

# EL ELEMENTO SOBRENATURAL EN ANNA KARÉNINA (ANA KARENINA, 1935), DE CLARENCE BROWN

*Carmen Guiralt Gomar*  
*Universitat de València*

*Resumen:* *Anna Karénina* (*Ana Karenina*, 1935), de Clarence Brown, ha sido un largometraje generalmente menospreciado por los analíticos del medio fílmico, pues en torno a él existen múltiples prejuicios: vehículo para la estrella de Metro-Goldwyn-Mayer Greta Garbo, versión hollywoodiense poco fiel a la novela de Tolstoi, etc.

Ahora bien, un estudio individual de la película revela importantes cuestiones relacionadas con su puesta en escena apenas reflexionadas. El resultado es una atmósfera tenebrosa e inquietante que vincula a este melodrama con el género de terror.

Este artículo realiza una nueva lectura del film a partir de su dimensión sobrenatural conscientemente intencionada, tal y como atestigua la documentación histórica relativa a la producción, y pretende una nueva revalorización de la cinta atendiendo a tales elementos.

*Palabras clave:* *Ana Karenina* (1935), Lev Tolstoi, Hollywood, MGM / David O'Selznick, Clarence Brown, Greta Garbo, Dimensión sobrenatural, Muerte.

*Abstract:* *Anna Karénina* (*Ana Karenina*, 1935), by Clarence Brown, has usually been a feature despised by film analytics, since around it exists numerous prejudices: a vehicle for the star of Metro-Goldwyn-Mayer Greta Garbo, a Hollywood version unfaithful to Tolstoi's novel, and so on.

However a single study of the film reveals important matters related to its *mise-en-scène* hardly considered before. The result is a sinister and disturbing atmosphere that linking this melodrama to the horror genre.

This article carries out a new interpretation of the film according to its supernatural dimension consciously deliberated, such as historical documents relative to the production bear, and it aims a new appreciation of the picture according to such elements.

*Key words:* *Anna Karénina* (1935), Lev Tolstoi, Hollywood, MGM / David O'Selznick, Clarence Brown, Greta Garbo, Supernatural dimension, Death.

Desde 1910 la novela de Lev Tolstoi *Anna Karénina* (1878) ha sido objeto de numerosas versiones cinematográficas por parte de las más diversas nacionalidades. De todas ellas, la versión de 1935 producida por Metro-Goldwyn-Mayer / David O'Selznick y dirigida por Clarence Brown es la que va a centrar nuestra atención.

Se trata de un film menospreciado casi desde el mismo momento de su estreno. Aunque triunfó en el *box-office* y artísticamente fue reconocido en Europa –obtuvo el premio a la mejor película extranjera en el Festival de Venecia–, los críticos, tal y como después harían los historiadores, se mostraron en su mayoría adversos, esencialmente porque no se atenía al texto original de Tolstoi, cuando en realidad una versión fiel a la novela era algo

totalmente impensable en el Hollywood regido por la “Oficina Hays”<sup>1</sup>. No obstante, los prejuicios eran, y siguen siendo, de otra índole.

Costoso vehículo para la estrella cinematográfica de MGM Greta Garbo, *Anna Karénina* hace especial hincapié en los *production values* del estudio –opulentos decorados y objetos de *atrezzo* brillantemente fotografiados, elaborado vestuario, etc.– y surgió con las pretensiones de inscribirse como una adaptación “de calidad” David O’Selznick en la línea que el productor ya había establecido anteriormente con la transposición fílmica de otros clásicos literarios<sup>2</sup>.

Así pues, Robert Giroux (1935, 391) opinó en *The Nation* que “[...] la película sólo se justifica como pieza de museo”<sup>3</sup>. *Photoplay* señaló que aunque la interpretación de su estrella la elevaba a las esferas del arte, por lo demás era mediocre y sin relieve (s.a., 1935, 69). Y un año más tarde el reputado cineasta Carl Theodor Dreyer arremetió contra ella desde múltiples perspectivas en las páginas del periódico danés *B.T.*: “La película, salida de las plumas de los tres autores del guión, es una versión chapucera de la novela de Tolstoi”<sup>4</sup> (Dreyer, 1968, 32). Hacia el final de su escrito Dreyer se refería a una Greta Garbo “hollywoodizada” y llegado a este punto resultaba evidente cómo *Anna Karénina* y el tipo de cine que representaba –comercial, vinculado al *star system* y de alto presupuesto– se había tomado como modelo para realizar una crítica, no de la producción en sí misma, sino de todo el cine de Hollywood. Las observaciones ulteriores por parte de la bibliografía han seguido la misma línea. Y *Anna Karénina* sigue siendo considerada a día de hoy, de acuerdo con Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon (1997, I, 372), como una victoria del academicismo petrificado. O, según Barry Gillam (1983, 30), de nuevo haciendo alusión a sus valores de pinacoteca, como “[...] una pieza vieja de museo, de interés sólo para los devotos de la dirección artística y el diseño de vestuario”<sup>5</sup>. En suma, es entendida como una lujosa producción de Hollywood de 1\$ millón que, sin embargo, es una versión esquemática y poco fiel de la novela de Tolstoi.

Por todo ello, y pese a algunos intentos aislados de revitalizarla<sup>6</sup>, *Anna Karénina* es un film relegado de la Historia del Cine, mal considerado por lo general a manos de la crítica y la historiografía especializada.

Tan centrados han estado los investigadores en señalar sus desviaciones con respecto al original de Tolstoi que todos parecen haber pasado por alto que la cinta posee inquietudes

<sup>1</sup> Acuñación popular referida a la autocensura hollywoodiense que se deriva del nombre de William Harrison Hays, más conocido como Will Hays, quien desde 1922 hasta 1945 estuvo al frente de la dirección de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), encargada de controlar la moralidad de las producciones cinematográficas.

<sup>2</sup> Como *Night Flight* (*Vuelo nocturno*, 1933), dirigida por Clarence Brown a partir de *Vol de nuit* (1931) de Antoine de Saint-Exupéry, y *David Copperfield* (*David Copperfield*, 1935), realizada por George Cukor sobre la novela homónima de Charles Dickens (1849-50). En lo sucesivo, Selznick continuaría realizando films similares a partir de reconocidos clásicos.

<sup>3</sup> Texto original en inglés: “[...] the film is justified only as a museum piece”.

<sup>4</sup> El texto consultado, en francés, dice así: “Le film, sorti des mains des trois auteurs du scénario, est une version grossière du roman de Tolstoi”.

<sup>5</sup> Texto original en inglés: “[...] a stale museum piece, of interest only to devotees of art direction and costume design”.

