempo ha motivado que ni tan siquiera sea aludido en los libros clásicos sobre el cine silente norteamericano, tales como *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film* (Pratt 1973), *American Silent Film* (Everson 1978) o *An Evening's Entertainment* (Koszarski 1994). Su distribución videográfica no ha mejorado la situación, ya que continúan sin existir textos que lo aborden en profundidad y todavía hoy es confundido y citado erróneamente como un *western* (Finler 2003, 146; Hall y Neale 2010, 71), género con el que no comparte ningún particular.

Una notable y única excepción es la entrevista que Kevin Brownlow efectuó a Clarence Brown en París en septiembre de 1965, buena parte de la cual, con sustancial información sobre *The Trail of '98*, se publicó en el posterior libro del historiador *The Parade's Gone By...* (1968, 137-153), aunque abundantes pasajes de la misma se descartaron de la versión final del libro. Por ello, deseamos expresar nuestro agradecimiento a Brownlow por habernos suministrado una copia de la entrevista original completa y en gran medida inédita para documentar este trabajo (Brownlow 1965).

² Los materiales publicitarios de MGM contienen cifras considerablemente exageradas (cfr. "Grauman's" 1928, 3). Por ejemplo, registran que se utilizaron diez mil extras, cuando Clarence Brown mencionó dos mil (Brownlow 1968, 149) y otros documentos del periodo señalaron tres mil ("Too Few Men" 1927, 1). Por ello, los dos millones de dólares de presupuesto mencionados por la productora no deben tenerse en consideración como datos reales. De hecho, *Variety*, en varios informes, indicó un coste sobre el millón de dólares ("Trail of '98,' \$1,000,000" 1927, 5; Sid 1928, 30).

A partir de la publicación de *The Parade's Gone By...*, *The Trail of '98* ha sido incluida de forma breve en otras obras destacadas, como *The M.G.M. Story* (Eames y Bergan 1982, 48) o *Silent Magic. Rediscovering the Silent Film Era* (Butler 1987, 167-168), pero estas se nutren prácticamente al cien por cien de *The Parade's Gone By...* Todo ello por no mencionar los volúmenes que prestan alguna atención a la película con datos confundidos o sinopsis incorrectas, lo que demuestra que sus artífices ni siquiera la han visionado (cfr. Holston 2013, 63).

Por todo lo expuesto, el presente texto propone un estudio global de esta desconocida producción. La investigación prestará especial atención al valor de *The Trail of '98* como testimonio visual de la época de la Fiebre del Oro y tendrá entre sus fines efectuar una reconstrucción histórica del rodaje, establecer una cronología del mismo y constatar las situaciones extremas de su filmación en exteriores. De este modo, a través de este ejemplo representativo, se ilustrarán las condiciones de enorme peligrosidad de los rodajes en localizaciones durante la era silente y se demostrará cómo la productora MGM utilizó su poderosa influencia para silenciar las muertes acaecidas. Asimismo, se profundizará en los particulares de su exhibición como *road show* y en el desconocido proceso de pantalla ancha Fantom Screen. En última instancia, se examinarán los diferentes motivos, de índole fílmica y vinculados con el contexto de la industria de Hollywood, que contribuyeron a su ausencia de éxito comercial.

Al tratarse de una cinta tan poco estudiada, para reconstruir los detalles relativos al proceso de preproducción y al rodaje, junto con la entrevista completa de Brownlow a Clarence Brown y *The Parade's Gone By...*, nos hemos servido de fuentes documentales de periódicos y semanarios de la época, en su gran mayoría especializados: *Film Daily*, *Los Angeles Times*, *Motion Picture Magazine*, *Motion Picture News*, *Moving Picture World*, *New York Times* y *Variety*. Lo mismo sucede con relación a las circunstancias de su estreno como *road show* y a la Fantom Screen, aspectos que difícilmente pueden encontrarse en bibliografías actuales.

Para ello, comenzamos con un sucinto análisis de su argumento y estructura narrativa. Con posterioridad, desarrollamos la génesis del proyecto y la preproducción. A continuación, el rodaje. Y, por último, ahondamos en los particulares de su exhibición como *road show* y su recepción crítica y comercial.

Análisis argumental y narrativo

The Trail of '98 se inicia el 14 de julio de 1897 con la llegada de un barco procedente de Alaska al puerto de San Francisco, portador de la primicia de un gran yacimiento de oro en Klondike. La noticia se extiende como la pólvora por los diferentes territorios de los Esta-

dos Unidos, lo que se muestra a través de un mapa y sirve como estrategia narrativa para introducir a los cuantiosos buscadores de oro que integrarán el argumento. Entre ellos figuran el presuntuoso Jack Locasto (Harry Carey), que acaba de volver de Klondike convertido en millonario y se dispone a regresar; Lars Petersen (Karl Dane), de Michigan, que huye de su mujer para unirse a la expedición; Samuel Foote (George Cooper), un padre de familia de Kansas que sueña con regresar cargado de oro para los suyos; y el anciano predicador Salvation Jim (Tully Marshall), de Nevada.

Miles de personas embarcan cada día en San Francisco con destino a Klondike en busca del preciado metal. En uno de los navíos confluyen los anteriores y son presentados el Sr. y la Sra. Bulkey (Tenen Holtz y Emily Fitzroy), que tienen la intención de abrir un restaurante en Klondike; Berna (Dolores Del Rio), una pariente pobre que trabajará en el establecimiento y viaja acompañada de su abuelo ciego (Cesare Gravina); y Larry (Ralph Forbes), un polizón que huye de la policía dentro del barco.

Localizamos ya aquí uno de los principales fallos de *The Trail of '98*, que, sin duda, condujo a la falta de empatía y conexión emocional del público con el film. Y es que se trata de una película coral, centrada en numerosísimos personajes y sin protagonistas claros y definidos hasta casi el final o, como registró *Variety*, hasta sus dos últimas bobinas (Sid 1928, 30). En este sentido, el propio Clarence Brown, en años posteriores, fue consciente de su error y resumió la película como una amalgama de historia y de personajes:

Trail of '98. Vuelvo la vista atrás sobre esa ahora y... no fue demasiado taquillera. Era simplemente... el tipo de historia y el guión y el tipo de dirección y de actuación. Era uno de esos conglomerados. Nunca estuve contento con ella. Nunca. En ningún momento (Brownlow 1965, 11)³.

