

# EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici  
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

# Maurice Tourneur y el ocaso de la figura del director-productor en el Hollywood de 1920

CARMEN GUIRALT GOMAR  
*Universidad de Valencia*

263

---

De los pioneros cinematográficos que emergieron en Estados Unidos en la década de 1910, Maurice Tourneur (1876-1961) es probablemente el más injustamente olvidado. En los manuales de historia del cine, o bien no se le menciona, o se hace únicamente por su vinculación con la vanguardia experimental norteamericana a través de dos films –*The Blue Bird* y *Prunella*, ambos de 1918. El descuido historiográfico es alarmante, pues si bien Tourneur disfrutó de una popularidad similar a la de David W. Griffith, a partir de un determinado momento su reputación artística fue aún mayor. Paradójicamente, es casi exclusivamente conocido por ser el padre del director Jacques Tourneur, quien aprendió el oficio como su ayudante a finales de los años veinte. Tourneur no desarrolló su carrera –la parte más importante de ella– en Hollywood ni forma parte de sus orígenes fundacionales. Aunque activo en Norteamérica desde 1914, centró sus operaciones en Fort Lee, New Jersey. La escasa atención de que ha sido objeto este importante centro de producción nacional puede explicar, en parte, la omisión sobre su figura. En esta primera etapa (1914-1918), Tourneur no sólo ejerció como productor-director de sus largometrajes, sino que, como muchos destacados pioneros –Thomas H. Ince, Mack Sennett, Griffith o Cecil B. DeMille–, fue también supervisor de la producción de varias factorías cinematográficas, American Eclair y los Peerless Studios, y finalmente en 1916, gracias a su alianza con el representante de Eastman Kodak Co. Jules Brulatour, se convirtió en vicepresidente y director general del Paragon, el último de los grandes estudios de Fort Lee y en su día el complejo

cinematográfico más grande y moderno del mundo. Sus años en Hollywood (1919-1926), aunque superiores en número a los empleados en el Este, estuvieron caracterizados por el fracaso. Llegó arremetiendo constantemente contra los nuevos procedimientos a los que allí se veía sometido —el naciente *studio system*— y se desmoronó no sólo como realizador, sino como productor independiente —Maurice Tourneur Productions, Inc.— dentro de un consorcio de productores-directores que intentaban lanzar al mercado sus creaciones al margen de las grandes firmas —Associated Producers, Inc. Su forma de aproximarse al oficio, con la libertad propia de la Costa Este, donde el director era asimismo productor y jefe de todo un equipo que participaba en todas sus películas, había quedado obsoleta. El cine tampoco estaba ya al servicio del arte, sino que ahora se encontraba sujeto a los intereses de Wall Street. Grandes compañías verticalmente integradas con poderosos circuitos de distribución monopolizaban el mercado y terminaron por expulsar a todos estos pioneros del negocio cinematográfico. Estos productores-directores, que habían ejercido un dominio absoluto sobre las distintas fases de creación de sus films, no tenían cabida en Hollywood. En el transcurso de los primeros años de la década de 1920 prácticamente todos fueron aniquilados o convertidos en meros empleados del sistema. Y Tourneur se marchó, en 1926. Regresó a su Francia natal, donde continuó dirigiendo hasta 1948, aunque nunca volvió a conocer el éxito que había logrado en Norteamérica, en Fort Lee, durante la segunda mitad de la década de 1910.

Maurice Tourneur nació en Belleville, un distrito periférico de París, en 1876. Se inició en el terreno de las Bellas Artes como ilustrador de libros y revistas de lujo, carteles y textiles, y después de este entrenamiento formó parte de los talleres del escultor Auguste Rodin y el muralista Puvis de Chavannes. De ahí pasó al teatro, como actor y regidor, y finalmente al cine. Llegó a los Estados Unidos en mayo de 1914 cuando Charles Jourjon, presidente de la Société Française des Films et Cinématographes Éclair, para la que trabajaba en Francia, le propuso encabezar la producción de la filial que la compañía había establecido en Fort Lee desde 1911. A pesar de los datos incluidos en muchas filmografías tradicionales, lo cierto es que nunca llegó a realizar un film para la firma. No le dio tiempo. El 19 de marzo de 1914 un incendio destruyó sus laboratorios y se cerraron las instalaciones de la Costa Este<sup>1</sup>. Su contrato, como el del resto de empleados de Éclair, quedó ligado entonces a los empresarios de Broadway Lee y J. J. Shubert y a William A. Brady. Tras múltiples acuerdos y fusiones, Brady-Shubert Pictures, Equitable Motion Pictures Co., de Arthur Spiegel y Lewis J. Selznick, padre de David O'Selznick, y Peerless Feature Producing Co., de Jules Brulatour, terminaron operando en los Peerless Studios, construidos en 1914 por este último. Las tres empresas se unieron y adquirieron World Film Corporation

---

<sup>1</sup> Los estudios de Tucson, Arizona, cerrarían al año siguiente.

para distribuir sus producciones, motivo por el cual los Peerless Studios fueron conocidos como World-Peerless, y la sociedad, aunque estaba constituida por tres entidades diferentes, comenzó a ser conocida con el nombre de la distribuidora<sup>2</sup>.