<sup>6</sup> Entre los historiadores extranjeros más acreditados que han emitido comentarios favorables sobre la cinta intentando revalorizarla destaca: Everson, 1973, 584-585. Con respecto a la bibliografía española, véase en este sentido: Latorre, 1995, 73-74; Torres, 1995, 54-55.

tantes y repetidos ecos de muerte, enfatizados en la *mise-en-scène* por extraños pasajes musicales y una iluminación a menudo siniestra, sin olvidar numerosas alusiones verbales y otras directamente relacionadas con la acción que carecen de una explicación lógica de acuerdo con la narración verosímil que se supone que transmite. Las apariciones de Anna (Greta Garbo) están absolutamente concebidas para vaticinar su trágico final –sombras y aterradores osos gigantes se ciernen sobre ella; la palabra “muerte” asoma constantemente durante todo el film; a su hijo se le dice una y otra vez que su madre ha muerto–. Ninguno de estos elementos es producto de la casualidad. Se trataba de una petición expresa del productor David O’Selznick, quien pretendía así preparar a la audiencia y comunicar que la película carecía de un final feliz.

En las fechas inmediatamente posteriores a su *world premiere* (el 30 de agosto de 1935, en el Capitol Theatre de Nueva York), el productor, al modo de sus famosos memorándums, escribió sus conclusiones sobre el proceso de adaptación y la película definitiva en “Selznick’s Notes on Anna Karenina”, ensayo de septiembre de 1935 que apareció incluido en el monográfico *A Guide to the Study of the Screen Version of Tolstoy’s Anna Karenina*<sup>7</sup> y a día de hoy consta reproducido en *Memo from David O. Selznick*, de Rudy Behlmer (1981, 78-80). Y enunciaba: “Me gusta pensar que retuvimos la calidad literaria y la mayor parte de la historia conmovedora de una mujer desgarrada entre dos amores iguales y condenada a la tragedia cualesquiera que fuera la que escogió. Intentamos que la condena de Anna sonara muy pronto en la película de modo que la tragedia fuese inevitable y para que el público la sintiera llegar con cada escena y no estuviese abrumado por un final inesperado e infeliz”<sup>8</sup> (Behlmer, 1981, 79-80).

Asimismo, pocos saben que Selznick encargó las labores de dirección a un frustrado apasionado del género fantástico: Clarence Brown<sup>9</sup>, quien ejecutó la misión no sólo con total eficacia, sino que la llevó al extremo en determinadas secuencias, tanto a través de la *mise-en-scène*, ya comentada, como de la planificación, pues existen incluso escenas con-

---

<sup>7</sup> W. Lewin (Ed.) (1935): *A Guide to the Study of the Screen Version of Tolstoy’s Anna Karenina*, Neward, Educational and Recreational Guides, Inc.

<sup>8</sup> Texto original en inglés: “I like to think that we retained the literary quality and the greater part of the poignant story of a woman torn between two equal loves and doomed to tragedy whichever one she chose. We tried to sound Anna’s doom very early in the picture so that the tragedy was inevitable and so that the audience would feel it coming with each scene and not be overwhelmed by an unexpected and unhappy ending”.

<sup>9</sup> Clarence Brown comenzó su carrera como ayudante, montador y director de segunda unidad del prestigioso cineasta de origen francés Maurice Tourneur, quien a finales de la década de 1910 fue uno de los principales exponentes del género fantástico en conexión con la vanguardia cinematográfica norteamericana en films como *The Poor Little Rich Girl* (*Una pobre rica*, 1917), *The Blue Bird* (1918) y *Prunella* (1918). En 1920 Tourneur prometió a Brown que le ayudaría a dar el salto a la dirección y éste muy pronto se hizo con los derechos de la historia fantástica *The Unholy Three* (1917), de Clarence Aaron Robbins, pero su mentor rechazó el proyecto y Brown terminó filmando *The Great Redeemer* (1920), otra ficción donde el componente sobrenatural era el eje del argumento. La primera película independiente de Brown, *The Light in the Dark* (1922), tuvo, asimismo, una temática milagrosa y pseudo-religiosa relacionada con el Santo Grial. Aunque sus posteriores compromisos profesionales, con Universal Pictures (1923-1925), Joseph M. Schenck (1925-1926) y Metro-Goldwyn-Mayer (1926-1953), le alejaron del género fantástico, Brown aún realizó otras dos películas directamente vinculadas con lo sobrenatural –*The Human Comedy* (1943) y *Angels in the Outfield* (1951)–. Pero, en verdad, la temática fantástica no desapareció nunca completamente de su filmografía, y muchas otras de sus obras alojan con frecuencia efectos tenebrosos e inquietantes: *Smouldering Fires* (1925) y *A Woman of Affairs* (*La mujer ligera*, 1928) son un ejemplo.

cebidas como si Anna en realidad estuviera ya muerta –su presencia es a menudo fantasmal, onírica e invisible, y todos los que la rodean parecen conocer su próximo e inminente destino.

A continuación efectuamos una nueva lectura del film atendiendo a esta dimensión sobrenatural vinculada con la muerte; conjunto de elementos simbólicos que figuran de modo fehaciente, pero que además eran completamente intencionados, tal y como atestigua la documentación histórica relativa a la producción presentada sobre estas líneas.

Y las referencias fantasmales se manifiestan desde la mera introducción –únicamente dialogada– de Anna en el film, que tiene lugar en la secuencia 3 (0H.06'50"). Tras una animada noche Vronsky (Fredric March) y Stiva (Reginald Owen) descansan en unos baños turcos y ambos comentan que esa misma mañana deben ir a la estación de trenes de Moscú. El primero para recoger a su madre, que viene de San Petersburgo, y el segundo para recibir a su hermana, Anna Karénina, que realiza el mismo trayecto. Y mientras hablan de Anna el vapor del agua cubre reiteradamente la pantalla. Se trata de una presentación entre el vaho que enlaza por similitud con la que tendrá lugar de ella en la siguiente secuencia –de forma visual– y que se constituirá ya decididamente como fantasmal.