En consecuencia, el comentario de la montadora Margaret Booth sobre la reacción del público en el primer preestreno resulta del todo comprensible: “A la gente no parecía importarle la película” (Brownlow 1968, 304).

De hecho, más de su primera mitad es de índole documental y puede ser entendida como tal, ya que relata el arduo trayecto de los buscadores de oro hasta Klondike: la travesía en barco desde San Francisco, las avalanchas de nieve, el ascenso del Chilkoot Pass, el deshielo con la llegada de la primavera, los rápidos del río Yukon junto a la población de Whitehorse, en Canadá, etc. Solo cuando la

³ Brown también echó la culpa del fracaso del film a su protagonista masculino, Ralph Forbes: “John Seitz era mi cámara — uno de los mejores. Harry Carey estuvo maravilloso en ella, pero yo tenía un protagonista abominable” (Brownlow 1968, 149). Por otra parte, la presente investigación quiere hacer constar que la traducción al castellano de todas las citas de textos publicados originalmente en inglés que figuran en este trabajo es obra de la autora.

acción se establece en Dawson City, la localidad que da entrada a Klondike, allá por el minuto 49 (de un total de 87 minutos en la actualidad), comienzan a desarrollarse dramas personales concretos y no colectivos. La acción gira entonces de forma repentina hacia la historia de amor de Larry y Berna y la interposición de Locasto entre ellos. En ausencia de Larry, que sigue en su empeño infructuoso por encontrar oro, Berna se queda sola en la ciudad; pasa hambre, es violada por Locasto y convertida en chica de alterne en su local. Al fin, Larry vuelve triunfante con oro, da muerte a Locasto y se incendia Dawson City. La conclusión es un *happy ending* en toda regla. Larry y Berna se reconcilian y comentan con Petersen y Salvation Jim que tienen más dinero del que jamás podrán llegar a gastar.

Origen del proyecto y preproducción

Clarence Brown quiso hacer la película desde que leyó el libro de Robert W. Service en 1919 (“Doing it Up” 1926, 976). De ahí que fuera su primera elección al ingresar en MGM a comienzos de 1926, entonces todavía en calidad de préstamo del productor Joseph M. Schenck.

Desde 1923 hasta 1925 Brown había sacado a la luz una serie de éxitos comerciales y artísticos en varias producciones muy modestas para Universal⁴, y con posterioridad había guiado satisfactoriamente para Schenck el difícil retorno de Rudolph Valentino a la pantalla en *The Eagle* (1925). Era, por lo tanto, un cineasta en alza, aclamado por los críticos y cuyas cintas triunfaban en taquilla. Por este motivo, al llegar a MGM, Louis B. Mayer, vicepresidente de la compañía y director general del estudio, le permitió seleccionar el material de su primera película —sin duda para que firmase después un contrato con la productora, como así sucedió⁵— y él escogió *The Trail of '98* (“Clarence Brown to Direct” 1926, 884; “Doing it Up” 1926, 976). La primera fase de preparación del largometraje se inició en ese momento.

Mayer, rara vez desacertado en su olfato comercial, intuyó las complicaciones que podían surgir, sobre todo por el deseo de Brown de rodar en localizaciones reales de Alaska y la región del Yukon (Kingsley 1926, A10). La compañía, además, acababa de salir milagrosamente ilesa de la grandiosa producción épica de *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925), que había heredado de Goldwyn Pictures Co., por causa de la fusión de 1924, y cuyas graves dificultades y exorbitante presupuesto se originaron por el rodaje en exteriores en Roma. Esta traumática experiencia estaba aún demasiado reciente como para que Mayer aceptase producir un film de características tan

⁴ Los cinco films de moderado presupuesto, pero increíblemente exitosos, de Brown en Universal fueron *The Acquittal* (1923), *The Signal Tower* (1924), *Butterfly* (1924), *Smouldering Fires* (1925) y *The Goose Woman* (1925).

⁵ El director ya nunca abandonó MGM; permaneció en el estudio hasta 1953.

similares, de modo que convenció a Brown para que aceptase realizar primero otra película.

El cineasta accedió y llevó a cabo *Flesh and the Devil* (1926), uno de los éxitos más rotundos del estudio, que reunió por primera vez a la pareja formada por John Gilbert y Greta Garbo y convirtió a esta última en estrella internacional. En consecuencia, tras el clamoroso éxito de este film, estrenado el 25 de diciembre de 1926, Brown reclamó iniciar su película sobre la Fiebre del Oro y Mayer la autorizó, si bien fue Irving Thalberg, vicepresidente segundo y a cargo de la producción de MGM, quien estaba verdaderamente interesado en el proyecto y le dio luz verde (“Clarence Brown to Direct” 1926, 884; Vieira 2009, 86).

Brown comenzó la segunda fase de la preproducción en enero de 1927 y se marcó unos niveles de realismo y exactitud histórica inusitados en una producción hollywoodiense. La sombra de *The Gold Rush* (1925), el sensacional éxito de Charles Chaplin, planeaba sobre el largometraje y Brown se propuso sobrepasarlo en todo, incluso en sus momentos cómicos, que abundan durante el dificultoso recorrido hasta Klondike y resultan perjudiciales para el drama, puesto que disminuyen la sensación de peligro que se pretendía conseguir.