Sus competencias como supervisor de la producción de Éclair no desaparecieron con su traslado a los Peerless Studios. Con fecha de 28 de noviembre de 1914, Tourneur expresaba a Moving Picture World su enorme satisfacción al trabajar en América y haber sido nombrado responsable del nuevo edificio (MPW, 1914: 1242/Koszarski, 2004: 170), aunque no conocemos cómo dirigió la factoría. Es cuantiosa, en cambio, la documentación relativa al siguiente complejo que administró, Paragon. Teniendo en cuenta que sus realizadores eran los mismos, pues las dos firmas estaban sujetas a Jules Brulatour y World Film Corporation, es de suponer que sus métodos no diferirían mucho. Y, como a continuación veremos, Tourneur concedió a los directores del Paragon una completa confianza y libertad de actuación. En absoluta contraposición con los métodos de, por ejemplo, Thomas H. Ince, era partidario de la no-intromisión, tanto para él como para sus directores contratados, ya que lo consideraba esencial para la creación artística. Fue en World-Peerless cuando Tourneur creó su primer equipo de filmación permanente que, con él como realizador-productor, le siguió en todas sus películas y pasó por distintas empresas: el cámara John van den Broek –hasta su muerte en 1918–, el director artístico Ben Carré –hasta 1919– y el ayudante, montador y director de segunda unidad Clarence Brown –hasta 1921–, el único norteamericano y no proveniente de Éclair.

Desde la perspectiva de la producción, el cenit de Tourneur en Norteamérica lo encontramos en 1916 cuando su coalición con el magnate de Kodak Jules Brulatour le convirtió en vicepresidente y director general del recién concluido Paragon. También desde el punto de vista artístico, pues fue aquí donde realizó la parte más exitosa y productiva de su carrera: *A Girl's Folly* (1917), *The Pride of the Clan* (1917), *The Poor Little Rich Girl* (1917), *The Blue Bird* y *Prunella*. Para Jan-Christopher Horak, el ascenso de Tourneur y otros directores-productores a cargos directivos es producto de la ausencia de estandarización y del funcionamiento cinematográfico preindustrial propio de estos años (1988: 274). Ciertamente, si tal asunción se entiende en virtud de que podían participar libremente de la fundación de las empresas, ya que estos cineastas no fueron simplemente encaminados a puestos ejecutivos, sino que contribuyeron activamente al establecimiento de estudios. Además de los casos más conocidos y ya citados, otro a destacar es el de Herbert Brenon, quien erigió también en Fort Lee su propia factoría, Ideal Studio, y más tarde fue igualmente absorbido por el *studio system*.

Paragon Films, Inc., había sido constituida el 31 de marzo de 1915 por Jules Brulatour, quien dos meses más tarde adquirió una gran propiedad en John Street y dio paso

---

<sup>2</sup> World Film Corporation fue la única de todas las compañías de Fort Lee que permaneció toda su vida en el Este.

a la edificación del estudio. Su tercer socio financiero fue William A. Brady, razón por la que sus películas fueron distribuidas a través de World Film Corporation. Brulatour, quien había llegado a convertirse en multimillonario gracias a su contrato en exclusiva con Eastman Kodak, confirió al Paragon todo tipo de abastecimientos. Inaugurado el 1 de diciembre de 1915, aunque todavía sin finalizar, costó casi un millón de dólares y poseía múltiples innovaciones y mejoras: la creación de escenarios giratorios<sup>3</sup>, un puente de acero móvil capaz de desplazarse por la estructura interior, la eliminación de las vibraciones del suelo, paredes constituidas por paneles corredizos en dos de sus extremos, etc. En una entrevista de 6 de noviembre de 1915, «Tourneur Heads New Firm», el director hizo partícipe a la prensa de cuáles eran los objetivos de la nueva empresa. La «Calidad, no la Cantidad» era el lema de la corporación, y proseguía: «La nueva compañía me permitirá presentar photo-dramas de cinco o más bobinas cada uno, junto con especiales [...] Nosotros no intentaremos producir un millón de pies a la semana, ni siquiera de treinta a cuarenta bobinas, ya que nada realmente artístico puede conseguirse con ese tipo de producción» (*Motography*, 1915). Mientras que en enero de 1916, cuando un entrevistador anónimo de *Motion Picture News* intentó son-sacarle cuáles eran las responsabilidades de Paragon con World Film Corporation, Tourneur volvió a hacer hincapié en que tan sólo la realización de buenas películas era el cometido de la compañía: «Paragon no está obligada por contrato a producir un determinado número de películas al año. Nosotros haremos tantas como sea posible, probablemente dos o tres al mes» (*MPN*, 1916: 316/Koszarski, 2004: 230-231). De estas manifestaciones previas al auténtico funcionamiento del estudio dos factores llaman enormemente la atención. Por un lado, la naturaleza inminentemente francesa del Paragon. Ésta era la atmósfera que había regido en los Peerless Studios y fue transferida por Tourneur de forma intencionada a la organización: «Nosotros ya hemos contratado a los mejores directores franceses que hay en América, los mejores guiones originales y las adaptaciones de las obras recientes de los gerentes teatrales más exitosos» (*Motography*, 1915)<sup>4</sup>. Efectivamente, Emile Chautard y Albert Capellani, los franceses más exitosos de Peerless, fueron inmediatamente trasladados al Paragon. Por otro, la absoluta independencia concedida por Tourneur a sus realizadores, subrayada por él en todos estos documentos (*Motography*, 1915):

