

brooks: profesional de la nostalgia

HACE más de dos años comentaba en esta columna, a propósito del estreno en España de «Lord Jim», el sentido liberal y, hasta cierto punto, comprometido del cine de Richard Brooks. Periodista, escritor, guionista de John Huston, Jules Dassin, Edward Dmytryk, Brooks realizó su primera película, «Crisis», en el año 1951. Ya entonces su nombre sonaba en Hollywood; quizá demasiado para la atenta vigilancia del senador McCarthy y de su Comité de Actividades Antiamericanas. Ese mismo año, Brooks había publicado una novela «The Producer», en la que ponía en cuestión el clima de suspicacia y terror que había provocado la actuación del funesto senador. «Las listas de nombres —escribió en su novela— crean el miedo. Para combatir al miedo está la organización. La organización protege a todos contra todo. No estar en la organización es estar contra ella. Y, de este modo apolítico, es una forma activa de estar en política. Así el miedo se extiende». Brooks fue un testigo lúcido de aquellos años difíciles para el desarrollo de una cultura democrática americana. Como novelista y articulista dejó constancia del enrarecimiento que respiraba su sociedad. «Según ellos —los de la Comisión— la única manera de mostrar a los felices americanos es mostrarlos ahitos de pavo y nuevos modelos de automóviles», señalaba Brooks en «The Producer». En su actividad literaria atendió a la necesidad de testificar una situación que era muy diferente del idílico «american way of life». Y desde su primer film, Brooks se preocupó por seguir en esa misma línea crítica que habían mantenido los realizadores para los que, hasta entonces, había trabajado como guionista: Huston, Dassin, Dmytryk...

Richard Brooks es enteramente responsable de sus films, no sólo porque escriba los guiones sino porque es su propio «producer» y esto es lo que determina en la industria cinematográfica americana la responsabilidad. Brooks no ha sentido, como Preminger —otro «producer»— la tentación constante de la comercialidad, pero sí ha sufrido un malanso prurito literario de signo europeizante, que le ha conducido, en más de una ocasión, a empresas de dudosa calidad. Adaptó para la pantalla «Los hermanos Karamazov», «La última vez que vi París», según una novela de Scott Fitzgerald, «Lord Jim», de Joseph Conrad. En todos estos casos, Brooks parecía sentirse intimidado por el peso de nombres tan ilustres y la necesidad de servir visualmente textos consagrados y respetados por la crítica literaria. La última película de Richard Brooks es «A sangre fría», según el estupendo relato de Truman Capote; pero aquí se trata ya de otra cosa. Sin haber visto el film se puede asegurar que poco tendrá que ver con esas tentativas «literarias» baldías, y si en cambio con la otra vertiente de su cine, mucho más auténtica y espontánea, puesto que el libro de Capote le permitió a Brooks realizar una obra en profundidad en la sociedad americana, esa sociedad de provincias que no está ahita de pavo y nuevos automóviles.

Después de «Lord Jim», sumisión —aunque con traición— al gran Conrad, Brooks se enfrenta con una novela del prolífico Frank O'Rourke, «A Mule for the Marquesa». En este caso, Brooks no se siente intimidado por el escaso prestigio literario de su compatriota y puede realizar una adaptación muy libre y personal. Así surge una de las mejores películas de toda su filmografía: «Los profesionales».

Un potentado del sudoeste norteamericano encarga a cuatro mercenarios que atraviesan la frontera, entren en México, rescaten a su mujer, que ha sido raptada por un cabecilla guerrillero, y se la devuelvan. Dos de los mercenarios, Dalworth —Burt Lancaster— y Fordan —Lee Marvin—, cruzaron esa misma frontera siete años atrás para participar en la revolución mexicana, combatiendo junto a Raza —Jack Palance—, que es, justamente, el supuesto raptor de la mujer del potentado, María —Claudia Cardinale—. La película narra este itinerario de ida y vuelta, el rescate de la mujer y la devolución al marido de la «mercancia», tasada en cien mil dólares. Durante el accidentado viaje, los profesionales tienen ocasión de contrastar sus actuales posiciones con sus antiguas ideales. Evidentemente, el motivo que ha impulsado estas reflexiones ha sido el encuentro con Raza, el volver al lugar en el que tuvo lugar una revolución en la que ellos participaron en cierta medida.

Brooks utiliza estos personajes para expresar un sentimiento de nostalgia que parece ser dominante de su actual compromiso. Brooks se vuelve sobre su pasado inmediato, sobre la época, no muy lejano, en que era un intelectual combativo, un testigo lúcido y actuante de un borroso período de la historia americana. No es que Brooks haya renegado de sus ideas —como le ocurrió a varios colegas suyos de aquellos momentos—, pero a través de sus últimos films de inspiración literaria había perdido ese nervio de luchador de las buenas causas. En «Los profesionales», más allá del contenido estricto del film, de su anécdota simple, tremendamente eficaz (en la que un personaje dice: «Desde el comienzo de la historia no ha habido más que una sola revolución. La lucha de los buenos contra los malos. La pregunta es quiénes son los buenos»), puede encontrarse esa nostalgia de Richard Brooks, el americano liberal y progresista, amante de la justicia, capaz de convencer a sus profesionales —del dinero y de la violencia— para que renuncien a un buen puñado de dólares y retornen con Raza y María a México... Brooks siente nostalgia por una época en que U. S. A. era un país justo, por una época que se encargó de liquidar McCarthy.