Después, en la secuencia 4 (0H.07'34"), Vronsky y Stiva esperan en la estación la llegada del tren. Vronsky reconoce a su madre en el interior y se dirige hacia una de las puertas. Pero en ese instante vuelve a surgir un enorme chorro de vapor. El humo brota del vagón y la música extradiegética, que se escuchaba desde el inicio, cambia, convirtiéndose en una grave y prolongada nota a modo de inquietante subrayado. La pantalla queda totalmente en blanco por la humareda mientras la misteriosa música continúa (*ver fotograma 1*) y sólo cuando comienza a despejarse el vapor se introduce lentamente una suave melodía: el *leit-motiv*. Descubrimos entonces, poco a poco, el rostro en primer plano de una mujer surgida de entre la niebla: Anna Karénina (*ver fotograma 2*). Contraplano de la acción: imagen de Vronsky, pasmado, ante lo que contempla (*ver fotograma 3*). Ésta es una exposición completamente espectral. Más que una presentación, de hecho, la suya es una aparición, pues como si de un ser sobrenatural se tratara Anna ha emergido directamente de la bruma. Al respecto del semblante de Vronsky una lectura realista del film indicaría que éste refleja asombro por su belleza, pero un segundo examen a ese rostro evidencia ante todo estupefacción, sin duda por lo que acaba de ver. ¿Una alucinación? ¿Es Anna ya aquí un fantasma, producto de la imaginación de Vronsky? En cualquier caso, si Anna no es todavía un fantasma, ella inmediatamente verá uno y ambos se reconocerán.

Anna desciende y se distancia unos pasos del extraño, que no deja de mirarla. Entretanto Vronsky sube y vuelve a girarse una vez más, para poder creer, ciertamente, aquello que  *Cree* que ha visto. La anciana condesa Vronsky (May Robson) baja del tren y realiza las presentaciones entre Anna y Vronsky, ya que ambas se han conocido en el viaje. Reunidos en el andén Stiva, Anna, Vronsky y la madre de éste, mientras conversan empieza a escucharse un sonido mecánico: incisivos golpes provenientes de un espacio en *off*. Corte a la imagen de un empleado del ferrocarril que, agachado, inspecciona y golpea con un hierro las ruedas nevadas del tren. En un libre añadido a la novela, la condesa le dice a Anna: "*Usted, querida, tiene el divino don del silencio*"; palabras, *divino* y *silencio*, que poseen una clara intención extradiegética, dado que se refieren a la personalidad fílmica de la estrella Greta Garbo. No obstante, también hacen alusión a la dimensión sobrenatural de Anna que de inmediato se confirmará. El empleado del ferrocarril sin querer tropieza con Anna, le pide repetidamente disculpas y ella se queda confusa. No dice nada, pero





Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

mira hacia abajo como si ya le conociera y no acertara a saber de qué (ver fotogramas 4 y 5). ¿Qué ve ella en el rostro de ese hombre, al que –supuestamente– acaba de ver por primera vez y del que socialmente todo la separa, que la pueda vincular? Sin duda, la muerte; su propia muerte, en la de él, que está a punto de suceder. Se trata de una escena premonitoria que no figura en el texto original de Tolstoi y tiende a acentuar más todavía el fatal acontecimiento que se aproxima. Este individuo es la encarnación de la Muerte *in situ* en la estación, puesto que en tan solo unos minutos será arrollado por el tren, como lo será la propia Anna al final de la película. La Muerte, así pues, se ha acercado hasta ella y la ha tocado, comunicándole cuál será su final: el mismo que el de él, que ella está a punto de presenciar. Mensaje codificado que Anna no capta en este instante, pero que será reto-

mado e interpretado correctamente por la protagonista en la penúltima secuencia. Los personajes se despiden y salen de la estación caminando por separado; Anna junto a su hermano y Vronsky acompañando a su madre. Pero la cámara vuelve al ferroviario que sigue golpeando con su martillo las ruedas de la locomotora hasta que se sitúa entre dos de los vagones. Corte a un plano de detalle de las ruedas del ferrocarril poniéndose en marcha. Plano medio largo de Anna y Stiva en la estación volviéndose al escuchar un fuerte alarido de horror. El hombre con el que Anna acababa de hablar ha muerto, ha sido barrido por el tren. Plano de detalle de las barreras de la vía en primer término y detrás el tren descubriendo lentamente a su paso el cuerpo inerte del empleado (ver fotograma 6). La gente grita y rodea el cadáver mientras el personal de la estación les aparta. Anna, sobrecogida por el impacto, hace partícipe a su hermano de su desasosiego y éste le pregunta: “Anna, ¿qué te pasa?”. “Stiva, es un mal presagio” es su respuesta.

Esta idea del tren como premonición del trágico destino que conocerá la protagonista es una constante. La siguiente secuencia, la 5 (0H.10’53”), se inicia, de hecho, en la residencia de los Oblonsky con los hijos de Stiva y Dolly (Phoebe Foster) discutiendo a propósito de un tren de juguete. “Me descarriló el tren”, dice uno de ellos. Un vaticinio que sí asoma en el texto original de Tolstoi, pero antes de que Anna surja en la narración. Así pues, la alteración en su orden de presentación no es casual; tras lo sucedido en la estación, la posterior aparición de un tren en la pantalla tan solo puede evocar una idea en el espectador: la muerte.

La secuencia 6 (0H.16’23”) desarrolla la fiesta de los Korsunsky, donde Vronsky invita a bailar a Anna en repetidas ocasiones. Finalmente, ante la insistencia de su hermano y su cuñada, Anna consiente y baila con él. “Lo supe en la estación. Nada más me importa desde entonces”, le dice él, declarándose. A continuación vemos el baile a través de las cuerdas de un arpa, es decir, *desde fuera*. Y el siguiente diálogo de Anna y Vronsky alude directamente a este asunto. Cuando vuelven a encontrarse, y sin que haya ninguna locución precedente que dé sentido a la que viene, Vronsky comenta: “Es mejor que verlo de fuera”. Sin duda, ella lo verá muy pronto todo *desde fuera*. “Por la eternidad”, continúa él. El último dictamen de Anna es: “Allí se acaba la eternidad”. ¿Dónde? ¿Dónde se encontraron y conocieron por primera vez? De hecho, la estación es la primera mención que él realiza. Conjunto de frases incoherentes en medio de un baile supuestamente intrascendente, pero donde se habla del destino y de lo eterno, algo que no tiene principio ni fin, como la propia vida de la protagonista.

Pero es en las secuencias 7 y 8 donde los elementos fantasmagóricos cobran mayor relieve.