Tendré tres o como mucho cuatro directores además de mí mismo, y éstos tendrán suficiente espacio y privacidad para su trabajo. Intentaré eliminar las prisas, ya que el tiempo

---

<sup>3</sup> Estos escenarios giratorios son los que aparecen en la película de Maurice Tourneur *A Girl's Folly*, que trata sobre el mundo del cine y donde puede contemplarse todo el estudio y personal del Paragon.

<sup>4</sup> Al haber heredado a los antiguos trabajadores de Éclair, los Peerless Studios estuvieron impregnados por un ambiente inminentemente francés. Además, Jules Brulatour, el propietario de ambas factorías, era oriundo de Burdeos, hablaba francés perfectamente y se dirigía en su lengua nativa a todo el personal.

es muy importante para el creador artístico en cualquier forma de esfuerzo. [...] No dudaremos en gastar dinero para asegurar los resultados deseados, y puesto que nuestros directores han sido tan cuidadosamente escogidos, son completamente merecedores de la mayor confianza.

En realidad, la misma independencia que reivindicaba para sí fue la que garantizó a los directores del Paragon. Teniendo en cuenta estos antecedentes, resulta absolutamente comprensible su drástico final en 1926 y que abandonase súbitamente Hollywood cuando intentaron someter su trabajo a la supervisión de un directivo. De su primera película para Paragon Films, Inc., *The Hand of Peril* (1916), tan sólo ha sobrevivido una famosa fotografía, divulgada con leves diferencias en numerosas publicaciones (Koszarski, 1973: 29). Se trata de una innovación visual no realizada nunca hasta ese momento, donde las nueve habitaciones de una vivienda aparecen incluidas en un mismo decorado que se muestra al espectador como tal. La explicación de Ben Carré del porqué de su construcción proporciona una idea bastante clara del extraordinario grado de libertad de Tourneur y su grupo en el Paragon: «La acción reclamaba constante movimiento de una habitación a otra, y esto me dio la idea de utilizar un corte transversal de una casa. Yo temía que Tourneur y Van den Broek no entendieran mi idea, pero estuvieron entusiasmados, y yo estaba feliz de haberme atrevido» (Geltzer, 1961: 196-197). A partir de una sugerencia espontánea se procedió, pues, a la arquitectura de ese inmenso decorado, por lo que determinados supuestos, como el del triunfo y adopción definitiva en 1914 de un guión de continuidad, donde estaban detallados los planos y localizaciones del film para tener controlado el presupuesto antes del inicio de rodaje (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 151-152), no son aplicables con respecto al funcionamiento de Tourneur en el Paragon.

Y es que fue en este estudio donde Tourneur, bajo la tutela de Jules Brulatour y asistido por su equipo habitual, pudo dar rienda suelta a todo su entrenamiento anterior en Bellas Artes y la escena francesa. Y aunque a finales de 1916 Paragon Films, Inc., dejó de producir y el estudio fue arrendado a Famous Players-Lasky Co., Brulatour continuó financiando sus películas y arregló para él un contrato especial que le garantizaba la dirección de las estrellas de la casa –Mary Pickford, Olga Petrova y Elsie Ferguson– y la utilización permanente de las instalaciones –Tourneur pasó el resto de su vida artística de Fort Lee en el Paragon. Tres películas con temática arraigada en el mundo de los sueños y la fantasía surgieron entonces: *The Poor Little Rich Girl*, *The Blue Bird* y *Prunella*. En ellas Tourneur experimentaba con la profundidad de la imagen, aplicando dispositivos del teatro y exhibiendo la evidencia de la representación; pero mientras que en la primera los decorados estilizados y los elementos abstractos eran introducidos en determinadas secuencias justificadas por la narración, *The Blue Bird* y más todavía *Prunella* eran propuestas muy radicales, obras de absoluta van-



guardia cinematográfica donde nada estaba explicado ni expuesto de forma «realista». Fueron estas creaciones las que forjaron su elevada reputación artística, pero las dos naufragaron estrepitosamente en taquilla.

