

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Un intruso entre los nuestros. El extraño caso de Richard Brooks

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (2006). Un intruso entre los nuestros. El extraño caso de Richard Brooks. Nosferatu. Revista de cine. (53):40-49.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41468>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



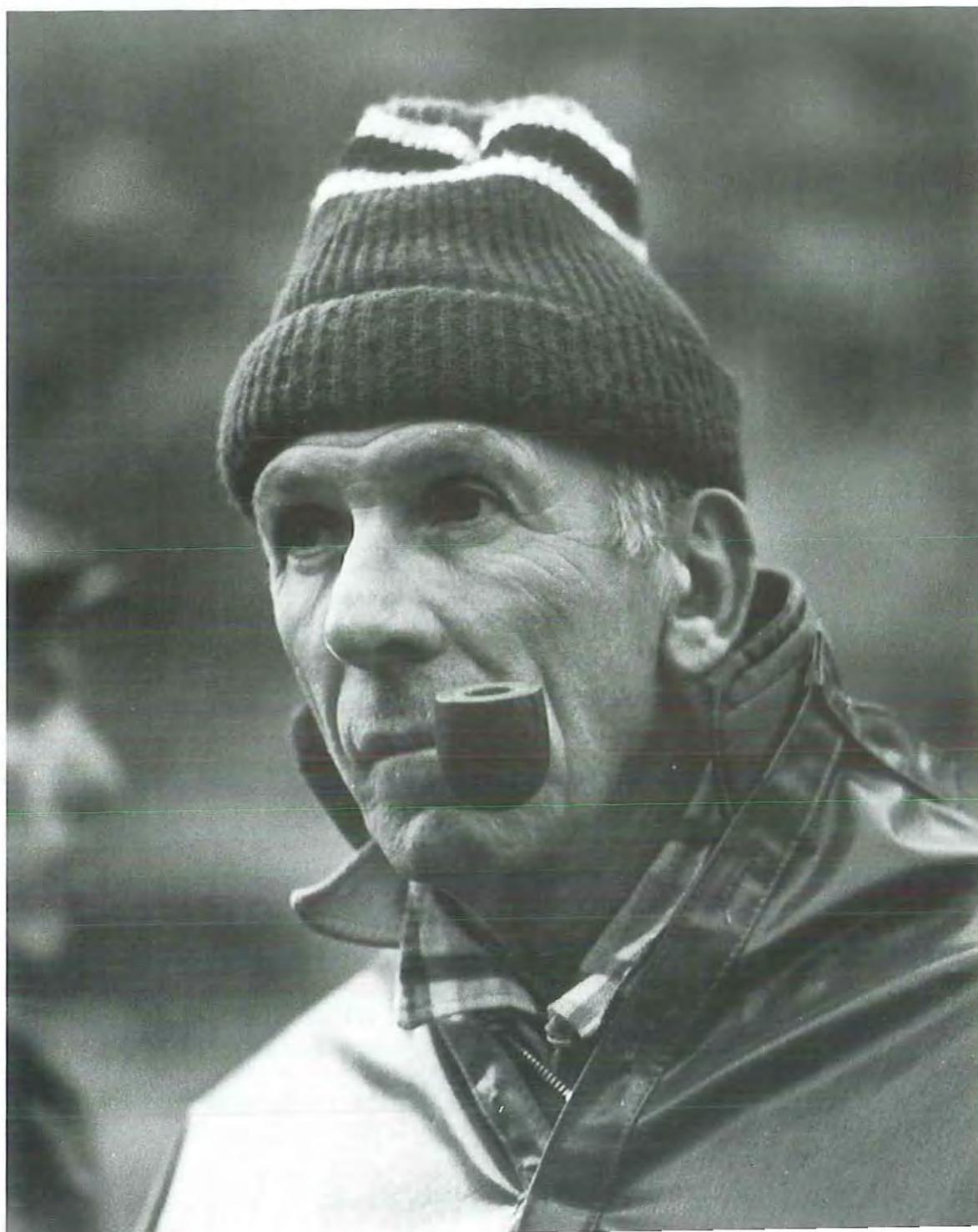
**donostiakultura.com**

# Un intruso entre los nuestros

## *El extraño caso de Richard Brooks*

*Hilario J. Rodríguez*

*Gidoilari izan zen Robert Siodmak, Jules Dassin edo John Hustonen-en zuzendaritzapean, zinema beltzeko hainbat film enblematikotan, esaterako **The Killers** (1946), **Brute Force** (1947) eta **Key Largo** (1948) filmetan. Richard Brooks, dena den, ez da genero honetan zuzendari gisa ia batere aritu. Hala ere, inguru horretan pare bat esku-hartze sakon eginikoa da: **Deadline USA** (1952) eta, batez ere, **In Cold Blood** (1967). Baita hainbat western eta beste zenbait filmetan ere. Hauek guztiek, Brooks-ek bere belaunaldian hartutako kokapenak bezalaxe, erdialdea baino gertuago dute ingurua.*