La 7 (0H.24’18”) transcurre durante el viaje de regreso de Anna a San Petersburgo en un apeadero, en medio de ninguna parte. Es por la noche, nieva y hace mucho frío. El tren va efectuar una parada de cinco minutos. Desde el exterior vemos cómo la locomotora se detiene y nuevamente una nube de vapor cubre casi por completo la pantalla. Al disminuir el humo, se distingue en el andén la figura solitaria de un empleado del ferrocarril —como el de la secuencia 4—, preparado para realizar la correspondiente revisión de las ruedas. Anna decide bajar a respirar un poco de aire fresco. Camina atravesando la nieve y comienza a sonar una extraña melodía, una música adicional descriptiva que indica que algo va a suceder. Primer plano de Anna apoyada sobre una de las paredes de la estación, el tema anterior desaparece y suena el *leit-motiv*, suave y romántico, asociado a su persona. Su imagen se prolonga en la pantalla mientras los copos de nieve circulan por delante de

su rostro y ella, extasiada, aspira intensamente el ambiente del lugar. Corte a dos empleados del ferrocarril haciendo sonar una campana. Ella advierte la señal de fin de parada y sale de campo para regresar al tren. El *leit-motiv* cesa y se vuelve a una música enigmática similar a la primera. Justo cuando Anna se dispone a subir al tren, repentinamente aparece Vronsky, de la nada, caminando por la nieve. Vronsky se dirige hacia ella y pronunciadas notas musicales aisladas inundan de misterio la escena. El pasaje está planteado como si todo fuera un sueño, un intervalo imaginado (algo que se incrementará más todavía por la siguiente secuencia, en íntima conexión con ésta). Vronsky confiesa: viaja a San Petersburgo sólo para estar a su lado. Dando a entender que sus sentimientos son los mismos, Anna le reprocha que se lo haya revelado y le pide que lo olviden. Él la ayuda a subir al tren y éste emite un fuerte silbido. Corte al mismo plano anterior de los dos empleados tocando la campana; plano de detalle de la parte superior del ferrocarril lanzando humo a la vez que se escucha más vivamente el chirrido; plano de detalle de las ruedas del tren poniéndose en marcha, como en la secuencia 4. Y el segmento finaliza con un plano general contrapicado del exterior de la estación con el tren en funcionamiento, mientras el silbido se intensifica y la pantalla vuelve a llenarse de vapor. Fundido en negro.

La secuencia 8 (0H.26'19") probablemente sea la más paradigmática de toda la película al respecto de la presencia de los mencionados ecos de muerte. Se trata de una escena aislada, que –aparentemente– no cumple ninguna función narrativa dentro del film. En el interior del vagón donde viaja Anna un *travelling* de avance se desplaza hasta encuadrarla sola en plano medio. Los otros pasajeros han desaparecido. Pensativa y en silencio, mira el paisaje a través de la ventana y por el tipo de iluminación sabemos que está amaneciendo. Desde el principio suena una melodía mortuoria compuesta por voces humanas que generan un cántico fúnebre. Es un coro de ultratumba el que se oye en el tren, voces de muerte que anticipan la tragedia y se sostienen durante todo el segmento, por lo demás silente, donde nadie habla ni se pronuncia una sola palabra. Voces lentas y pausadas que actúan a modo de narcótico sobre la escena y sitúan la imagen de Anna mirando por la ventana como en una esfera sobrenatural. Al mismo tiempo, este coro que acompaña a Anna, primero desde dentro y luego desde fuera del tren, donde la vemos a través del cristal con la mirada perdida, potencia el sentido onírico de la secuencia precedente. Da la impresión de que la parada del tren en plena madrugada hubiera sido producto de su imaginación. De hecho, Vronsky, como decíamos, había aparecido en el andén de la nada y, a diferencia de Anna, a él no se le ha visto ni subir ni bajar del tren durante la parada. Quizás no viaje en él. ¿Ha sido todo un sueño, resultado del deseo inconsciente de ella? Pero seguidamente el film vuelve a una dimensión realista, ya que a continuación se muestra a Vronsky a través de una de las ventanas del tren desde el exterior. Comprobamos así que sí está en el tren, aunque ello no elimina la sensación anterior.

Más tarde, en la secuencia 10 (0H.28'12"), Anna llega a su residencia de San Petersburgo acompañada por su marido, Alexei Alexandrovitch Karenin (Basil Rathbone), quien ha ido a la recogerla a la estación, y ésta es la primera vez que la vemos con su hijo Sergei (Freddie Bartholomew). Llena de alegría, Anna lo cubre de besos y lo estrecha entre sus brazos. Sergei le pregunta cómo se lo ha pasado en Moscú. “*Cuando sea mayor no te dejaré viajar sola. Te llevaré a todas partes*”, dice el niño. “*Seré tan vieja que no querrás llevarme*”, objeta Anna. Pero Sergei le contesta: “*Tú nunca serás vieja. Yo seré viejo*”. Efectivamente, primera referencia de muerte donde claramente se especifica a través del diálogo que Anna no llegará a anciana –morirá pronto–. Ya en la habitación de Sergei,

Anna le hace entrega del regalo que le ha traído de Moscú: un globo terráqueo. Ambos miran la esfera del mundo. “*Planeemos un viaje. ¿Adónde me llevarás?*”, propone ella. Pero la imagen se desvanece antes de que conozcamos el destino, porque, obviamente, no habrá ningún viaje. Fundido en negro.

Concluye aquí la primera parte –planteamiento–, ubicada casi en su totalidad en Moscú, relativa al amor prácticamente instantáneo entre Anna y Vronsky y donde se han presentado los restantes personajes principales.

Y si el planteamiento se ha caracterizado por un componente irreal, fantasmagórico y hasta cierto punto onírico, ahora, en la segunda parte –nudo– los ecos de muerte casi siempre tendrán que ver con la relación entre Anna y su hijo. Este bloque se caracteriza, sobre todo, por su *mise-en-scène* ligada al género de terror y aparece punteado por sinietros y reiterativos pasajes musicales, especialmente en las secuencias 12, 21, 24 y 26. Todas ellas se vinculan con la ausencia de Anna, la introducción de su concepción como alguien que ya está muerto –mención que se repite hasta en cinco ocasiones diferentes– y el inicio de su entidad como fantasma, lo que quedará de manifiesto de forma más tangible todavía en la última parte o conclusión.

En la secuencia 12 (0H.35’05”) después de la primera tardanza de la madre por causa de su encuentro secreto con Vronsky, vemos a Sergéi durmiendo en su habitación. Se escucha entonces una tintineante música de percusión, creada a partir de las notas de un xilófono, que suena en consonancia con la oscilación de una lamparilla situada en lo alto, en una esquina. Ésta es la única luz que ilumina la estancia, por lo demás en penumbra, y se ha dejado encendida para que Sergéi no tenga miedo, pero el efecto que provoca es justo el contrario; crea un ambiente inquietante, ya que el farolillo dibuja unas enormes sombras en la pared que se asemejan a las alas reticuladas de una mariposa que se ciernen sobre el cuarto y se mueven al compás de las notas musicales (*ver fotograma 7*). Sergéi se despierta y con un grito llama a su madre, que acaba de llegar. Anna acude hasta su cuarto y una vez allí Sergéi le dice: “*No dejes que la lamparilla baile. Me da miedo*”. Ella se levanta para detenerla y Sergéi, supuestamente como resultado del sueño, pronuncia una frase incoherente y mucho más aterradora que el vaivén de la luz: “*Los dragones bailan en el muro. Los dragones...*”. De modo que para el niño son dragones las sombras que se proyectan en la pared y que siguen bailando, aunque más lentamente.