Pese al enorme margen creativo que se le había permitido, el que antaño había estado a la cabeza de dos grandes estudios no quería ser por más tiempo un director bajo contrato. Anhelaba una libertad todavía mayor, y en 1918, ayudado por Brulatour, fundó Maurice Tourneur Productions, Inc. Esta decisión parecía responder al deseo de llevar a cabo más obras experimentales; sin embargo, cuando Tourneur vio su propio dinero en juego, y no el de Famous Players-Lasky Co., cambió radicalmente de estrategia. Temeroso de las pérdidas económicas y del rechazo mayoritario, volvió a propuestas mucho más tradicionales. Paralelamente, a la vez que promocionaba su nueva empresa, inaugurada con *Sporting Life* (1918), inició el primero de sus ataques contra el *star system*, principal estandarte del cada vez más asentado *studio system*. Él consideraba que tendía a estereotipar los argumentos y actuaba en detrimento de la industria, y haciendo alarde de sus ventajas frente a las grandes compañías decía (*New York Times*, 1918: 38):

Consideren el problema del productor con un grupo de estrellas. Él debe manufacturar películas regularmente, usando estas estrellas, en intervalos sistemáticos, para tener éxito. [...] El productor independiente, en cambio, puede permitirse el lujo de seleccionar a la estrella que más se adecue a su photo-drama o producir su obra cinematográfica como él cree que debería producirse. Puede poner tiempo, atención pormenorizada y cuidado en sus esfuerzos, a diferencia de las producciones hechas por máquinas del *star system*.

Tourneur se trasladó a Hollywood en 1919 y casi desde el primer momento comenzó a protestar contra el sistema. Se abalanzó contra los espectadores y los propietarios de los cines. En un agresivo manifiesto publicado por *Shadowland* en mayo de 1920, pero cuyo contenido parece anterior, escribía: «Mientras el gusto del público nos obligue a hacer lo que con justicia se llaman historias hechas por máquinas, sólo podemos resignarnos y darles lo que quieren» (Tourneur, 1920/Koszarski, 1976: 79). Tal actitud procedía en realidad de un malestar interior. Tourneur concebía el cine como la manifestación del director-artista-creador, pero al haberse convertido en su propio productor se vio obligado a realizar films *para todos los públicos* y ello le damnificó profundamente. El solo título de este artículo, «Bucking the System... or Bucking Under: Meeting the Public Demands», indicaba ya el conformismo al que había optado por someterse. Su experiencia, decía, le había demostrado que hacer películas era sólo un negocio comercial, como hacer jabón, y para tener éxito tenía que realizar productos que vendiesen. Su conflicto como productor-director era expresado en los términos más drásticos: «Tenemos la elección entre hacer películas malas, tontas, infantiles e inútiles, que den mucho dinero y hacer a todo el mundo rico, o buenas historias, que están prácticamente perdidas. Nadie quiere verlas. Los compradores directos no las comprarían; si lo hicieran, los exhibidores no las mostrarían» (Tour-

neur, 1920/Koszarski, 1976: 76). Más adelante revelaba por fin el trasfondo de estos comentarios: «Recuerdo la alegría que tuve cuando leí lo que los críticos tuvieron que decir sobre mi *The Blue Bird*. ¿Sabes, entre los cientos de exhibidores de Nueva York, cuántos la mostraron? Hasta donde yo sé, el Sr. Rothapfel y unos pocos compañeros del distrito norte» (Tourneur, 1920/Koszarski, 1976: 76). Avanzado el texto proseguía: «*Prunella* fue una de mis producciones de las que los críticos hablaron de logro artístico. [...] pero los encargados de las salas más pequeñas la consideraron “demasiado intelectual” para sus clientes» (Tourneur, 1920/Koszarski, 1976: 79). Efectivamente, distribución y exhibición eran factores clave para asegurarse un lugar en el negocio y en esos momentos las principales productoras ya estaban organizadas: Famous Players-Lasky Co., Loew's/Metro Pictures Co. (todavía sin Goldwyn Pictures Co.) y Fox Film Co. Todas habían configurado potentes redes de distribución y adquirido en propiedad numerosas salas. Verticalmente integradas, controlaban así las tres ramas del mercado: producción, distribución y exhibición. Para contrarrestar su avance, en especial el de Famous Players-Lasky Co., los independientes habían comenzado a formar distintas sociedades: First National Exhibitors' Circuit, Inc., (1917) y United Artists (1919) fueron las más importantes. La primera, una agrupación de exhibidores que también distribuía a independientes, empezó a producir en 1922, cambiando su nombre a First National Pictures, Inc. La segunda había sido establecida como distribuidora por Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Griffith y Charles Chaplin para salvaguardar su autonomía, creativa y económica, ante las grandes firmas. A su imagen y semejanza nacería Associated Producers, Inc.