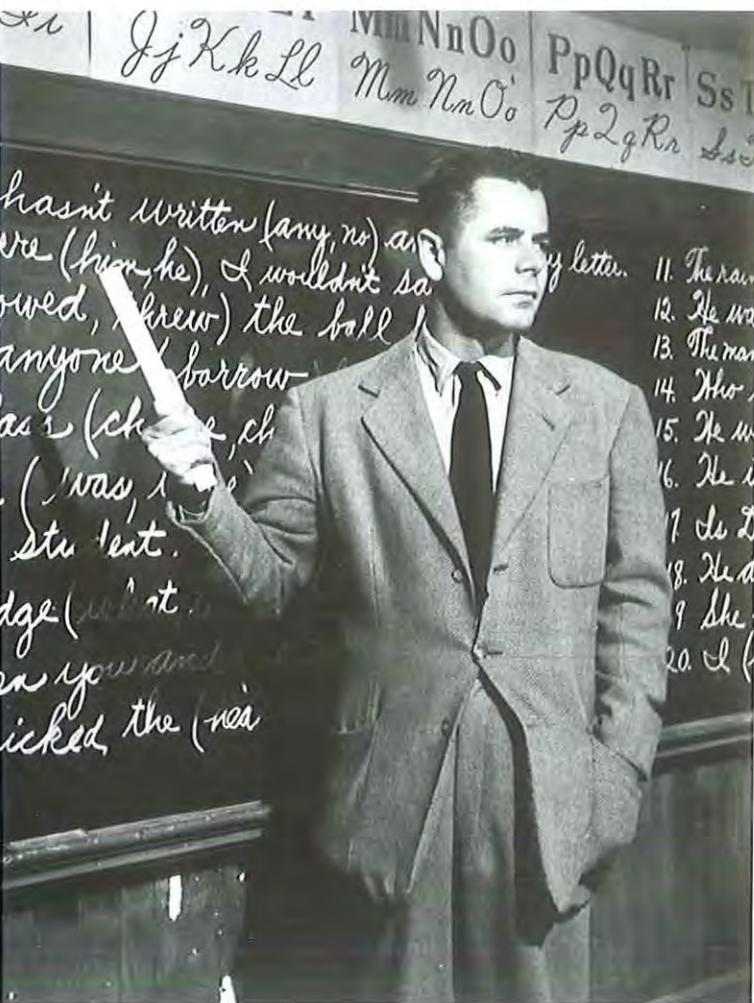
Cuando el 11 de marzo de 2004 estallaron bombas en varios trenes de la línea de cercanías que une Madrid con Guadalajara, hubo 192 víctimas mortales que sirvieron para que en torno a ellas se tejiesen discursos sobre manipulación, mentira y cobardía por parte del Gobierno de José María Aznar. A algunas personas la ocasión les pareció perfecta, más que para lamentarse por las víctimas o para condenar el terrorismo, para hablar sobre un golpe de Estado planeado desde las filas del Partido Popular. Un argumento así salió de la chistera de algún mago a quien su público, casi siempre infantil, jamás cuestiona. Sólo faltó que se acusase a los miembros del ejecutivo de haber puesto ellos mismos las bombas con fines electorales que luego se volvieron en su contra. No me habría extrañado si alguien hubiese sostenido tal cosa, pues argumentos parecidos ya los había escuchado antes, pocos días después del 11 de septiembre de 2001, cuando un amigo me llamó a Chicago para interesarse por mi estado de ánimo y de paso para darme su opinión sobre los atentados en Nueva York y Washington, que, según él, habían sido planeados o al menos autorizados por el propio George W. Bush.

La mentalidad que sostiene el tipo de planteamientos a los que me refería en el párrafo anterior —basados en teorías sobre conspiraciones, opresión, censura, inconstitucionalidad y escuchas o vigilancia ilegales— suelen tenerlos quienes fueron educados durante la Guerra Fría. Yo la llamo “mentalidad paranoica”, que surge de la inflación mental que provocan la ansiedad y la frustración, aunque también las actitudes demasiado militantes, que buscan protagonismo en todo momento. En el mundo de la literatura, dos ejemplos perfectos serían Thomas Pynchon y Don DeLillo; y en el mundo del cine, Craig Baldwin y Oliver Stone. Todos ellos se supone que son liberales estadounidenses, tan extremos a veces que llegan a resultar ambiguos, como le sucedió a Oliver Stone con *Nixon* (*Nixon*, 1995), en la que retrataba al polémico presidente con los contornos de un alma torturada, una figura patriarcal lógica en una cultura como la estadounidense.