Su objetivo era plasmar de manera precisa no solo la vestimenta y principales utensilios de los que acudieron a Klondike en 1897-98 —el calzado para la nieve, los chaquetones, los perros de los trineos—, sino todo tipo de pormenores relacionados con la veracidad del periodo. Con tal propósito, a mediados de enero, él y Charles Dorian, su ayudante de dirección, se trasladaron a San Francisco para consultar archivos de periódicos (“Brown on Research” 1927, 8). Aunque la mayoría habían sido destruidos en el terremoto e incendio de 1906, al fin descubrieron un archivo completo de *San Francisco Chronicle* conservado intacto en casa del propietario del rotativo. De inmediato, realizaron copias fotostáticas de todas sus páginas, llenas de fotografías, y las enviaron a Hollywood. Así comenzó la ardua tarea de duplicar en el estudio detalles tan ínfimos como las latas de comida (sobre todo carne de cerdo picada y judías), el tabaco, las cajas de leche en polvo, las etiquetas de las botellas, los sacos de harina que se llevaron para guardar el oro y los más mínimos accesorios (Shelton 1928, 28-29; “On Service’s” 1928, 113; Jameson 1930, 62, 64). La investigación implicó la consulta de muchos otros fondos documentales, fotografías antiguas, registros, informes e historias de buscadores de oro. Y Brown llegó a contratar como consejeros técnicos de producción a varios personajes reales supervivientes de la Fiebre del Oro: el veterinario Frank Smith, ‘Slim’ Morgan, Scott Turner (conocido como ‘Cherokee Kid’) y Gracie Robinson (“Brown Selects” 1927, 39; Shelton 1928, 28-29; “On Service’s” 1928, 113; Jameson 1930, 62, 64).

El 25 de febrero se anunciaron los principales miembros del reparto: Ralph Forbes, Karl Dane, Harry Carey, Tully Marshall y George Cooper (“Assign Important” 1927, 668; “Studio Briefs” 1927a, 710). Dolores del Río fue contratada mucho más tarde y, o bien no estuvo en el Continental Divide, o visitó los exteriores solo durante escasos días⁶. Esto se percibe de forma muy tangible en la cinta, debido a su casi nulo protagonismo a lo largo del itinerario hasta Klondike. De hecho, el crítico de *Variety*, que en apariencia desconocía el dato, escribió:

Durante esta mitad inicial, Brown ha permitido la estampida hacia el norte disminuyendo la importancia de Berna y Larry. Cuando los amantes son ocasionalmente enfocados por medio del montaje, el tempo de la producción se ralentiza, con prolongadas escenas entre los dos y, a su vez, quizás como resultado de la consciencia culpable de alguien que sabe que ha descuidado esta fase [de la historia] (Sid 1928, 30).

En otro fragmento, ponderó: “... ninguno de los personajes principales está en peligro, así que, en lo que respecta a la historia, se queda en un ‘efecto’ — aunque arrebatador” (Sid 1928, 30).

Ya a comienzos de febrero el plan de filmar la mayor parte del metraje en localizaciones de Alaska y el Yukon se había abandonado, optándose por el Continental Divide. De acuerdo con MGM, el cambio se debió a la imposibilidad de alojar en tales territorios sumamente alejados al vasto número de personas que componían el equipo de rodaje (“Too Few Men” 1927, 1; “Assign Important” 1927, 668; “On Service’s” 1928, 113; Jameson 1930, 64). En total, eran ciento veinticuatro: veinticuatro actores y alrededor de cien técnicos, entre los que había cinco directores de fotografía, numerosos ayudantes de dirección y una docena de expertos técnicos y delegados de los distintos departamentos (“‘Trail of ’98’ Unit” 1927, 960; “The Trail of Danger” 1927, 1438; Brownlow 1968, 149).

El rodaje en exteriores del Continental Divide y Alaska

El 28 de febrero Brown salió de Hollywood en dirección a Denver, capital del estado de Colorado (“At Parting” 1927, A1). La compañía lo hizo días más tarde en un tren especial Pullman de dieciséis vagones, alquilado por MGM, que se utilizó como vivienda durante el tiempo que permanecieron en exteriores (“Clarence Brown On Location” 1927, 103). *Motion Picture News* informó:

Los vagones han sido habilitados, los conductores del equipo de perros emplazados bajo contrato, las emisoras de radio instaladas y el suficiente equipamiento ferroviario alquilado para proporcionar

⁶ El 19 de marzo de 1927 Brown anunció por radio la noticia de su participación en el film desde el Continental Divide, y el día 28 él, los principales actores y miembros del equipo habían regresado a Hollywood (“Del Río in ‘98” 1927, 1179).

dormitorios a cientos de intérpretes, vagones de almacenaje, cafeterías, estaciones de radio, hospitales, laboratorios, oficinas de telégrafos, oficina de correos, salas de proyección, economatos y salas recreativas (“Trail of '98' Unit” 1927, 960).

Los Angeles Times la refirió como la compañía cinematográfica más grande que jamás había salido de un estudio para filmar una película (Kingsley 1927, A10). Desde luego, MGM no acometía un proyecto de tal envergadura desde *Ben-Hur*.

Tras recibir una calurosa bienvenida por parte de las autoridades de Denver, el equipo se desplazó a una de las cumbres más altas del Continental Divide, cerca de la población de Corona, para lo que MGM tuvo que prolongar una antigua vía de ferrocarril (“On Service's” 1928, 113). Allí emplazaron el Pullman, debajo de una galería especial contra desprendimientos. Brown relató la experiencia de la siguiente manera:

La primera noche que pasamos en las galerías casi me volví loco. Me desperté en mitad de la noche, casi asfixiado por los humos del motor y por el humo que salía a borbotones de otros trenes que pasaban. Intenté respirar algo de aire, pero no podía encontrar la salida. Nunca olvidaré esa experiencia (Brownlow 1968, 149).

El director llegaría a señalar *The Trail of '98* como la película más dura que había hecho nunca. Perdió 10 kilos durante el rodaje:

Era la historia de la gran Fiebre del Oro de Klondike y para duplicar el Chilkoot Pass usamos una localización en el Great Divide, a unas sesenta millas de Denver, a 11.600 pies con temperaturas tan bajas como sesenta [grados Fahrenheit] bajo cero. Y tuve que tener a dos mil extras allí arriba — ¡desde una ciudad como Denver! Pero los conseguimos. Duplicamos el Chilkoot Pass. Los viejos buscadores de oro que vieron la película pensaron que era real (Brownlow 1968, 149).

El rodaje se inició en la madrugada del 7 de marzo y enseguida se produjo el primer accidente de los muchos que terminarían registrándose. Según notificó la prensa coetánea, se encontraban en West Port, en el extremo oeste del famoso Moffet Tunnel, a través del Pico James, cuando se originó una gran avalancha. Ralph Forbes, Karl Dane y George Cooper saltaron de sus caballos justo a tiempo y escaparon de la muerte por poco. El jefe de equipo E. E. Reeves, a caballo, fue atrapado por el desprendimiento, que lo arrastró por un lateral de la montaña en medio de toneladas de nieve y roca. Sufrió la rotura de una rodilla y el caballo tuvo que ser sacrificado. El alud también destruyó parte de los decorados (“Snow Slide” 1927, 4; “Snowslide” 1927, 6). Este revés, ocurrido el primer día de rodaje, fue un presagio de todas las muertes que acabó cobrándose *The Trail of '98*: entre cinco y seis.