Al poco de su llegada, Tourneur se vio en la necesidad de reorganizar su equipo técnico, que había quedado notablemente mermado. Estando todavía en el Este, su cámara John van den Broek, se ahogó mientras filmaban los exteriores de *Woman* (1918) en las costas de Maine. Entretanto le había dejado Clarence Brown, a causa de la contienda bélica. Y después, ya en Hollywood, el siguiente fue Ben Carré, quien marchó para trabajar con Marshall Neilan. Rápidamente estableció un segundo equipo de filmación: René Guissart a cargo de la fotografía, Charles J. van Enger como segundo cámara, Floyd Mueller en la dirección artística y Jack Gilbert –después muy famoso como John– como protagonista, director de casting, ayudante de dirección y guionista. A este segundo grupo se uniría de nuevo, tras el armisticio, Clarence Brown. Durante su primer año en Hollywood, Tourneur produjo de forma independiente, con relativo éxito, estrenando a través de Famous Players-Lasky Co., como «Paramount-Artcraft Special», acuerdo que le había conseguido Jules Brulatour. Pero a comienzos de 1920 se ocasionó su primer altercado con la compañía cuando Adolph Zukor se negó a estrenar su largometraje *The Glory of Love*<sup>5</sup>. La situación de Tourneur se tornó

---

<sup>5</sup> Permaneció tres años archivado hasta que fue distribuido por W. W. Hodkinson Co. como *While Paris Sleeps* (1923).



difícil. Se negó a producir más films para Paramount-Artcraft, aunque todavía les debía dos, y emigró a los platós de Universal Pictures, donde realizó los tres siguientes. Finalmente, Brulatour acudió en su ayuda, suavizó las aguas y consiguió un compromiso de distribución para los dos últimos con Famous Players-Lasky Co. Paralelamente, él acababa de formar una nueva productora, Hope Hampton Productions, Inc., cuyo principal cometido era la realización de films para su *protégée*, Hope Hampton. Actriz ridiculizada por la crítica desde su debut en la pantalla ese mismo año, Brulatour estaba convencido de que el prestigio de Tourneur conseguiría impulsar su carrera y le solicitó que la dirigiera por lo menos en una película. Él se negó, pero acabó accediendo cuando a cambio Brulatour le propuso que rescindiría su contrato con Paramount-Artcraft. En realidad, Tourneur ya se había comprometido con Thomas H. Ince a formar parte de su nueva Associated Producers, Inc., constituida en diciembre de 1919, y estaba ansioso por cancelar todos sus compromisos anteriores. Sin embargo, la película para Hope Hampton, *The Bait* (1921)<sup>6</sup>, supuso el fin de su larga relación profesional con Brulatour. El fuerte temperamento del director y su poca paciencia para tolerar las excentricidades de las estrellas, y menos aún las de esta principiante poco dotada, le llevó a insultarla en pleno set, y de este modo se rompió su amistad con Brulatour. Para algunos éste fue el error más grave de toda su carrera, puesto que el magnate de Eastman Kodak dejó de financiar sus películas (Geltzer, 1961: 201-202). Acto seguido comenzó a trabajar para la nueva empresa impulsada por Ince.

Associated Producers, Inc., era una agrupación formada por siete productores: Thomas H. Ince, Allan Dwan, Mack Sennett, Marshall Neilan, George Loane Tucker, J. Parker Read, Jr., y Maurice Tourneur. Producían de manera autónoma a través de sus compañías –Allan Dwan Productions, Thomas H. Ince Productions, J. Parker Read, Jr., Productions, etc.–, pero distribuían conjuntamente. Además de Tourneur, Dwan, Sennett y Neilan eran asimismo productores-directores de sus films, mientras que los demás se dedicaban a la producción-supervisión. Su planteamiento era similar al de United Artists, pues ninguno de estos pioneros, supervivientes de la primera era del cine, estaba dispuesto a convertirse en asalariado de las pujantes corporaciones verticalmente integradas. Pretendían ser sus propios jefes, preservar su integridad artística, obtener los beneficios directos de su trabajo y asegurar la distribución de sus películas. No obstante, no fueron los únicos. Desde los inicios de los años veinte y durante su transcurso, la lucha de los independientes que se negaban a someterse al sistema se tradujo en la formación continuada de productoras individuales; proliferación de empresas que constituían la manifestación explícita de sus intentos desesperados por sobrevivir –King Vidor Productions, Mayflower Photoplay Corp. de Raoul

---

<sup>6</sup> *The Bait* fue filmada en 1920, aunque estrenada en 1921.

Walsh, DeMille Pictures, William S. Hart Co., Frank Keenan Productions, Inc., Harold Lloyd Corporation, C. K. Y. Film Co. de Clara Kimball Young, Norma Talmadge Productions, Anita Stewart Productions, Charles Ray Productions, Hayakawa Feature Play Co. de Sessue Hayakawa, Gloria Swanson Pictures Corporation, etc.<sup>7</sup>. Ninguna lo logró. Todas tuvieron una corta vida (a excepción de United Artists, pocas sobrepasaron los dos años) y pronto fueron absorbidas, inclusive la poderosa Associated First National Pictures, Inc., que en 1927 fue integrada en Warner Bros. El enfrentamiento a la potente maquinaria que Hollywood estaba poniendo en marcha era inútil. Las grandes firmas, con el apoyo de Wall Street, incrementaban cada vez más sus circuitos de distribución, nacionales e internacionales, y adquirían en propiedad gran número de salas. Hollywood se estaba organizando. Estaba teniendo lugar la transición al *studio system*, con la configuración definitiva hacia el final de los años veinte de las ocho grandes compañías, presentes durante las dos décadas siguientes: las *majors* –Paramount, Loew’s/MGM, Warner Bros, Twentieth Century-Fox y RKO– y *minors* –Universal, Columbia y United Artists.