Muchos cineastas de la “generación de la violencia”, como Nicholas Ray y Samuel Fuller, se convirtieron a finales de los cincuenta en verdaderos héroes entre los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*, especialmente por su actitud transgresora ante los géneros tradicionales, como el *western* o el cine negro, que dinamitaron hasta dejarlos casi irreconocibles. Sus películas carecían del equilibrio del cine clásico, pero a cambio tenían más intensidad. Eran viscerales, una característica que bastante gente en Europa asoció con la sinceridad. Según muchos críticos, en sus imágenes se notaban las turbulencias que buena par-

te del cine comercial ocultaba. Sin embargo, muchos realizadores estadounidenses surgidos a finales de los cuarenta o principios de los cincuenta han dado pie a posturas bastante enfrentadas, no sólo porque hayan gustado más o menos sino porque además sus películas han sido interpretadas de maneras muy diferentes, en ocasiones como si fuesen anticomunistas y en ocasiones como si fuesen antimacartistas (y por extensión antiamericanas). Esto último puede apreciarse en **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*; Don Siegel, 1956), entendida desde su estreno de mil maneras, dependiendo de los intereses de sus espectadores y del momento en que la viesen. Incluso Samuel Fuller fue sospechoso durante mucho tiempo de ser un fascista, por culpa, entre otras, de **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953), considerada anticomunista en Europa mientras en Estados Unidos J. Edgar Hoover, el director del FBI, la tachaba de antiamericana por una muestra de desprecio del protagonista (Richard Widmark) hacia la bandera estadounidense.

Entre los miembros de la “generación de la violencia”, Richard Brooks puede considerarse una anomalía, porque nadie le ha prestado la debida atención y la situación no parece que vaya a cambiar. Podría argumentarse que sus últimas películas fueron lo bastante decepcionantes como para terminar de cavar su fosa, pero exactamente lo mismo le sucedió a las últimas películas de Nicholas Ray y Samuel Fuller, cuyos prestigios no han dejado de crecer a pesar de ello. Yo, sin embargo, creo que el problema quizás esté en otra parte y que tenga relación con la “mentalidad paranoica” de la que hablaba. Salta a la vista que Richard Brooks es un cineasta menos moldeable que casi cualquier compañero suyo de generación, porque sus posturas políticas siempre estuvieron lo suficientemente claras y porque, de algún modo, necesitaba menos a los cinéfilos europeos para que estos ubicasen e interpretasen su obra. Además, el estilo de sus películas era mucho más equilibrado y comedido que el de las de Robert Aldrich o Phil Karlson. Por si fuera poco, muy a menudo se le ha considerado un simple adaptador de obras literarias, con la carga peyorativa que eso puede llegar a tener entre quienes van al cine con frecuencia. Cabe decir que sus tres pecados capitales consisten en haber leído demasiado, en haber rodado sin el nerviosismo necesario y en haber tenido sus propias ideas tan claras que no requirieron la intelecación de nadie. El lado más liberal de su cine le ha colocado en el peligroso terreno donde se abocó a Stanley Kramer por ser simple, blando y, en el fondo, complaciente; el lado más literario le ha acercado a los grandes marginados de Hollywood, como William Wyler; y el estilo de sus películas, demasiado clásico para los gustos de quienes colocaron a



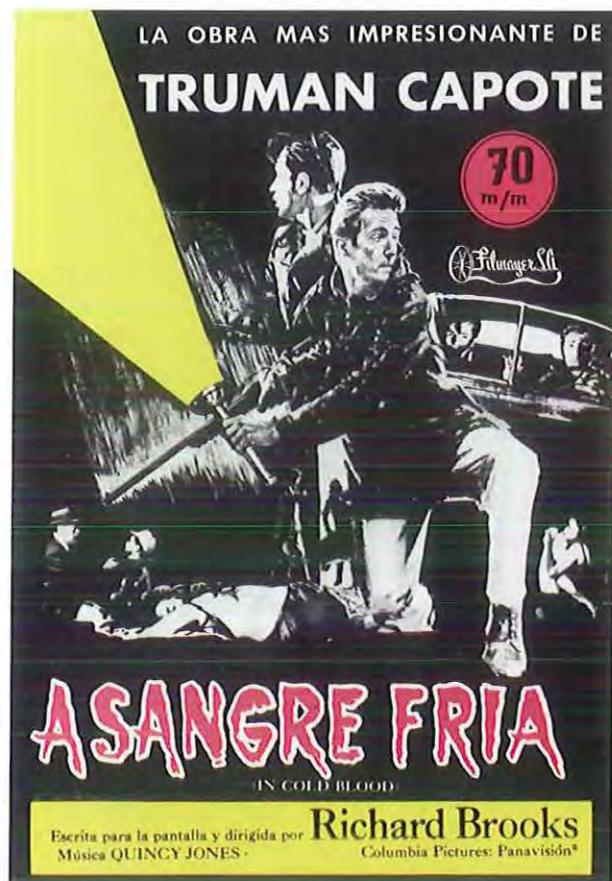
algunos cineastas de la "generación de la violencia" en los altares (llámense Jean-Luc Godard o François Truffaut), no ofrecía crispación y, por tanto, no resultaba liberador.