MGM había previsto que la unidad permaneciera dos meses en exteriores (“Assign Important” 1927, 668), pero las duras condiciones atmosféricas hicieron que la estancia se acortara a un

mes. Además, el cineasta explicó que muchos estuvieron a punto de helarse y sufrieron hipotermias:

Tuve que enviar a gran cantidad de gente de vuelta abajo; no podían soportarlo. No podíamos ir deprisa, no podíamos correr — apenas podíamos hacer nada a esa altitud. Teníamos pequeñas lámparas de aceite sobre las cámaras, con tubos colocados en el interior, para impedir la congelación del mecanismo y el control estático [La interferencia estática era una pesadilla en aquel momento; el frío intenso causaba destellos electrostáticos que se registraban en la película. Moviéndose a través del armazón metálico de la cámara, la película producía su propia electricidad]. Algunas de nuestras escenas estaban rayadas con electricidad estática (Brownlow 1968, 150).

De acuerdo con Brown, era imposible filmar en esas condiciones:

Por la noche, mirabas una montaña y la nieve estaba cubriendo la cima. A la mañana siguiente, esa montaña estaba seca y la nieve estaba en la siguiente cima. Vientos de cincuenta a sesenta millas por hora habían movido todo el montón de nieve durante la noche (Brownlow 1968, 149).

Para filmar la larga hilera de personas avanzando hacia la cumbre del Chilkoot Pass construyeron una vía paralela en la que situaron un trineo y le ataron tres cámaras, cada una con un tipo de lente diferente. El trineo estaba controlado desde arriba por un poderoso mecanismo de motor. Brown y sus ayudantes hacían señales a los responsables del elevador cada vez que querían subir, parar o volver atrás. De este modo, pudieron realizar planos a distinta escala de todos los incidentes que sucedían durante el ascenso.

Tal y como apuntó el realizador, si se confrontan con fotografías auténticas de 1897-98 de los buscadores de oro subiendo el Chilkoot Pass, las imágenes de *The Trail of '98* parecen reales. Para su consecución, hicieron falta alrededor de dos mil extras. Décadas después, los recuerdos de Brown eran nítidos:

Atravesamos la ciudad de Denver y recogimos marginados de las calles —vagabundos, personas que estaban arruinadas y personas que estaban muertas de hambre. Conseguimos tenerlos en la estación de ferrocarril listos para salir a las dos de la madrugada. Durante el viaje al Great Divide, que duró unas cuatro horas, los ayudantes los vistieron. Entonces eran unas dos mil personas — les pusieron botas de goma, ropa interior gruesa, calcetines gruesos y chaquetones, y los vistieron exactamente igual que habrían ido vestidos en la época de la Fiebre del Oro. Se les dio el desayuno durante el camino. El tren llegó a las ocho de la mañana. Mientras salían, les entregamos sus mochilas y les dijimos el modo en que tenían que subir el puerto. Nuestras cámaras estaban todas colocadas y preparadas, y yo tenía teléfonos en cada una de las tres o cuatro posiciones de la cámara. Para cuando alcanzaron la cima, teníamos lo que queríamos, eran las dos de la tarde. Los metimos en el tren y

les dimos de comer durante el camino de vuelta a Denver (Brownlow 1968, 150).

Sin embargo, se les requirió para otra sesión de rodaje. La filmación se detuvo un día para que tuvieran una jornada de descanso, pero en esta segunda ocasión alrededor del veinte por ciento ya no acudió. Brown recordó: "... pero no importaba mucho porque para entonces tenía todos mis planos generales" (Brownlow 1968, 150).

Así pues, tras la filmación de las principales escenas del Chilkoot Pass, MGM dio la orden de regresar. El 28 de marzo el director, los protagonistas y el equipo principal estaban de vuelta en Hollywood ("Too Much Weather" 1927, 10). Un mes más tarde, *Motion Picture News* llamaba al tren donde había vivido la compañía "The Trail of Danger":

Un mes pasado en una altitud de 12.000 pies en medio de ventiscas récord, increíbles vendavales y una temperatura de 25 bajo cero resultó ser un viaje de exteriores difícil. Miles de toneladas de nieve en las cumbres allá en lo alto amenazaron con sepultar el campamento de Corona, Col., y se tuvo que utilizar dinamita para quitar algunos de los amontonamientos de nieve. La elevada altitud hizo difícil el esfuerzo físico y constantemente se tuvo que luchar contra el peligro de hipotermias y congelaciones ("The Trail of Danger" 1927, 1438).

El rodaje continuó inmediatamente en el estudio, pero quedaban muchos exteriores por filmar. A principios de mayo, *Motion Picture News* anunciaba que una unidad de producción viajaría pronto a Alaska, a los lagos Linderman y Bennett, bajo el liderazgo del ayudante de dirección Harry Schenck ("Studio Briefs" 1927b, 1675). El 15 de mayo *Film Daily* comunicaba que el equipo, a cargo de Schenck y de Frank Messenger, había salido ya hacia Alaska para filmar las escenas del deshielo y los rápidos del río Yukon (Gausman 1927, 8). A Brown nunca se le menciona en estos textos, y es prácticamente seguro que no hizo el viaje. Con toda probabilidad, se encontraba en el estudio filmando la gran cantidad de escenas que aún faltaban con Dolores del Río.

Y el 29 de junio, cerca de Cordova, Alaska, se producía la tragedia en la que tres hombres morían en las aguas del río Copper, en un paraje remoto. En pro de la veracidad histórica del periodo, los especialistas fueron arrojados a las aguas embravecidas en embarcaciones primitivas, semejantes a las de la Fiebre del Oro. Ray Thompson y F. H. Daughters cayeron al agua desde su bote, y Joseph Bautin se lanzó para intentar salvarles y también murió. Tan solo se recuperó el cuerpo de este último.