El pacto de Maurice Tourneur con Associated Producers, Inc., consistía en la entrega de doce películas al año; cuatro iban a ser dirigidas por él personalmente, mientras que sus ayudantes, Clarence Brown y John Gilbert, acometerían las restantes, cuatro cada uno de ellos bajo su supervisión –sólo llegaría a realizar dos. Su primera película para la organización, *The Last of the Mohicans* (1920), codirigida con Brown, fue un gran éxito, tanto de público como de crítica, y sigue siendo considerada hoy como su mejor obra<sup>8</sup>. La segunda, *The Foolish Matrons* (1921), también correalizada con Brown, fracasó en taquilla. Associated Producers, Inc., no tardaría en verse en bancarrota. En realidad, los problemas económicos habían acechado constantemente durante el rodaje de *The Last of the Mohicans* –años más tarde Brown confesaría que fue el único éxito comercial de Associated Producers, Inc. (Brownlow, 1968: 144). Después de *The Foolish Matrons*, Tourneur volvió a enfrentarse a otra nueva destrucción de su equipo técnico. Hacía tiempo que Gilbert se había ido con Brulatour para llevar a cabo otro film de Hope Hampton, y ahora era Clarence Brown, el más antiguo de sus colaboradores, quien hacía exactamente lo mismo. Fue en 1921 durante

---

<sup>7</sup> El cine norteamericano no volvería a experimentar una situación similar hasta finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

<sup>8</sup> Tourneur cayó enfermo nada más comenzar el rodaje y Clarence Brown tomó a su cargo la dirección del film, siguiendo sus indicaciones diarias. Sin embargo, que *The Last of the Mohicans* esté considerada como la mejor creación de Tourneur no le beneficia en absoluto, pues se trata de una película ejecutada por su ayudante, quien después conocería una exitosa y longeva carrera en Hollywood y es el responsable de clásicos como *Anna Karenina* (*Ana Karenina*, 1935), *National Velvet* (1944) y *The Yearling* (*El despertar*, 1946). Excelente técnico y con un refinado estilo visual, aprendido de Tourneur, Brown es también un cineasta olvidado, únicamente recordado por haber sido quien dirigió a Greta Garbo en mayor número de ocasiones –realizó siete de sus veinticinco películas norteamericanas.

el rodaje de su siguiente film, *Lorna Doone* (*Lorna Doone*, 1922), cuando se produjo el hundimiento de Associated Producers, Inc., y Thomas H. Ince se vio obligado a integrar la compañía en Associated First National Pictures, Inc. La quiebra de la sociedad quedó encubierta, y la fusión fue anunciada como una nueva alianza para «[...] bajar el coste de la distribución por medio de un plan de “producir para exhibir” [...]» (*New York Times*, 1921: 12), o, como decía el subtítulo de este artículo, «Ince, Sennet and Tourneur in Plan to Eliminate Distributer», para suprimir las redes de distribución de las grandes compañías. A finales de ese mismo año, y aunque Maurice Tourneur Productions, Inc., se hallaba imposibilitada, el director-productor tomó parte en la creación de otra agrupación que intentaba frenar el ascenso del *studio system*, *Screen Artists' Guild*. Encabezada por Charles Chaplin y Norma Talmadge y formada exclusivamente por otros 45 productores y actores que tenían sus propios estudios o entidades de producción, el gremio pretendía «[...] el establecimiento de las relaciones directas entre los estudios de Los Ángeles y 18.000 teatros de cine de Estados Unidos» (*New York Times*, 1921: 22). Y en su declaración de intenciones figuraba «[...] “eliminar a los costosos intermediarios y los intereses de Wall Street” y de este modo evadir el amenazante descenso de calidad de las películas gracias al forzoso descenso de los costes de producción» (*New York Times*, 1921: 22). Pero Tourneur fue incapaz de sostener la presión financiera sobre su organización, y se vio obligado a la firma de un contrato con Goldwyn Pictures Co., para la que realizó *The Christian* (1923). Simultáneamente se estaba ocasionando su declive profesional. *The Last of the Mohicans* había sido su última gran producción. Tourneur no volvió a realizar nunca, ni en Norteamérica ni en Francia, adonde al poco regresaría, una película de éxito mayoritario. Koszarski sugiere varias razones de la depreciación crítica y comercial de Tourneur a partir de 1920: proyectos inadecuados, materiales inferiores, deficiencias de guión, narrativa incoherente, inseguridad sobre su capacidad creativa, disolución de su unidad de producción personal, etc. (1973: 31). Pese a ello, determinado a producir de forma independiente, en 1923 consiguió volver a poner en funcionamiento Maurice Tourneur Productions, Inc., gracias a la financiación de Michael C. Levee y su acuerdo de distribución con Associated First National Pictures, Inc. Aferrado a sus antiguas costumbres, logró incluso crear un tercer equipo de filmación: el cámara Arthur Todd, el director artístico Milton Menasco, el guionista F. Kennedy Myton, el montador Frank Lawrence y el ayudante de dirección Scott R. Beal. En 1924, su productora colapsó definitivamente e inició una etapa de desempleo. Al final acabó por ceder a las fuerzas del *studio system* y su realidad se hizo increíblemente amarga. Como señala Koszarski, se convirtió en un prestigioso *metteur-en-scène* trasladándose por contrato de unas casas productoras a otras, intentando mantener la apariencia de la autonomía creativa, pero sin realizar ninguna película destacable (1973: 31). Nunca más volvió a ser su propio productor y se vio obligado a deambular por Cosmopolitan Corp., Universal Pictures, Sam E. Rork Productions, Famous Players-