Esta misma iconografía es la que se repite en el segmento 21 (0H.57’40”), que se inicia con un plano de detalle de la misma lamparilla moviéndose y originando idénticas siluetas en la pared, al tiempo que una grave música de cuerda subraya el miedo de Sergéi en plena noche. Sobre la imagen del farolillo oímos la voz de Sergéi, en *off*, llamando con un grito a su madre, como antes. Pero esta vez ella no viene. ¿Por qué? Una explicación realista afirmaría que ello se debe a que está lejos, en Italia, no obstante no es eso lo que se dice en el diálogo, puesto que a continuación entrará el padre y le dirá a Sergéi que su madre ha muerto –primera vez que esta aseveración se pronunciará explícitamente–. Desde el plano de detalle inicial de la lamparilla una rápida panorámica en diagonal a la derecha nos lleva al semblante asustado del niño, irradiado mediante un intenso claroscuro. La atmósfera inquietante de la secuencia 12 ha dado lugar aquí al completo terror, con una iluminación tenebrista focalizada tan solo en el rostro de Sergéi (*ver fotograma 8*). Como hemos dicho, en esta ocasión el que irrumpe en el dormitorio es el padre y mientras se adentra vuelven a escucharse las anteriores notas musicales generadas por el xilófono. Cuando Alexei Karenin se acerca hasta la cama de su hijo la música de cuerda puntea un



Fotograma 7



Fotograma 8

alto y pavoroso subrayado, pues no cabe duda que a Sergei le da tanto o más miedo su progenitor que el candil, su sombra y su oscilación. Sergei le revela a su padre que gritó porque tuvo un sueño; creyó que su madre había acudido hasta su alcoba para darle un beso de buenas noches: “*Pero desperté y ella no estaba aquí. ¿Estuvo aquí?*”. Se introduce entonces una variación del *leit-motiv*, que dulcifica la escena, porque están hablando de Anna. Alexei se lo niega. “*Pero estoy seguro de que me besó*”, insiste el niño. *Travelling* hacia delante sobre ambos cuando Karenin empieza a decir: “*Sergei, debes entender de una vez por todas*”, hace una pausa y prosigue: “*Que tu madre está muerta*”. Primer plano de reacción de Sergei con una iluminación de terror como la precedente. El niño le dice a su padre que no lo cree y concluye: “*Si me duermo sé que mi madre vendrá a darme las buenas noches*”. Es significativa la dimensión fantasmal que desde este momento cobra la figura de Anna en la película a los ojos de su hijo, quien está convencido de que puede verla y hablar con ella en sueños, razón por la que él mismo se fuerza a dormirse. Asimismo, las alteraciones del pasaje con respecto a la novela de Tolstoi son ostensibles y aparecen en el film con objeto de enfatizar que Anna ya está muerta en realidad –está condenada–. En el original literario a Sergei también se le decía que su madre había muerto, pero al hecho no se le daba tanta importancia –la idea no era de Karenin, sino de la condesa Lydia, quien se lo comunicaba personalmente–. Es más, en la novela se explica que al poco tiempo Sergei confirmó que no era cierto lo que le habían dicho al oír hablar a uno de los criados, tras lo cual interrogó a su padre y a la condesa, y éstos, con relativa naturalidad, tuvieron que explicarle que si bien su madre seguía viva “[...] *había muerto para él porque se había vuelto mala [...]*” (Tolstoi, 1999, 666).

La secuencia 24 (1H.02’09”) retoma desde el principio la idea de la muerte de Anna, pues comienza con ella en la residencia de Vronsky leyendo una carta de su esposo donde éste le dice que se niega tajantemente a permitir que vea a Sergei en su cumpleaños, ya que le dijo a su hijo que estaba muerta –segunda indicación dialogada del texto fílmico–. “*No hay vuelta atrás*”, reza la carta al final. Anna leía la carta de día, junto a una ventana por la que penetraba abundante luz. No obstante, de pronto, y sin que haya ninguna explicación aparente ni signo de transición óptica que indique el paso del tiempo, se pasa a una imagen del cuarto en la más completa oscuridad, con un criado aproximándose a unos grandes candelabros que hay en lo alto. Y conforme el sirviente enciende los candiles vuelve a escucharse el tintineo del xilófono y se proyecta en la pared la correspondiente sombra creada por las velas, asemejada a la de la habitación de Sergei (*ver fotograma 9*).





Fotograma 9



Fotograma 10

Una completa imagería gótica del encendido de los candelabros que se extiende con el mismo punteado del xilófono de las secuencias 12 y 21 cuando el anciano se aproxima al segundo de los candiles y entonces lo vemos en un plano de detalle. En resumen, una inesperada *mise-en-scène* de terror que además prosigue. Corte inmediato a un plano general donde vemos cómo un oso gigantesco que forma parte de la decoración de la estancia se cierne sobre Anna, la tiene cogida entre sus brazos (*ver fotograma 10*). Se trata de un enorme animal muerto, disecado, que visualmente patentiza cómo la muerte ya se ha apoderado de ella. El criado abre la puerta y entra Vronsky. Anna se vuelve ante su llegada y se apoya junto a una mesita, pero no desaparece de entre los brazos del oso<sup>10</sup>. Se entabla aquí una discusión en la que Vronsky termina diciéndole: “*Anna, tienes una imaginación...*”, a lo que añade, “*Estás evocando fantasmas*”. “*¿En serio? Tal vez sí*”, responde ella. Aun sin darse cuenta, lleva evocándolos durante toda la película, desde la estación de Moscú y su reconocimiento del espectro del ferroviario.