Aunque el *New York Times*, *Film Daily* y *Variety* publicaron tres breves notas sobre el suceso ("3 Movie Men" 1927; "Three Drowned" 1927, 4; "3 Men Drowned" 1927, 9) y más tarde *Variety* incluyó un escueto apunte sobre el funeral de Bautin ("Los Angeles"

1927, 54), MGM logró soterrar el episodio durante décadas. El departamento de publicidad de la compañía elaboró un amplio y detallado artículo sobre el rodaje de *The Trail of '98* donde se repetía una y otra vez que, a pesar de las dificultades halladas en los exteriores, no hubo accidentes ni complicaciones serias. Lo más incongruente es que apareció en el muy influyente *New York Times* (“On Service’s” 1928, 113), que era una de las publicaciones que con anterioridad había dado la noticia de la muerte de los especialistas. La sección fotografiada en Alaska no se obviaba en el reportaje:

La filmación de la secuencia de los rápidos de White Horse... no requirió tantos extras y se decidió que se haría en el Norte. Harry Schenck, ayudante de unidad, se llevó a un equipo técnico del estudio a Skagway, Alaska, donde se estableció el campamento. Más tarde se trasladaron a Lake Bennett, tomando planos a lo largo del recorrido. En Lake Bennett se lanzaron al agua varios botes de madera, enviados desde Seattle. Allí también se hizo un intento por describir el deshielo de la primavera, con las cámaras colgando sobre los rápidos con cables. Estas escenas se filmaron a comienzos de mayo de 1927, dos meses después de que se fotografiasen las secuencias del Continental Divide (“On Service’s” 1928, 113)⁷.

Nada se supo ni volvió a escribirse sobre la tragedia del río Copper hasta que Clarence Brown aludió a ella en la referida entrevista de 1965 con Kevin Brownlow, que se publicó de forma parcial en 1968. Aunque, como se ha señalado, todo parece indicar que él no se desplazó a Alaska, evocó los hechos como si hubiera estado, quizá por un sentimiento de culpa: “Fuimos a Alaska para hacer las escenas de los rápidos y perdimos a tres hombres allí arriba” (Brownlow 1968, 149). También habló de otras muertes: “Cuando me marché de Denver, parte de la compañía permaneció allí. Cayó una gran porción de nieve y dos o tres hombres más murieron. Fue una película dura. Oh, Dios, fue dura” (Brownlow 1968, 149). En realidad, una de esas muertes por avalancha también había sido sacada a la luz tímidamente por la prensa coetánea. El 29 de abril de 1927 *Motion Picture News* registró: “Hubo muchos rostros dañados de manera extrema por congelación y un hombre perdió la vida por causa de un alud” (Johnston 1927, 1519).

Tras cinco meses de rodaje, la filmación oficial concluyó a principios de agosto (“‘Trail’ at Embassy” 1927, 8), aunque siguieron realizándose tomas adicionales a lo largo de los meses siguientes e incluso hasta febrero de 1928 (Wilk 1927, 11; “Miss Del Rio’s” 1928, 9).

⁷ En el mismo artículo, MGM se situaba como una gran defensora de los derechos de los animales, tanto durante la producción como con posterioridad, promoviendo las adopciones y no solo de los perros, sino incluso de las cabras utilizadas.

Estreno como *road show* y recepción crítica y comercial

Irving Thalberg confiaba tanto en el éxito de *The Trail of '98* que diseñó su distribución y exhibición comercial como un *road show* (o *roadshow*) (“A Word or Two” 1928, 111; Vieira 2009, 86-87). Este era un espectáculo único itinerante destinado en exclusiva a las grandes ciudades, donde el largometraje siempre se proyectaría bajo las mismas condiciones excepcionales del día de su estreno: con una partitura musical compuesta ex profeso, orquesta en vivo, intermedio, reserva por anticipado, dos pases diarios y al elevadísimo precio de entre 1,65 y 2 dólares, como las representaciones teatrales (no se permitía el acceso a la sala durante la proyección) (Hall y Neale 2010, 2-4, 89-90; Holston 2013, 3-4). Solo las grandes producciones se planificaban como *road shows*. La presentación de un film en tales circunstancias selectas era sinónimo de calidad, prestigio y estatus. Sin embargo, la política de los *road shows* era arriesgada; implicaba una gran inversión y cuidados, y suponía el éxito total o el fracaso absoluto.

MGM inició una intensa campaña publicitaria para lanzar *The Trail of '98* como *road show*, a razón de 2 dólares la entrada, y encargó su explotación al reconocido mánager J. J. McCarthy, responsable de los recorridos itinerantes de las hasta entonces consideradas por la crítica y la industria como las Seis Grandes películas de la historia del cine norteamericano (“Big Six road shows”) (“The Trail of '98” 1928a, 945; Sid 1928, 30): *The Birth of a Nation* (1915) y *Way Down East* (1920), dirigidas por David W. Griffith, *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1923), *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923), *The Big Parade* (King Vidor, 1925) y *Ben-Hur*. En los carteles promocionales de *The Trail of '98* se insistió en que era una digna sucesora de estas dos últimas, ambas de MGM, y de la ya lejana en cronología *The Birth of a Nation* (“Its Fame Will Ring” 1928, 28; “The Trail of '98” 1928b, 1908). Ahora bien, a comienzos de 1928 el cine sonoro suponía una seria amenaza y el estudio quiso asegurar la viabilidad del film haciendo coincidir su estreno con el lanzamiento de su nuevo formato de pantalla ancha Fantom Screen, que se instaló expresamente en el Astor Theatre para la ocasión.

The Trail of '98 llegó al público el 20 de marzo de 1928 y la reacción de la crítica fue ambivalente y más bien cautelosa. *Variety* sentenció:

Es más espectáculo que historia. (...) ‘Trail’ contiene probablemente más secuencias espectaculares que cualquiera de las auténticas películas de 2 dólares desde ‘10 Commandments’. Aun así, su historia nunca te pone un nudo en la garganta... (Sid 1928, 30).

Más hacia delante, reincidía:

Así pues, de esta última de las grandes [películas] se puede decir que tiene deficiencias en su historia, anda escasa de esa cualidad

que hace que el público olvide de forma consistente que es una película, pero a través de ella se verán escenas espectaculares (Sid 1928, 30).