Lasky Co. y Metro-Goldwyn-Mayer. Su situación límite con la industria cinematográfica norteamericana tuvo lugar en 1926 con esta última firma, durante el rodaje de *The Mysterious Island* (*La isla misteriosa*, 1929). A mitad de la filmación se le informó de que trabajaría bajo la supervisión de un productor y él se negó. MGM no le despidió, sino que cada día cuando ese ejecutivo se presentaba en el plató, Tourneur lo echaba sin más. Hasta que se cansó, y no sólo abandonó la película, el estudio y Hollywood, sino los Estados Unidos<sup>9</sup>. A comienzos de los años sesenta, George Geltzer entrevistó a Jacques Tourneur, el hijo de Maurice, preguntándole sobre esta drástica decisión (1961: 211):

Padre era muy feliz en este país. La única razón por la que lo dejó fue la institución del «sistema» de productor. No podía tolerar a nadie más por encima de él en el *set*. Si hubiera sido paciente y hubiera permanecido aquí, estoy seguro de que se habría convertido en un productor-director, pero en el '26 no existían tales cosas. De modo que lo dejó. Creo que siempre lamentó su impetuosidad.

Desde luego, Jacques Tourneur se equivocaba; los productores-directores habían existido y volverían a reaparecer transcurridas varias décadas. Como tantos otros pioneros –David W. Griffith, Marshall Neilan, Mack Sennett, Rex Ingram–, Maurice Tourneur fue incapaz de dar el salto a la era del *studio system*. Su forma de operar, con un equipo de técnicos permanente, al servicio de la creación artística, plena libertad de actuación y sin interferencias, ya no se contemplaba en el nuevo Hollywood. Sus métodos, así como sus grandes éxitos, estaban arraigados en una época anterior, el breve periodo comprendido entre 1914-1920, cuando el productor-director controlaba al completo la elaboración del film. Los que decidieron quedarse pasaron a ser directores-empleados del sistema, sometidos a la disciplina y control de los estudios, algo que Tourneur rechazó.

---

<sup>9</sup> El rodaje de *The Mysterious Island* fue retomado por Benjamin Christensen, pero se vio obligado a abandonarlo a causa de un temporal en el Caribe. El proyecto quedó paralizado hasta que en 1929 MGM volvió sobre él y fue filmado por los hermanos Williamson, Lionel Barrymore y Lucien Hubbard, aunque se estrenó como únicamente dirigido por este último.

BIBLIOGRAFÍA

- Bordwell, D.; Staiger, J., y Thompson, K. (1997), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós Ibérica. (Ed. original: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge, 1985.)
- Brownlow, K. (1968), *The Parade's Gone By...* Berkeley/Los Ángeles, University of California Press. (Ed. original: Nueva York, Alfred A. Knopf, 1968.)
- «Ben Carré», *Sight & Sound*, vol. XLIX, n.º 1, invierno 1979-1980, pp. 46-50.
- «Materiali su Jules Brulatour»/«Notes on Jules Brulatour», *Griffithiana*, n.º 32-33, septiembre 1988, pp. 33-40, 237-242.
- Carré, B., «Maurice Tourneur». De las memorias no publicadas de Ben Carré, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 110-111.
- «My First Trip to the Eclair Studio». De las memorias no publicadas de Ben Carré, capítulo 12, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 107-110.
- Cook, Ch. E., «Maurice Tourneur Paints with Human Beings-In Analysis of Film, Artist-Director Sees Splendid Artistic Future for Pictures When Dramatist Realizes Rich Field», *Exhibitors Herald*, 9 de junio de 1917, p. 31, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 238-239.
- Enger, Ch. J. van, «Una lettera di Charles J. van Enger»/«A letter from Charles J. van Enger», *Griffithiana*, n.º 32-33, septiembre 1988, pp. 41-43, 243-244.
- Everson, W. K. (1978), *American Silent Film*, Nueva York, Oxford University Press.
- Florey, R., «Maurice Tourneur», *Cinémagazine*, n.º 36, 8 de septiembre de 1922, pp. 283-285, reimpresso en *Griffithiana*, n.º 32-33, septiembre 1988, pp. 45-48.
- Fort Lee Film Commission (2006), *Fort Lee: Birthplace of the Motion Picture Industry*, Charleston SC, Chicago Ill., Portsmouth NH, San Francisco CA, Arcadia Publishing.
- Geltzer, G., «Maurice Tourneur», *Films in Review*, vol. XII, n.º 4, abril 1961, pp. 193-214.
- Gomery, D. (1991), *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux. (Ed. original: *The Hollywood Studio System*, Nueva York, Macmillan, 1986.)
- Higgins, S., «American Eclair, 1911-1915: A filmographic chronology derived from the pages of *The Eclair Bulletin* and trade press of the day»/«American Eclair, 1911-1915: filmografia ricavata dell' *Eclair Bulletin* e dalla stampa dell'epoca», *Griffithiana*, n.º 44-45, mayo-septiembre 1992, pp. 89-129.
- Horak, J.-C. (1988), «Maurice Tourneur and the Rise of the Studio System»/«Maurice Tourneur e l'ascesa dello Studio System», en Usai, P. Ch., y Codelli, L. (eds.), *Sulla via di Hollywood: 1911-1920/ The Path to Hollywood 1911-1920*, Porderone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, pp. 272-295.
- Jacobs, L. (1972), *La azarosa historia del cine americano*, II vols., Barcelona, Lumen. (Ed. original: *The Rise of the American Film*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1939.)