El último encuentro de Anna con su hijo acontece en la secuencia 26 (1H.09’44”), que a su vez cierra el nudo. Es el cumpleaños de Sergei, y Anna, desoyendo la prohibición de Karenin, irrumpie al alba en su antigua mansión. Y lo hace como un ser invisible; va cubierta por un velo, le hablan y no responde, no saluda a los criados ni vierte una sola palabra, tampoco se identifica y simplemente entra rápida como una exhalación. Ya en el cuarto del niño, iluminado y desprovisto por primera vez, ahora que la visita de la madre es “real”, de la ambientación tenebrosa de los segmentos 12 y 21, Segei le dice: “*Me dijeron que habías muerto, pero no les creí*” –cuarta indicación dialogada del texto fílmico– (La tercera había ocurrido en la secuencia anterior, la 25 [1H.04’42”], estando Anna y Vronsky sentados en un palco de la ópera y mientras siniestras sombras provocadas por sus figuras se proyectaban sobre la pared. Y era la propia Anna quien la vertía al contarle a Vronsky lo que a su hijo le habían dicho de ella). La conversación continúa. Sergei le dice a su madre que a veces cree verla en lugares públicos y añade: “*Pero es por la noche cuando realmente te veo, madre. Cuando apagan la luz, y está oscuro*”. De manera que

<sup>10</sup> En realidad, los osos de la estancia son dos: gigantesco osos de brazos extendidos que ya habían aparecido con idéntica disposición aterradora dominando la composición estética de los planos en las secuencias 13 (0H.40’11”) y 18 (0H.51’42”).



Sergei se comunica con su madre como se hace con las personas que han muerto –por la noche y a oscuras–. Frases que continúan y suponen la identificación definitiva de Anna por parte de Sergei como un ser muerto, por mucho que diga que no lo cree; una presencia sobrenatural con la que entra en contacto por las noches. Decíamos que esta vez la visita de la madre era “real”, no obstante otra alteración significativa con relación a la novela la constituyen los regalos. En el original literario Anna los olvidaba en el coche y ésa era la razón por la que Sergei no llegaba a recibirlos. En la película, en cambio, Anna se introduce en la casa con ellos –varios paquetes embalados de considerable tamaño–, pero cuando llega el momento de marcharse de forma incomprensible se los lleva consigo. Así pues, ningún testimonio tangible queda en la habitación de la visita de la madre. Y a continuación se apunta por quinta vez que Anna está muerta. Al salir tropieza con Karenin. “*Esto es intolerable. Le dije a mi hijo que estabas muerta*”. Escena y diálogo que, por supuesto, tampoco figuran en la novela.

Ya no volverá a decirse que Anna está muerta, a partir de aquí se hará evidente para todos los que la rodean. Anticipando su muerte antes de que ésta verdaderamente suceda, el texto filmico llegado un determinado momento la hará desaparecer. Centran nuestro análisis las secuencias 29, 30 y 31 de la última parte –desenlace–.

Deteriorada la relación de Anna y Vronsky hasta el punto de que sólo discuten, en la secuencia 29 (1H.19’56”) Anna visita el hogar de los Oblonsky en Moscú, donde espera recibir la contestación a un mensaje de reconciliación que envió a Vronsky, quien está a punto de marcharse a la guerra serbio-turca. En contraste con el blanco de casi la totalidad de las escenas del bloque central de San Petersburgo, va vestida de negro; indumentaria simbólica que domina inquebrantablemente las dos partes de Moscú, situadas en los extremos del film y vinculadas con el ferrocarril. Y llega a la casa tal y como había irrumpido en su antigua residencia, sin apenas mediar palabra. Su hermano Stiva, un individuo frívolo, la trata de forma desenfadada y al poco decide irse. Despreocupadamente le dice: “*Adiós, Anna. No te preocupes. Todo se va a enderezar*”. Pero, conocedora de su destino, Anna pronuncia un solemne “*Adiós, Stiva*”. Primer plano estremecedor del hermano, quien de pronto se gira, cambia su semblante y la mira aterrado. Ve la muerte en su rostro –sabe también que nunca volverán a verse–. Stiva se acerca y le da un último beso de despedida. Después se aparta intentando no cruzar la mirada con ella, serio y afectado por primera vez en el film.

A Anna le comunican que su nota no pudo ser entregada y sin despedirse de su familia sale precipitadamente hacia la estación de ferrocarril para encontrarse con Vronsky. Desde el momento en que Anna abandona la casa de su hermano su presencia es espectral, pues que nadie más reparará en ella. En la secuencia 30 (1H.24’32”) llega a la estación, se acerca hasta el andén y ve a Vronsky despidiéndose afectuosamente de su madre y de la joven princesa Sorokina (Mary Forbes), a la que trata como si fuera su prometida. Impresionada por la traición de su amante, Anna se retira y el tren arranca sin que haya podido hablar con Vronsky.

A partir de aquí el film incluye diversos efectos visuales intencionados que indican claramente que en ese instante Anna ya está muerta. Es un fantasma al que nadie ve y con el que la gente tropieza sin notarlo. Por ejemplo, cuando el tren se aleja definitivamente, ella vuelve a retroceder unos pasos y golpea a un personaje vestido de uniforme, pero el militar no lo percibe ni pide disculpas, así como tampoco ella. Al momento, pasan por su lado la condesa Vronsky y la princesa Sorokina, quienes, incomprensiblemente, no sólo

no la ven, sino que el pañuelo del sombrero de Anna ondea de lleno sobre el rostro de la condesa sin que ésta lo perciba tampoco (*ver fotograma 11*).

Corte a un plano medio corto de Anna en su desolación, mientras comienza a sonar una dulce variación del *leit-motiv*. Vuelve su cabeza a un lado y el *leit-motiv* se interrumpe bruscamente por un fuerte subrayado de terror al tiempo que se procede a un plano de detalle subjetivo de lo que ve: las barreras de la vía, como las que en la secuencia 4 habían descubierto tras de sí el cadáver del empleado. Anna mira fijamente las barreras, fuera de campo, mientras se oye otra vez el subrayado de la banda sonora. Se alerta así al espectador de lo que va a ocurrir, aunque Anna todavía no lo ha decidido. Será otro elemento el que le remitirá a su pasado y le dará la idea de su muerte.