La crítica de Nueva York al completo se sintió cautivada con la Fantom Screen. La pantalla únicamente emergía dos veces durante la proyección, en las escenas de la avalancha de nieve y en los rápidos (“The Trail of ’98” 1928a, 945; Reid 1928, 962; Sid 1928, 30). No obstante, la mayoría de publicaciones le auguraron un futuro sensacional, vaticinando (erróneamente) que sería empleada por otras productoras y se convertiría en indispensable para todas aquellas películas con “secuencias de espectáculo” (“‘Fantom Screen’ Used” 1928, 9, 15; Sid 1928, 30). La Fantom Screen fue ideada por Joseph R. Vogel, del departamento teatral de Loew’s, y desarrollada por A. S. Howard, Frank Norton y Lester Isaacs, del equipo técnico de Loew’s, y por Peter Clark, diseñador y productor de la unidad escénica de Loew’s (“‘Fantom Screen’ Used” 1928, 9; “Showmanship Strikes” 1928, 1102). La pantalla estaba colgada sobre un bastidor independiente equipado con rodillos y, de acuerdo con *Variety*:

... es una mejora de la Magnascope de Paramount porque la película puede doblar su tamaño al moverse hacia abajo y después reducirse hasta un tamaño normal mientras se retira del escenario. Todo a voluntad. Trabajando en conjunción con un proyector especial que contiene lentes de gran angular, el principal logro de esta ilusión reside en la reducción que sigue a la ampliación, no importa si el público solo recuerda el gran *flash*. Se encoge hasta un tamaño normal para retomar la historia y mantener a los personajes en sus proporciones. Para ayudar a enmascarar la transición, la pantalla sale hacia fuera y vuelve hacia dentro durante los intertítulos. El uso de Paramount de su Magnascope tiene la limitación de que una vez que la pantalla grande se ha utilizado tiene que mantenerse o el cambio abrupto a la pantalla normal es ridículo (Sid 1928, 30).

Pese a su entusiasta recepción, la Fantom Screen solo vio la luz una vez más, con motivo de la exhibición de *The Trail of ’98* en el Grauman’s Chinese Theatre de Hollywood, donde el film comenzó como *road show* el 7 de mayo de 1928. Después, MGM jamás la volvió a utilizar. En consecuencia, es un dispositivo de pantalla ancha sumamente desconocido e indocumentado, hasta el punto de que el propio Clarence Brown, en su entrevista inédita con Brownlow, se confundió y aludió a ella con un nombre ficticio, combinación de su verdadera designación y de la pantalla equivalente de Paramount: “... usaron la pantalla grande por primera vez en esa película —para el deslizamiento de la nieve— Magnascreen” (Brownlow 1965, 11). Asimismo, tanto las fuentes del periodo como la escasísima bibliografía que la referencia la citan de distintas formas: Fantomscreen (“The Trail of ’98” 1928a, 945; Reid 1928, 962) y Phantom Screen o “Phantom” Screen (Vischer 1928, 21; Crafton 1999, 585).

Aunque las primeras reseñas de Nueva York de *The Trail of '98* no fueron del todo negativas, sin duda influidas por la enorme publicidad suministrada por MGM, en los meses siguientes las críticas se volvieron incisivas. Simultáneamente, la película comenzó a funcionar tan mal como *road show* que MGM decidió cancelarla como tal y presentarla en programas regulares. Por este motivo, la primera semana de diciembre de 1928 su metraje se recortó de los 127 minutos originales a 87 minutos, y se procedió a la grabación sincronizada de su partitura musical, con una canción y efectos sonoros (“Sound for ‘Viking’” 1928, 23; “Opinions on Pictures” 1928, 1875). A partir de enero de 1929, *The Trail of '98* se distribuyó abreviada y a precios populares. Esta es la única versión que existe en la actualidad. Sin embargo, ni su drástica mutilación ni su “conversión” en una cinta sonora pudieron salvarla. Su estrepitoso fracaso comercial y el hecho de que la película haya sido durante largo tiempo inaccesible explican que hoy sea tan poco conocida.

Conclusiones

Con el presente trabajo, esta investigación considera haber alcanzado los objetivos de los que partía. Por un lado, se ha arrojado luz sobre esta desconocida producción que, no obstante, fue una de las de mayor envergadura de Hollywood durante los últimos años del cine silente. Desde esta perspectiva, el texto espera haber contribuido a suplir esta laguna de la Historia del Cine. Por otro, el estudio íntegro y pormenorizado de su realización —proyecto, preparación y filmación— ha permitido conocer abundantes detalles relativos al modo de producción de Hollywood a finales de la década de 1920 y, en concreto, acerca de los rodajes en exteriores en un periodo en el que no existían sindicatos, sin medidas de seguridad y con elevados riesgos. Así, se han puesto de relieve las precarias condiciones de trabajo y las nulas garantías de los especialistas y desfavorecidos que eran captados como extras, quienes carecían de contratos y exponían sus vidas continuamente.

También ha quedado demostrado el enorme poder que ya en sus comienzos tenía MGM, de tal forma que pudo ocultar todas las muertes que ocasionó el rodaje de *The Trail of '98* a través de su departamento de publicidad y la colaboración de la prensa coetánea. En lo que atañe a la productora, que nunca se caracterizó por su predisposición a filmar en exteriores, *The Trail of '98* se sitúa como un ejemplo anómalo y singular, más todavía al pertenecer a la era silente. Con todo, la trayectoria de Clarence Brown en MGM presenta otras significativas muestras de extensos rodajes en localizaciones, aunque ya en el cine sonoro —*Ah, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Yearling* (1946) e *Intruder in the Dust* (1949)—. Asimismo, se han proporcionado datos sobre la distribución del film como *road show* y la política de las grandes

películas itinerantes en general. Lo mismo se hace extensible a la inexplorada pantalla ancha de MGM Fantom Screen.

Con relación al rechazo frontal del film por parte de los espectadores, este no puede atribuirse a un único factor, sino al menos a tres de vital importancia.