### Problemas domésticos

Se sabe que Richard Brooks nació en Filadelfia en 1912 y que estudió en la Universidad de Temple, pero entre una cosa y otra apenas se tienen noticias sobre su vida. Nadie nos ha contado cómo ni quiénes eran sus padres, cuáles eran las relaciones entre ellos y su hijo; ni siquiera sabemos si el realizador tenía hermanos. Sin embargo, podemos inferir que su infancia y su juventud no fueron demasiado tensas gracias a una de sus películas más célebres, **Semilla de maldad** (*The Blackboard Jungle*, 1955), donde la delincuencia y la anarquía quedan explicadas como productos de cierto determinismo social contra el que puede lucharse siempre que uno cuente con un profesor tenaz y valiente como Glenn Ford. Poco importa si algunos personajes, en especial los adultos, resultan muy arquetípicos, porque los adolescentes en general se benefician de las interpretaciones de jóvenes actores como Sidney Poitier o Vic Morrow, que le proporcionan inmediatez y credibili-

dad a muchas situaciones. Cuando la película acudió al Festival de Cine de Venecia, la embajadora estadounidense presionó para que no se exhibiese, porque podía dar una mala imagen de la vida en su país. Hoy en día, **Semilla de maldad** ha perdido bastante impacto por culpa de su carácter didáctico, aunque conserva la electricidad de antaño durante sus créditos iniciales, mientras suena la canción "Rock Around the Clock", de Bill Haley. De algún modo, la película supo anticipar la importante función que tendría la música para que en adelante las generaciones más jóvenes viesen representados sus sueños, sus ansiedades y sus sentimientos por medio de canciones.

Puede decirse que la vida familiar suele ofrecer una cara amable en la obra de Richard Brooks. Los padres de **The Catered Affair** (1956), interpretados por Bette Davis y Ernest Borgnine, son esforzados trabajadores que quieren lo mejor para su hija (Debbie Reynolds), que está a punto de casarse. Tampoco los padres de Sidney Poitier y Rock Hudson aparecen mal parados en **Sangre sobre la tierra** (*Something of Value*, 1956), pues el conflicto que tienen los dos amigos de infancia cuando crecen se debe sobre todo al despertar de África y al odio que de pronto sienten los negros hacia los blancos, a quienes quieren expulsar del continente, donde ya no queda sitio para ellos. El padre de **Los hermanos Karamazov** (*The Brothers Karamazov*, 1958), interpretado de forma un tanto histérica por Lee J. Cobb,



es quizás el caso más extremo, aunque se deba más a la pluma de Fedor Dostoievski que a los planteamientos de Richard Brooks, por mucho que este último hubiese pervertido la novela del escritor ruso, convirtiéndola en un relato en el que el origen del mal está en la avaricia, el odio y el deseo de venganza.

Años más tarde, en **A sangre fría** (*In Cold Blood*, 1967), Richard Brooks mostró de manera semidocumental dos ambientes familiares muy contrastados, el de las víctimas y el de los asesinos (a quienes daban vida Robert Blake y Scott Wilson). Uno era armónico y el otro disfuncional; el primero producía víctimas y el segundo monstruos. Pese a las clásicas ecuaciones de tercer grado que a veces solía utilizar para ejemplificar problemas, el cineasta estadounidense en este caso se valió de la novela homónima de Truman Capote para presentar un paisaje humano más complejo, quizás porque no veía de qué manera pudiesen librarse las víctimas de ser asesinados y los monstruos de ser ajusticiados.

### La verdad por delante

En 1934 Richard Brooks comenzó a trabajar como periodista deportivo para el *Filadelfia Record* y dos años después se fue a la cadena NBC de Nueva York, donde trabajó como escritor, locutor y, finalmente, comentarista de partidos de béisbol. Seguramente aquellos eran tiempos diferentes de los que documenta **Fever Pitch** (1985), la última película del cineasta. En ella, Ryan O'Neal es un periodista deportivo que va a Las Vegas para hacer un reportaje sobre el juego y que descubre en sí mismo todo aquello que pretende destapar. Los jugadores y los perdedores son siempre uno solo, porque en realidad nadie gana jamás. Tampoco Ryan O'Neal, a quien vemos delante de su máquina de escribir con una botella al lado, dando fe del carácter compulsivo de muchas personas. Incluso él es un jugador con problemas, aunque los suyos sean de verdad preocupantes, porque le debe una importante cantidad de dinero a unos mafiosos y puede perder la vida si sigue dando largas.