- Johaneson, B., «Who and what is Hope Hampton?», *Photoplay*, noviembre 1923, pp. 56-58, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 246-248.
- Koszarski, R., «Maurice Tourneur. The First of the Visual Stylists», *Film Comment*, vol. IX, n.º 2, marzo-abril 1973, pp. 24-31.
- (1976), *Hollywood Directors, 1914-1940*, Nueva York, Oxford University Press.
- (2004), *Fort Lee: The Film Town*, Roma, John Libbey Publishing - CIC.
- Mitry, J., *Maurice Tourneur*, «Anthologie du Cinéma», n.º 36, París, Anthologie du Cinéma, junio 1968, pp. 267-312. (Suplemento de *l'Avant-Scène du Cinéma*, n.º 82, junio 1968.)
- Nutting, D., «Monsieur Tourneur-Otherwise accurately called “the poet of the screen”», *Photoplay*, julio 1918, pp. 55-57, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 244-245.
- Roy, E. Le, «Maurice Tourneur “Le grand français du cinéma”», *Griffithiana*, vol. XVI, n.º 47, mayo 1993, pp. 48-59.
- Talens, J., y Zunzunegui, S. (coords.) (1997), *America (1915-1928)*, en «Historia General del Cine», vol. IV (XII vols.), Madrid, Cátedra.
- Thompson, K., «Los límites de la experimentación en Hollywood»/«The Limits of Experimentation in Hollywood», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 14, junio 1993, pp. 13-33, 186-201.
- Tourneur, M., «Bucking the System... or Bucking Under: Meeting the Public Demands», *Shadowland*, mayo 1920, reimpresso en Koszarski, 1976, pp. 76-80.
- «Movies Create Art», *Harper's Weekly*, 29 de abril de 1916, p. 459, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 234-235.
- Waldman, H. (2001), *Maurice Tourneur: The Life and Films*, Jefferson/North Carolina/Londres, McFarland & Company.
- Wood, F., «Tourneur-A Weaver of Dreams (A Half Hour Spent in The Workshop of a Maker of Movie Magic)», *Picture Play*, junio 1918, pp. 211-216, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 242-244.
- «Are Stars Only Meteors? Tourneur Believes the Play's the Thing and Stars Must Go», *New York Times*, 16 de junio de 1918, p. 38.
- «Independents Form Screen Artists' Guild», *New York Times*, 18 de diciembre de 1921, p. 22.
- «Maurice Tourneur», *Moving Picture World*, 28 de noviembre de 1914, p. 1242, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 169-170.
- «Paragon Studio Is Wonder-Place of Convenience», *Motion Picture News*, marzo 1916, p. 1571, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 231-233.
- «Paragon Studio For Famous Players-Lasky», *Moving Picture World*, 31 de marzo de 1917, p. 2126, reimpresso en Koszarski, 2004, pp. 231-233.



Wood, F., «“Photodrama Is a Distinct Art”, declares Tourneur», *Motion Picture News*, n.º 4, enero 1916, p. 316, reimpreso en Koszarski, 2004, pp. 237.

— «Tourneur Heads New Firm», *Motography*, 6 de noviembre de 1915.

— «Tourneur-Of Paris and Fort Lee, His Methods and His Artistic History», *Photoplay*, enero 1916, pp. 139-140, reimpreso en Koszarski, 2004, pp. 170-172.

— «\$50,000,000 Movie Meger-Ince, Sennet and Tourneur in Plan to Eliminate Distributor», *New York Times*, 3 de septiembre de 1921, p. 12.