En primer lugar, el contexto histórico de Hollywood en 1928-29 no era en absoluto propicio para un film mudo de tales características homéricas. El público solo deseaba ver películas habladas, ni tan siquiera sonorizadas *a posteriori* o post-sincronizadas, y apenas prestó atención a este largometraje que parecía pertenecer a una época pasada —la de los “Big Six road shows”—. La revolución tecnológica acaecida con la llegada de las *talkies* y su excelente acogida por parte de los asistentes a las salas se establecen, pues, como razones fundamentales de su fracaso.

En segundo, su elevadísimo presupuesto, que con toda probabilidad superó el millón de dólares de 1928, hacía muy difícil, de entrada, que el estudio llegara a recuperar la inversión, tal y como ocurrió.

Por último, cabe señalar cuestiones de índole dramática y narrativa. *The Trail of '98* es una película colosal, deshumanizada y a tan gran escala que descuida por completo el aspecto humano, el carácter emotivo de la historia y los personajes. Que sea un film coral, con la atención dividida entre cuantiosos individuos, contribuye aún más a la falta de implicación emocional de la audiencia. Sus supuestos protagonistas —Berna y Larry— tan solo se definen como tales hacia el final y están poco delineados. Además, su historia de amor es convencional, carece de interés y adolece de una acusada sensiblería, incluso para el momento de realización de la cinta. Así pues, podemos afirmar que *The Trail of '98* incurre en los peores defectos de las grandes superproducciones épicas de tipo histórico, que suelen abandonar a los personajes y se centran en los vastos escenarios y las escenas multitudinarias.

No cabe duda de que el film no funciona desde un punto de vista dramático ni tampoco como vehículo de entretenimiento, sino como documento histórico, tanto de la Fiebre del Oro de Klondike en 1898 como del estado del cine en la época de transición del mudo al sonoro. En cuanto a lo primero, destaca precisamente por su alto nivel de fidelidad al periodo que representa, exactitud que se logró mediante una minuciosa y concienzuda labor de investigación, fundamentada en relatos orales, periódicos, fotografías y otros materiales de archivo. Se constituye, por ello, como un excelente testimonio histórico visual de la Fiebre del Oro. En lo que concierne a lo segundo, se alza como evidencia de la dificultad que tenían las películas silentes para situarse en el incipiente mercado cinematográfico dominado por el cine sonoro. Así, a pesar de contar con cualidades especiales y de gran espectáculo —notable reparto,

excepcionales imágenes fotografiadas en exteriores y la Fantom Screen—, la película fracasó porque nada podía detener el imparable avance de las *talkies* en el ocaso de los años veinte.

Finalmente, con respecto a cómo queda enclavada *The Trail of '98* en la obra de Clarence Brown, resulta paradójico que su proyecto más personal hasta la fecha —y el primero que ejecutaba por voluntad propia, no por encargo— terminara convirtiéndose en un trabajo del todo impersonal, quizá en el más impersonal de su filmografía.

BIBLIOGRAFÍA

- “A Word or Two with Mr. Thalberg”. 1928. *New York Times*, 26 de febrero, 111.
- “Assign Important Roles for ‘The Trail of '98’”. 1927. *Motion Picture News* 35(8) (25 de febrero): 668.
- “At Parting of Marital Ways”. 1927. *Los Angeles Times*, 1 de marzo, A1.
- “Brown on Research Trip”. 1927. *Film Daily* 39(19) (23 de enero): 8.
- “Brown Selects Alaskan ‘Vet’ As Technician”. 1927. *Moving Picture World* 85(1) (5 de marzo): 39.
- Brownlow, Kevin. 1965. Entrevista no publicada a Clarence Brown en París (septiembre). Transcripción proporcionada por el autor.
- . 1968. *The Parade’s Gone By....* Berkeley: University of California Press.
- Butler, Ivan. 1987. *Silent Magic. Rediscovering the Silent Film Era*. London: Columbus Books.
- “Clarence Brown to Direct ‘Trail of '98’”. 1926. *Motion Picture News* 33(8) (20 de febrero): 884.
- “Clarence Brown On Location With Large Cast for M-G-M”. 1927. *Moving Picture World* 85(2) (12 de marzo): 103.
- Crafton, Donald. 1999 (original de 1997). *The Talkies. American Cinema’s Transition to Sound, 1926-1932*. Vol. 4 de *History of the American Cinema* (6 Vols.). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- “Del Rio in ‘98’”. 1927. *Motion Picture News* 35(13) (1 de abril): 1179.
- “Doing it Up Brown”. 1926. *Motion Picture News* 33(9) (27 de febrero): 976.

- Eames, John Douglas, y Ronald Bergan. 1993. *The M.G.M. Story*. London: Hamlyn.
- Everson, William K. 1978. *American Silent Film*. New York: Oxford University Press.
- “‘Fantom Screen’ Used for ‘Trail’”. 1928. *Variety* 90(10) (21 de marzo): 9, 15.
- Finler, Joel W. 2003. *The Hollywood Story*. London: Wallflower Press.
- Gausman, Harvey E. 1927. “To Film Yukon Scenes”. *Film Daily* 40 (38) (15 de mayo): 8.
- “Grauman’s Chinese Theatre Hollywood. The Trail of ’98”. 1928. Programa publicitario de MGM con motivo del estreno del film en el Grauman’s Chinese Theatre de Hollywood: 1-3.
- Hall, Sheldon, y Steve Neale. 2010. *Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press.
- Holston, Kim R. 2013. *Movie Roadshows. A History and Filmography of Reserved-Seat Limited Showings, 1911-1973*. Jefferson: McFarland.
- “Its Fame Will Ring ’Round the World”. 1928. *Variety* 90(10) (21 de marzo): 28.
- Jameson, Amable. 1930. “Clarence Brown”. *Revue du Cinéma* 2 (16) (1 de enero): 55-67.
- Johnston, William. A. 1927. “Hollywood; Fourth of Series of Articles on the Production Centre”. *Motion Picture News* 35 (17) (29 de abril): 1519-1522.
- Kingsley, Grace. 1926. “Flashes”. *Los Angeles Times*, 19 de mayo, A10.
- . 1927. “Paramount Migration Begins”. *Los Angeles Times*, 8 de marzo, A10.
- Koszarski, Richard. 1994 (original de 1990). *An Evening’s Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Vol. 3 de *History of the American Cinema* (6 Vols.). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- “Los Angeles”. 1927. *Variety* 88(1) (20 de julio): 54.
- “Miss Del Rio’s Minor Poisoning Halts ‘Dancer’”. 1928. *Variety* 90(5) (15 de febrero): 9.
- “On Service’s Trail of ’98”. 1928. *New York Times*, 19 de febrero, 113.
- “Opinions on Pictures; ‘Trail of ’98’”. 1928. *Motion Picture News* 38 (25) (22 de diciembre): 1875.