Por raro que pueda sonar, a Richard Brooks le sucedió una especie de involución estilística a lo largo de su carrera, en la que, en lugar de ir depurando su estilo, acabó rodando de forma anárquica y violenta, como si con el paso de los años hubiese decidido parecerse un poco más a Nicholas Ray, Samuel Fuller o Robert Aldrich. **Fever Pitch** y **Objetivo mortal** (*Wrong Is Right*, 1982) no sólo ofrecen una visión profundamente distorsionada del periodismo, sino que además están rodadas de una manera muy poco equilibrada, como si también desde un punto de vista formal quisieran añadir un comentario peyo-

### A sangre fría



rativo sobre el tema. Ambas películas fueron bastante atacadas en el momento de sus estrenos, más que nada porque en ellas no quedaba títere con cabeza; por si fuera poco, resultaban demasiado nihilistas y feas. Parte de culpa quizás la tuviese el envejecimiento de su director, que poco a poco fue dejando de comprender el mundo en que vivía; aunque también cabe pensar que la década de los ochenta no fue el mejor momento para alentar el idealismo de nadie. No obstante, la desilusión de Richard Brooks al final de su carrera ya podía empezar a intuirse en los años sesenta, a través del periodista a quien interpreta John Forsythe en **A sangre fría**, que ve cómo la verdad no sirve para corregir nada en una sociedad acostumbrada a zanjar sus problemas con los asesinatos por la vía expeditiva, asesinandolos a su vez, sólo que de forma legal.

La visión más esperanzadora que ofreció Richard Brooks del periodismo aparece en **Deadline USA** (1952), una de sus primeras películas. En ella, Humphrey Bogart, cerca del final de su carrera, interpreta al héroe que jamás había sido, manteniendo en pie un periódico a pesar de los muchos problemas que tiene a su alrededor: domésticos, laborales, económicos e



incluso con la mafia. Su lema es que *"para que un país sea libre, la prensa en él debe ser libre"*. Pero el personaje no acaba triunfando gracias a su idealismo liberal, sino más bien gracias a Humphrey Bogart. Resulta curioso que, siendo la película más sólida de las dedicadas al mundo del periodismo, sea acaso la más insatisfactoria, al menos desde un punto de vista argumental, por culpa de sus personajes excesivamente virtuosos o excesivamente malvados y por culpa de sus situaciones irrespirables y por la fácil solución que hay para todo al término de la función, como si se tratase de una película de John Sayles. **Deadline USA** tiene como principal virtud el lado documental de ciertas partes, en las que vemos el funcionamiento de un periódico, aunque sólo sea desde un punto de vista mecánico, desde que los rotativos comienzan a girar e imprimir el papel, hasta que aparece la primera edición o la última.

#### Primero viene la palabra y luego lo demás

Richard Brooks ganó un Oscar por el guión adaptado de **El fuego y la palabra** (*Elmer Gantry*, 1960). A lo largo de su carrera fue nominado en cuatro ocasiones más, por **Semilla de maldad**, **La gata sobre el tejado de zinc** (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966) y **A sangre fría**, siempre por su trabajo como guionista. Una cosa así pone de relieve que, como poco, durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, su obra contó con el favor de la Academia, algo no demasiado bien visto entre quienes canonizan a los directores, porque presenta al cineasta como alguien integrado en la industria y, hasta cierto punto, convencional. Este factor puede sumarse a los que apunté antes como posibles causas de la devaluación de Richard Brooks.

Su éxito como guionista en las galas de entrega de los Oscars no es una casualidad, pues él en realidad había empezado su carrera en Hollywood leyendo y corrigiendo guiones en 1942. Muy rápidamente pasó a escribir diálogos adicionales para un par de modestos *westerns* y dos vehículos para la actriz María Montez, donde se limitó a salir con vida del empeño. Varios años más tarde, su verdadero talento salió a la luz. Tres películas de cine negro demostraron que había aprendido bastantes cosas de las novelas policíacas de Dashiell Hammett. Fueron **Forajidos** (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946), **Fuerza bruta** (*Brute Force*; Jules Dassin, 1947) y **Cayo Largo** (*Key Largo*; John Huston, 1948). Resulta curioso que luego él apenas dirigiese cine negro, aunque puedan detectarse rastros en **Los hermanos Karamazov** y **A sangre fría**, además de en **Deadline USA**.