La secuencia 31 (1H.25'47'') se abre con un plano general de Anna, sola y ausente, sentada en uno de los bancos de la estación por la noche, de modo que ha pasado allí todo el día, ensimismada. Desde el inicio, la imagen está acompañada de los golpes de un martillo y de concisas y rápidas notas musicales de cuerda que subrayan el elemento fantástico de la escena. La estación está vacía y detrás de ella hay un tren detenido del que lentamente comienza a surgir el humo. Se pasa a un plano medio corto de Anna con el vapor elevándose al fondo y donde un empleado del ferrocarril entra en cuadro por detrás; un trabajador que realiza la inspección de las ruedas y las golpea con un martillo. Es aquí donde ella reconoce el ruido y cae en la cuenta de cuál es su destino. En un plano general, igual al primero, Anna sigue con la mirada al empleado. Plano entero del trabajador haciendo exactamente lo mismo que hizo el de la secuencia 4, situándose entre dos de los vagones y golpeando con su martillo las ruedas del tren mientras el humo brota del ferrocarril. Ella le observa fijamente, se levanta, va hacia él y la música se acelera. Volvemos a ver al hombre, pero, aunque ella está a su lado, él no la ve, pues ya hemos dicho que desde que salió de la casa de su hermano Anna es un fantasma al que nadie percibe. Plano de conjunto de ambos junto al tren, donde él finaliza su tarea y advertimos cómo ya no sacude los hierros (*ver fotograma 12*). Sin embargo, y aunque no hay ningún empleado que los produzca, los golpes siguen escuchándose: no son reales, sólo están en su mente. El tren emite un fuerte silbido mientras el vapor emerge de la locomotora y Anna mira fijamente la vía. El ritmo de montaje se incrementa y se pasa a la inserción de una sucesión de planos muy rápidos, en su mayoría planos de detalle: del espacio que hay entre los dos vagones en combinación con el silbido; de Anna mirando hacia abajo, a ese lugar; de la parte superior del tren lanzando humo y emitido otro fuerte silbido; de una mano accionando una manivela –la que activa el ferrocarril–; de las ruedas del tren en funcionamiento, como en las secuencias 4 y 7. Finalmente, plano general de ella en el andén con el tren avanzando. No cabe duda que Anna ya ha escogido su camino, el que le marcó el ferroviario en esa misma estación.

La escena del suicidio, en *off*, que sigue a continuación, está totalmente conseguida por efectos de montaje, a través del ensamblaje de imágenes de las ruedas del tren en marcha intercaladas con otras de Anna mirando fijamente hacia abajo, a las ruedas, y donde aparece continuamente sombreada e iluminada de acuerdo con el paso de los vagones. Un montaje donde los planos son cada vez más cortos y una atronadora y acelerada música extradiegética que describe el transcurrir del tren va *in crescendo* y todo mientras se siguen oyendo los golpes del martillo contra los hierros. Anna de pronto se lanza y el plano queda vacío, en absoluto silencio. Todos los ruidos, así como la música, que se había intensificado al máximo, de repente desaparecen. Y la secuencia concluye con una imagen



Fotograma 11



Fotograma 12

de las barreras del ferrocarril en primer término, idéntica a la de la secuencia 4, con el tren alejándose y dejando tras de sí lo mismo que en aquella, en esta ocasión el cuerpo inerte de Anna en medio de la vía. Un tren que se marcha y, por primera vez en el film, lo hace en silencio, como si por fin hubiera dejado de llamarla; sólo cuando está muy lejos emite un débil silbido.

Una secuencia más impuesta por la “Oficina Hays” con objeto de mostrar que su amante también sufrió cierra la narración, la 32 (1H.27’39”). Vronsky y su colega Yashvin (Reginald Denny), en casa del primero, hablan de lo sucedido y recuerdan a Anna Karénina. Vronsky se culpabiliza, pero Yashvin le responde: “*Estaba predestinado. Estaba condenada*”. Y desde el rostro de Vronsky se produce un *travelling* hacia delante hasta una fotografía de Anna en una moldura labrada; una imagen estática en cuyo rostro, tras todo lo expuesto en el film, se vislumbra el dolor, la muerte y la tragedia.

## CONCLUSIÓN

Comenzábamos el presente texto afirmando que *Anna Karénina* ha sido una película mayoritariamente menospreciada y poco valorada por quienes la han revisado, tanto críticos contemporáneos a su estreno como historiadores posteriores.

Pocos han tenido en cuenta, por ejemplo, que los planes de una nueva versión de la novela de Lev Tolstoi en el seno de Metro-Goldwyn-Mayer a mediados de la década de 1930 se vieron interceptados desde el principio (y durante casi un año) por causa de numerosas restricciones impuestas por parte de la “Oficina Hays”: no podía mostrarse a Anna y a Vronsky dichosos ni viviendo una felicidad envidiable, sino en constante sufrimiento; quedaban absolutamente prohibidas las miradas apasionadas y las escenas de amor, los detalles de la aventura se dejaban para la imaginación del espectador; escenas de desayuno u otras similares tampoco se admitían, ya que el público deduciría que los amantes vivían bajo el mismo techo, etc.<sup>11</sup>. Ante tal número inusitado de limitaciones, el productor David O’Selznick llegó a decir: “Desafío a cualquiera a que me demuestre cómo filmar esta película” (Black, 1999, 227). Y más tarde retrospectivamente reconoció que estuvieron a punto de

<sup>11</sup> Para un amplio desarrollo de este tema, véase: Black, 1999, 223-228, 230-235.

abandonar el proyecto porque “Teníamos que eliminar todo lo que pudiera parecerse remotamente a una escena de amor; y porque teníamos que dejar perfectamente claro que no sólo Anna sufrió, sino que también lo hizo Vronsky”<sup>12</sup> (Behlmer, 1981, 79).

Tales obstáculos no hacen si no poner de relieve el enorme mérito que ya de entrada posee el largometraje, pues *Anna Karénina* funciona a la perfección desde el punto de vista artístico y narrativo y mantiene intactos al paso de los años sus valores de entretenimiento, ello al margen de que sea una adaptación parcial de la célebre novela de Tolstoi.

Ahora bien, fueron precisamente las exigencias y prohibiciones de la “Oficina Hays” las que promovieron a su director, Clarence Brown, a concentrarse en los detalles premonitorios y de muerte. Es decir, ante la imposibilidad de filmar una historia de amor al uso, el realizador –como ya apuntamos, un entusiasta del género fantástico– se concentró en los detalles oníricos, funestos y aterradores, transmitiendo y presagiando con cada escena el fatal desenlace de la protagonista.

Estos elementos en realidad le habían sido sugeridos por el productor David O’Selznick con fines estrictamente comerciales y no precisamente artísticos –se trataba de preparar a la audiencia para que el trágico final de la heroína no fuera sorprendente–, pero Brown se tomó la directriz al pie de la letra, hasta el punto de que creó una *mise-en-scène* tenebrosa e inquietante en la que priman en todo momento los ecos de muerte y lo espectral: se subraya una y otra vez que Anna está predestinada, no tiene futuro; durante todo el film se proporcionan abundantes detalles de cómo y cual será su final; a partir de un determinado momento todos parecen conocer su destino; la presencia de Anna llega a convertirse en invisible, un fantasma al que nadie puede ver, etc.

En consecuencia, no es de extrañar que Selznick manifestara: “La dirección de Clarence Brown es, en mi opinión como productor, maestra, y todas las excelentes cualidades que tiene la película son ampliamente atribuibles a su trabajo”<sup>13</sup> (Behlmer, 1981, 80). Efectivamente, Brown amplificó e intensificó notablemente las pautas premonitorias y trágicas que éste le había indicado y de ahí que el productor quedara tan plenamente satisfecho con el producto finalizado.