- Pratt, George. C. 1973 (original de 1966). *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*. Greenwich: New York Graphic Society.
- Reid, Laurence. 1928. "The Trail of '98". *Motion Picture News* 37 (12) (24 de marzo): 962.
- Shelton, John. 1928. "Life in the Raw". *Motion Picture Magazine* (enero): 28-29, 98.
- "Showmanship Strikes Out for Novelty in the New 'Fantom Screen'". 1928. *Motion Picture News* 37(14) (7 de abril): 1102.
- Sid. 1928. "The Trail of '98". *Variety* 90(11) (28 de marzo): 30.
- "Snow Slide in Colo.". 1927. *Variety* 86(8) (9 de marzo): 4.
- "Snowslide Perils Players". 1927. *Film Daily* 39(57) (9 de marzo): 6.
- "Sound for 'Viking'". 1928. *Variety* 93(9) (12 de diciembre): 23.
- "Studio Briefs". 1927a. *Motion Picture News* 35(8) (25 de febrero): 710.
- "Studio Briefs". 1927b. *Motion Picture News* 35(18) (6 de mayo): 1675.
- "The Trail of Danger". 1927. *Motion Picture News* 35 (16) (22 de abril): 1438.
- "The Trail of '98". 1928a. *Motion Picture News* 37 (12) (24 de marzo): 945.
- "The Trail of '98". 1928b. *Motion Picture News* 38 (26) (29 de diciembre): 1908.
- "Three Drowned Making Film". 1927. *Film Daily* 41 (1) (1 de julio): 4.
- "Too Few Men in Alaska To Shoot Gold Rush". 1927. *Variety* 86(4) (9 de febrero): 1.
- "Too Much Weather in Colo.". 1927. *Variety* 86(11) (30 de marzo): 10.
- "Trail of '98' Unit Has Special Train". 1927. *Motion Picture News* 35 (11) (18 de marzo): 960.
- "Trail of '98,' \$1,000,000". 1927. *Variety* 87 (13) (13 de julio): 5.
- "Trail' at Embassy, Oct.". 1927. *Variety* 88(5) (17 de agosto): 8.
- Vieira, Mark A. 2009. *Irving Thalberg. Boy Wonder to Producer Prince*. Berkeley: University of California Press.
- Vischer, Peter. 1928. "Two Premieres of Unusual Merit Win Plaudits of Broadway". *Exhibitors Herald and Moving Picture World* completo 90 (13) (33 [3]) (31 de marzo): 21.

Wilk, Ralph. 1927. "A Little from 'Lots'". *Film Daily* 42 (31) (6 de noviembre): 11.

"3 Movie Men Perish Making Alaskan Film". 1927. *New York Times*, 1 de julio.

"3 Men Drowned in Alaskan Icy Flim [sic] Scene". 1927. *Variety* 87 (12) (6 de julio): 9.

FILMOGRAFÍA

Ah, Wilderness! [largometraje] Dir. Clarence Brown. Metro-Goldwyn-Mayer Corp./Loew's, Inc., USA, 1935. 98mins.

Ben-Hur [largometraje] Dir. Fred Niblo. Metro-Goldwyn-Mayer Corp./Loew's, Inc., USA, 1925. 12 rollos.

Butterfly [largometraje] Dir. Clarence Brown. Universal Pictures, USA, 1924. 82mins./22 fps.

Flesh and the Devil [largometraje] Dir. Clarence Brown. Metro-Goldwyn-Mayer Corp., USA, 1926. 112mins./23 fps.

Intruder in the Dust [largometraje] Dir. Clarence Brown. Metro-Goldwyn-Mayer Corp., USA, 1949. 87mins.

Of Human Hearts [largometraje] Dir. Clarence Brown. Metro-Goldwyn-Mayer Corp./Loew's, Inc., USA, 1938. 105mins.

Smouldering Fires [largometraje] Dir. Clarence Brown. Universal Pictures Corp., USA, 1925. 81mins./24 fps.

The Acquittal [largometraje] Dir. Clarence Brown. Universal Pictures, USA, 1923. 72mins.

The Big Parade [largometraje] Dir. King Vidor. Metro-Goldwyn-Mayer Corp./Loew's, Inc., USA, 1925. 13 rollos.

The Birth of a Nation [largometraje] Dir. David W. Griffith. David W. Griffith Corp., USA, 1915. 12 rollos.

The Covered Wagon [largometraje] Dir. James Cruze. Famous Players-Lasky Corp., USA, 1923. 10 rollos.

The Eagle [largometraje] Dir. Clarence Brown. Art Finance Corp., USA, 1925. 75mins./24 fps.

The Gold Rush (1925) [largometraje] Dir. Charles Chaplin. Charles Chaplin Productions, USA, 1925. 9-10 rollos.

The Goose Woman [largometraje] Dir. Clarence Brown. Universal Pictures Corp., USA, 1925. 79mins./24 fps.

The Signal Tower [largometraje] Dir. Clarence Brown. Universal Pictures, USA, 1924. 80mins./24 fps.

The Ten Commandments [largometraje] Dir. Cecil B. DeMille. Famous Players-Lasky Corp., USA, 1923. 13 rollos.

The Trail of '98 [largometraje] Dir. Clarence Brown. Metro-Goldwyn-Mayer Corp./Loew's, Inc., USA, 1928. 127mins. [en la actualidad 87mins./24 fps].

The Yearling [largometraje] Dir. Clarence Brown. Metro-Goldwyn-Mayer Corp./Loew's, Inc., USA, 1946. 128mins.

Way Down East [largometraje] Dir. David W. Griffith. David W. Griffith, Inc., USA, 1920. 13 rollos.

Recibido en 19-11-2016. Aceptado para publicación en 16-5-2017.