Salvo en cuatro películas, Richard Brooks siempre participó en la escritura de los guiones y en muchos casos los escribió él solo, especialmente hacia el final de su carrera. Tenía una fe absoluta en los elementos narrativos y teatrales del cine, que él consideraba el almacén perfecto de una película. Publicó tres novelas a lo largo de su vida, una adaptada al cine por Edward Dmytryk en **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, 1947). Algo así le predisponía a realizar adaptaciones de grandes clásicos, como **Los hermanos Karamazov**, basada en la novela homónima de Fedor Dostoievski; **El fuego y la palabra**, basada en una excelente novela de Sinclair Lewis; **Lord Jim**

(*Lord Jim*, 1965), basada en la novela homónima de Joseph Conrad; y **A sangre fría**, basada en la novela homónima de Truman Capote, que marcó la aparición del “nuevo periodismo”. De forma indirecta, adaptó a Francis Scott Fitzgerald en **La última vez que vi París** (*The Last Time I Saw Paris*, 1954) e hizo versiones cinematográficas de obras teatrales de Tennessee Williams en **La gata sobre el tejado de zinc** y **Dulce pájaro de juventud** (*Sweet Bird of Youth*, 1962), además de dirigir una adaptación de una obra de Paddy Chayefsky en **The Catered Affair**, escrita por el propio dramaturgo y por el escritor Gore Vidal.

Viendo sus películas, resulta fácil concluir que Richard Brooks no continuó en ningún momento la senda trazada por los escritores de la “generación perdida” y procuró abrir la literatura y el cine estadounidenses a nuevos horizontes, más allá del folclore y de los prototipos fijados hasta entonces por Ernest Hemingway, John Steinbeck o William Faulkner. Eso le empujó a hablar sobre el odio hacia los homosexuales en su novela *The Brick Foxhole*, aunque luego el tema se transformase en antisemitismo en la película **Encrucijada de odios**. Un tema similar lo exploró en **La gata sobre el tejado de zinc**, cambiando esta vez él la homosexualidad latente en la obra teatral de Tennessee Williams y transformándola en impotencia; y en la adaptación que hizo de una polémica novela de Judith Rossner en **Buscando al Sr. Goodbar** (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977).



La gata sobre el tejado de zinc



Si las imágenes de sus películas carecían del vigor que tenían las de las películas de otros compañeros suyos de generación, sus diálogos, sin embargo, eran crispados y efectistas, aunque a menudo también resultasen un poco obvios y mecánicos, además de didácticos e instructivos. En ellos latían la rabia y la furia de quien pretende destapar cuestiones ocultas para provocar el debate social. Algo así puede verse en **El fuego y la palabra**, gracias en parte a la excelente interpretación de Burt Lancaster, que le valió un Oscar por su papel de engañabobos capaz de manipular a la gente con su verborrea y con su simpatía.

### Intermedio bélico

Si no hubiese sido movilizado como *marine*, es posible que Richard Brooks jamás hubiese vestido un uniforme militar. Cuando fue llamado a filas, la Segunda Guerra Mundial ya estaba muy avanzada y apenas le faltaba algo más de un año para acabar. Quizás por eso las dos películas que hizo de acuerdo con las invariantes del cine bélico son tan anómalas, como si en ellas el campo de batalla fuese algo secundario. También resulta llamativo que, tratando ambas un conflicto tan decepcionante y traumático como la Guerra de Corea, no haya en ellas un comentario más fiero. **Battle Circus** (1953) sigue los pasos de un hospital móvil en la retaguardia, aguar-

dando la llegada de heridos. La guerra, de ese modo, se transforma en una especie de abstracción que, eso sí, produce un dolor y una devastación muy concretos. Humphrey Bogart no parece el actor más adecuado para el papel de militar y tampoco para hacernos creer que está enamorado de June Allyson, una actriz con cara demasiado angelical. Sin embargo, la película sabe extraer vigor en los momentos de transición, quizás porque entonces utiliza un estilo semidocumental, que al menos le proporciona verosimilitud a ciertas imágenes.

Está claro que a Richard Brooks le faltaba la experiencia que a Samuel Fuller le sobraba en el universo castrense. Para ser justo con él, quizás debería precisar más al respecto e insistir en que Richard Brooks fue un soldado en la retaguardia, mientras que Samuel Fuller fue un soldado en primera línea de fuego. Esa misma sensación es la que a veces proporcionan casi todas sus películas, que parecen hablar siempre desde la distancia, sin ser capaces de entender por completo los conflictos sobre los que hablan, de ahí que a menudo resulten insuficientes.

**Take the High Ground** (1953) es algo mejor que **Battle Circus**, aunque tampoco sea excesivamente distinguida. Una vez más, nos sitúa lejos del campo de batalla, en un campamento donde los reclutas se preparan para el ejercicio de la guerra. Como hoy en día ese universo nos parece más familiar, sobre todo

gracias a **La chaqueta metálica** (*Full Metal Jacket*; Stanley Kubrick, 1987), las virtudes de esta película son menos obvias, aunque no deje por ello de tener atractivos, como la interpretación de Richard Widmark y los diálogos de Millard Kaufman.