Y el resultado es una película cuya idea fundamental no es el amor, sino la muerte. De hecho, *Anna Karénina* difícilmente puede ser entendida como una película romántica, por las causas ya explicadas: apenas hay contacto físico entre los amantes, las escenas íntimas son muy pocas, la felicidad no existe. La pasión ha dado lugar a la fatalidad, a la constante sensación de que la muerte se avecina.

Así pues, enmascarada e inscrita oficialmente como un melodrama clásico romántico, bajo esa apariencia consensuada se esconde en realidad un film donde actúan como ejes primordiales la muerte y el componente sobrenatural, y cuya puesta en escena –iluminación, escenografía y banda sonora– vincula de forma inequívoca al largometraje con el género de terror e incluso con el fantástico. Sin ir más lejos, el “realismo”, la verosimilitud y la lógica narrativa que teóricamente se le suponen como melodrama clásico hollywoodiense han quedado completamente suprimidos.

<sup>12</sup> Texto original en inglés: “We had to eliminate everything that could even remotely be classified as a passionate love scene; and we had to make it perfectly clear that not merely did Anna suffer but that Vronsky suffered”.

<sup>13</sup> Texto original en inglés: “The direction of Clarence Brown is, in my opinion as a producer, masterly, and whatever fine qualities the picture has are largely attributable to his work”.

Pero quizás lo más destacable de la versión de Clarence Brown de *Anna Karénina* es la discreción con la que los elementos fúnebres y fantasmagóricos están incorporados en el film. Constan de forma tangible, tal y como hemos tenido oportunidad de comprobar, pero se presentan de forma sumamente sutil, contenida y a menudo simbólica. Tanto es así que, pese a su constante repetición y a la atmósfera de terror que impregna la cinta, perfectamente pueden pasar inadvertidos en un primer visionado. Y esto es lo que verdaderamente diferencia al largometraje de Brown de otras adaptaciones fílmicas de *Anna Karénina* que reúnen también dispositivos de muerte presagiando el fatal destino de su protagonista, pues en otras versiones éstos están expuestos de forma tan evidente y exagerada que pierden por completo el efecto deseado<sup>14</sup>.

Con esta nueva lectura estamos convencidos de haber otorgado un valor adicional a la película, la cual ha sido injustamente considerada, nunca comprendida y por lo general únicamente juzgada conforme a sus desviaciones con respecto al original literario.

Asimismo, con este estudio creemos haber llevado a cabo una revalorización de la cinta atendiendo a su sutil dimensión sobrenatural, una óptica bajo la que nunca se había contemplado y bajo la cual fue innegablemente concebida.

## BIBLIOGRAFÍA

- BEHLMER R. (Ed.) (1981): *Memo from David O. Selznick*, Nueva York, Grove Press, 518 p. (Ed. original: [1972]: Nueva York, Viking Press).
- BLACK, G.D. (1999): *Hollywood Censurado*, Madrid, Cambridge University Press, 383 p. (Ed. original: [1994]: *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge, Cambridge University Press).
- CABRERA INFANTE, G. (1993): "Greta Karenina", en: *Un oficio del siglo XX*, Madrid, El País / Aguilar, 46-47 (Ed. original: [1962]: La Habana, Ediciones R).
- CONWAY, M., MCGREGOR, D., RICCI, M. (1979): "Anna Karenina", en: *Los films de Greta Garbo*, Barcelona, Aymá, 128-133 (Ed. original: [1968]: *The Films of Greta Garbo*, Secaucus, The Citadel Press).
- DREYER, C.T. (1968): "Dreyer Critique: 'Anna Karénine'", *Cahiers du Cinéma*, nº 207, diciembre, 32 (Originalmente publicado en: DREYER, C.T. (1936) "Anna Karénine", *B.T.*, 14 de febrero).
- EVERSON, W.K. (1973): "Clarence Brown: A survey of his work", Vol. XXIV nº 10, diciembre, 577-589.
- GILLAM, B. (1983): "Clarence Brown", en: Coursodon, J-P., Sauvage, P. (Eds.), *American Directors*, vol. I (II vols.), Nueva York, McGraw-Hill Book Company, 1983, 26-36.
- GIROUX, R. (1935): "Films: 'Taxidermy on the Screen'", *The Nation*, vol. CXLI, 2 de octubre, 391.
- HAYER, R. (1980): *David O. Selznick's Hollywood*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1980, 425 p.
- K. (1935): "Anna Karenina", *Variety*, 4 de septiembre, 14.
- LATORRE, J.M. (1995): "Tres códigos de honor – Ana Karenina (Clarence Brown, 1935)", *Dirigido por...*, nº 231, enero, 73-74.

---

<sup>14</sup> La versión británica de 1948, producida por Alexander Korda, dirigida por Julien Duvivier y con Vivien Leigh como protagonista, es un ejemplo perfecto de aquello a lo que nos referimos, pues en ella se dan cita tanto secuencias donde Anna habla abiertamente a un grupo de amigos sobre el ferroviario como un presagio de su propia muerte, como otras donde la imagen onírica de éste avanza de forma grotesca hasta su lecho golpeando los hierros y provocando el ruido metálico. Y esto es sólo por citar algunos de los muchos y muy evidentes ejemplos que contiene este film.

- PARIS, B. (2002): *Garbo*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 654 p. (Ed. original: [1995]: Nueva York, Alfred A. Knopf).
- s.a. (1935): "The Shadow Stage: 'Anna Karenina – M.G.M.'", *Photoplay*, vol. XLVIII, nº 4, septiembre, 69.
- s.a. (1935): "The New Pictures", *Time*, vol. XXVI nº 11, 9 de septiembre, 46-47.
- TAVERNIER, B., COURSONDON, J.-P. (1997): "Clarence Brown", en: *50 Años de Cine Norteamericano*, vol. I (II vols.), Madrid, Akal, 371-377 (Ed. original: [1991]: *50 Ans de Cinéma Américain*, París, Editions Nathan).
- TOLSTOI, L. (1999): *Anna Karénina*, "Letras universales", 47, Madrid, Cátedra, 999 p. (Ed. original: [1878]: Moscú, T. Ris).
- TORRES, A.M. (1995): "Anna Karenina", en: *100 años de cine*, Madrid, Alianza Editorial, 54-55.
- VIEIRA, M. A. (2005): "Anna Karenina", en: *Greta Garbo. A Cinematic Legacy*, Nueva York, Harry N. Abrams, 205-216.