### Animales melancólicos

Ya dije con anterioridad que Richard Brooks no tuvo excesiva fortuna con los géneros canónicos, como el *western* o el cine negro, de ahí que su obra pareciese menos iconoclasta con respecto al viejo Hollywood que la de otros compañeros suyos de generación. Sus aportaciones al *western*, sin ir más lejos, son anómalas, ante todo porque suelen centrar su atención más en los caballos que en los indios o en los vaqueros. Aun así, son modélicas. **The Last Hunt** (1956), sin ir más lejos, sabe trascender su espíritu ecológico y presenta, además, un extraordinario grupo humano, donde hay cazadores profesionales que íntimamente odian su profesión (Stewart Granger), ex combatientes que ya no son capaces de librarse de la violencia acumulada en el campo de batalla (Robert Taylor), un lisiado sin miedo a la vida (Lloyd Nolan), un mestizo atormentado (Russ Tamblyn), una india vejada por las circunstancias (Debra Paget)... Entre todos ellos hay una interacción que siempre conduce a estallidos de violencia. Cuando dejan de exterminar búfalos, dirigen sus revólveres y sus rifles hacia sí mismos.



**Los profesionales** es el más convencional de los tres *westerns* dirigidos por Richard Brooks, pero aun así es el más vigoroso. Sus personajes tienen el lado mítico de los antiguos héroes del Oeste, en medio de un contexto diferente, cuando en Estados Unidos hubo voces que comenzaron a cuestionar su intervencionismo fuera de sus fronteras, en especial en Vietnam, donde por aquel entonces se estaba desarrollando una desastrosa guerra. Su siguiente *western*, **Muerde la bala** (*Bite the Bullet*, 1975), es el más doloroso de todos, porque en él los caballos aparecen como las víctimas de un universo que comienza a desvanecerse y que sólo se mantiene vivo para hacer con él un poco de espectáculo.

El lado más anómalo de las contribuciones de Richard Brooks a géneros como el *western* pone de manifiesto que él no era un director cualquiera. Con su obra, Hollywood llegó a un callejón sin salida y buscó nuevos caminos o reformuló las constantes que había utilizado hasta ese momento.

### Domicilio conyugal

Richard Brooks había conocido a la actriz Jean Simmons durante la filmación de **The Last Hunt**, porque ella acudía de vez en cuando a los descansos de rodaje para estar con su marido, Stewart Granger. Para cuando el director decidió incluirla en su película **El fuego y la palabra**, ella acababa de divor-

ciarse. Ese mismo año Richard Brooks y Jean Simmons se casaron. En adelante, la actriz rodó **Espartaco** (*Spartacus*; Stanley Kubrick, 1960) y comenzó un abrupto declive del que ya nunca saldría, ni siquiera con el papel principal de **Con los ojos cerrados** (*The Happy Ending*, 1969), en la que Richard Brooks parecía estar haciendo una sesión pública de psicoanálisis. La esposa de vida rutinaria y vacía que de pronto decide dejarlo todo e irse en busca de nuevos estímulos posiblemente era la historia de Jean Simmons tras un matrimonio que sepultó su carrera como si tratase de una losa. Al cineasta le interesaba preguntarse cuál podía ser el rol de un ama de casa si de pronto esta decidía buscar su lugar en el mundo fuera del hogar; pero al final del viaje no había respuestas. Una persona confundida suele llevarse una desagradable sorpresa si busca seguridad en los demás, porque, según la película, nadie se libra de arrastrar cierto grado de confusión.

**Buscando al Sr. Goodbar** fue realizada el mismo año en que Richard Brooks y Jean Simmons decidieron divorciarse, tras haber tenido un hijo en común y haber arrastrado durante sus últimos años de matrimonio unas relaciones bastante tensas. Es posible que esto último determinase al cineasta a buscar un final para **Con los ojos cerrados**, que creyó encon-

Lord Jim



trar entre las páginas de una polémica novela, cuyo nihilismo acabó transformando en un guión de claros ecos freudianos. Una profesora de niños sordomudos (Dianne Keaton) se convierte cada noche en una mujer liberada, que necesita sexo. Sus encuentros con gente de todo tipo ponen de relieve la superioridad intelectual de ella y al mismo tiempo lo poco que eso sirve cuando uno coquetea con las criaturas nocturnas. Su muerte, a manos de un hombre de tendencias homosexuales (Tom Berenger), parece marcar los límites de un hogar y un trabajo como el único territorio seguro para una mujer.

### Conflictos morales

Puede decirse que Richard Brooks fue un excelente director de actores, aunque no fuese el mejor constructor de personajes de la historia del cine. Lee J. Cobb, Paul Newman, Shirley Jones, Ed Begley, Geraldine Page, Shirley Knight, Jean Simmons y Tuesta Weld fueron nominados al Oscar por sus papeles en películas de Richard Brooks. Muchas de sus obras se benefician de la interpretación de sus actores, como sucede en **Lord Jim**, donde Peter O'Toole repite una parte de su personaje en **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*; David Lean, 1962), proporcionándole la ambigüedad que le roba en todo momento el guión, que sólo pretende presentarlo como una nueva versión de Jesucristo. La película está demasiado poblada y, además, tiene un malvado irresistible gracias a James Mason; algo así hace que la búsqueda de redención de su personaje principal resulte poco convincente. De cualquier modo, conviene dejar claro que **Lord Jim** marca un antes y un

**Esta es Teresa Dunn.  
Por el día, profesora de sordomudos.  
Por la noche, mujer de vida alegre.**



## Buscando al Sr. Goodbar

Una producción de Freddie Fields

Buscando al Sr. Goodbar con Dianne Keaton

Tuesday Weld William Atherton Richard Kiley Richard Gere

Basado en la novela de Judith Rossner. Producida por Freddie Fields. Guión y dirección de Richard Brooks.

después en la obra de Richard Brooks, más que nada porque a partir de ella él pasó a ser un cineasta independiente, aunque hasta ese momento también lo hubiese sido casi siempre, aceptando y rechazando proyectos con bastante frecuencia, sin dejarse esclavizar por ningún estudio.

**Crisis** (1950), la primera película de Richard Brooks, era asimismo un estudio sobre los conflictos morales que asaltan a los occidentales cuando deben tomar decisiones fuera de sus fronteras, en países extranjeros. Allí, un doctor (a quien daba vida Cary Grant, que fue quien ayudó al realizador a producir la película) tiene que decidir entre operar el tumor cerebral de un dictador latinoamericano (José Ferrer) o dejarlo morir. Por supuesto, la película luego rebaja su carga moral y hace que la esposa del doctor (Paula Raymond) caiga en manos de un grupo revolucionario que amenaza con matarla si el doctor deja que el dictador salga con vida de la operación. Desgraciadamente, en este argumento los ecos de Graham Greene o incluso Julien Green no pasan de ser eso, ecos. Al final, el resultado es más cerebral que visceral, más forzado que sincero. Y, por si fuera poco, contiene una lectura contraria a todo tipo de extremismo, algo que, una vez más, deja al descubierto la tibieza con la que Richard Brooks solía abordar cuestiones como la homosexualidad, la corrupción o el feminismo, y, por extensión, la tibieza de su propio estilo, siempre más sólido que iconoclasta, más pulcro que inspirado, más contenido que desatado...

### Hotel Europa

Samuel Fuller y Nicholas Ray acabaron de construir sus mitos en Europa; Richard Brooks, sin embargo, jamás encontró su sitio allí. Su película **El milagro**

**del cuadro** (*The Light Touch*, 1951) es un extraño *thriller* con toques de comedia suave, en el que incluso un ladrón estadounidense (Stewart Granger) se encuentra desplazado en Europa, entre ladrones sin escrúpulos y sin fe. Algo muy parecido le sucede al escritor (Van Johnson) de **La última vez que vi París**, de quien echamos en falta la desesperación de Francis Scott Fitzgerald al final de su vida, cuando escribió *El crack-up* para recordarnos que "toda la vida es un proceso de demolición". La película no consigue otra cosa que recordarnos de forma continua que el escritor echa de menos su país y que no acaba de encontrar su sitio entre los europeos. En ese sentido, **Dólares** (*Dollars*, 1971) es su obra más satisfactoria, al menos por no caer en ciertos tópicos hoy demasiado superados y por presentar a un caradura (Warren Beatty) y a una prostituta (Goldie Hawn) como los héroes imposibles de una historia sobre aficionados que roban a ladrones profesionales, sin más.

Richard Brooks murió en 1992 y, desde entonces, su obra ha ido desvaneciéndose poco a poco. Nadie parece interesado en reivindicarle, ni en Estados Unidos ni en Europa. En su país muy a menudo se excluye a quienes no siguen ciertas reglas de cortesía (relacionadas con la fidelidad absoluta y ciega); y aquí en general se ignora a cuantos no participan de una concepción de América absolutamente peyorativa. De algún modo, le ha sucedido lo mismo que al cineasta Jafar Panahi cuando dirigió **El círculo** (*Daryeh*, 2000), que fue prohibida en su país y ello le valió para que, en un viaje a Estados Unidos para acudir a la gala de entrega de los Oscars en la que su película había sido nominada en la categoría de Mejor Película de Habla No Inglesa, fuese detenido en el aeropuerto, donde le tomaron sus huellas y le fotografiaron como si se tratase de un criminal cualquiera.



La última vez que vi París