JESUS GARCIA DE DUENAS

shakespeare, por zefirelli

UNOS decían que el teatro era fundamentalmente literatura. Otros sostenían que el teatro era el compendio de todas las artes: pintura, música, danza... y también, claro está, literatura. Para los primeros, el texto era tan decisivo que, en muchos casos, incluso llegaba a considerarse secundaria la representación; ¿no bastaba, acaso, leer la obra? Para los segundos, esto respondía a una deformación libérrica, a un hábito cultural aristocrático: el teatro vivía sobre los escenarios y sólo allí era posible animar los personajes y sus distintas dimensiones estéticas: el teatro era una «unidad» constituida por la integración de diversas artes, y esta unidad sólo era posible en el acto de la representación.

Posteriormente, la estética teatral ha rechazado ambas posiciones para sostener que lo fundamental es la comunicación entre el actor y el público. De ahí ha salido toda una nueva teoría del intérprete, especialmente encaminada a liberarlo de su insignificancia frente a la «grandeza» literaria y las demás «grandezas» convocadas. La personalidad y la expresión del actor han sido puestas en el centro de un escenario vacío, considerando que el acto teatral necesitaba mucho más de él, incluso de sus balbuceos o torpezas, que de los versos de los clásicos o las argumentaciones elaboradas por un lejano escritor. Las experiencias de un Grotowsky o el Living Theatre marcan quizá el punto límite de esta rebeldía, sólo a veces perdida en la trivialidad de ciertos happenings. «Cuento para la hora de acostarse», de O'Casey, en la «improvisada» versión de Renzo Casali, y «La sombra del burro», de Dürrenmatt, en la versión del TEM, me parecen, al margen de cualquier tipo de objeciones concretas, los dos intentos más claros hechos sobre los escenarios madrileños en busca de un «teatro de actores». También el programa Mrazek de Los Galardos tenía cosas muy interesantes en este mismo sentido.

Lo cierto es que esta moderna orientación estética del teatro ha afectado profundamente a la tradicional imagen del «director-organizador», entendido como un ordenador y conjuntador de los distintos elementos estéticos de una representación: interpretación, escenografía, iluminación, figurines, ritmo, movimiento, etc., etc. El director tiende ahora a convertirse en un colaborador del actor, en aquel que ayuda al intérprete a encontrar y manejar con autenticidad sus más ricos medios de expresión. Podríamos citar de nuevo, como caso límite, y hablando de algo que hemos visto, siquiera fugazmente en España, el Living Theatre, o refiriéndonos a experiencias menos violentas, al teatro de Peter Weiss, aún no estrenado en nuestro país.

Italia, que posee acabadamente unos escenarios llenos de vitalidad, es quizá el país que más nitidamente ha polarizado las tendencias. Ciertamente, ni el Living ni Peter Weiss son italianos, pero el primero trabaja allí con mucha frecuencia y éxito, y Weiss se ha convertido en el autor «del» Piccolo de Milán. La tradición de la comedia del arte —que era también un teatro de actor— podría explicar en parte el interés suscitado por una serie de experiencias cuya raíz sociopolítica —al «desprecio» de la literatura y de las «artes del espectáculo» forma parte de un desprecio general hacia la historia moderna, y por tanto, hacia sus sublimadas formas de expresión— es fácil descubrir.

Zefirelli sí es italiano. Antiguo ayudante y escenógrafo de Luchino Visconti, quizá deba a Shakespeare sus más grandes éxitos. Yo tuve la oportunidad de ver en Roma su versión de «Romeo y Julieta», de la que hablé en las páginas de TRIUNFO. Zefirelli es un asombroso caso de refinamiento —el magisterio de Visconti resulta, en este punto, inabarcable—, gracias al cual consigue una personalísima estilización del naturalismo. En sus versiones no renuncia jamás al «espectáculo» —atendiendo, con ello, a uno de los supuestos del teatro isabelino—, a los bailes, a las orgías, a las calles italianas, a los espadachines, al estudio de los colores y las luces que armonizan su aparato escenográfico, es decir, las cortinas, las capas, los lujosos adornos, la ropa del más humilde de los criados... De forma que, finalmente, siendo minucioso, llega, exacto al curso de la acción, la estética general del espectáculo lo trasciende y distancia.

Ahora, el cine nos ha permitido conocer su versión de «La hiercilla domada», nada menos, industrialmente hablando, que con Elizabeth Taylor y Richard Burton en Catalina y Petruccio. También aquí, frente a un cine orientado estéticamente por los caminos de la especificidad cinematográfica —conteniendo o no otra serie de elementos—, Zefirelli, hombre de teatro, nos propone un cine aglutinador de artes. Su película es, en efecto, una especie de Suma integrada por innumerables sumandos.

¿Es buen cine «La mujer indomable»? En algunos órdenes, no lo es. O, mejor, no intenta serlo, porque no es igual partir de una obra de Shakespeare que de un hipotético quión interrogadoramente abierto a la realidad contemporánea. Zefirelli tiene una historia que contar, unos personajes, unas situaciones precisas, un desenlace. Toda su sensibilidad recreadora y arquetípica se pone al servicio de esta historia. Shakespeare es una cultura y lo que se trata es de comunicarla, de potenciarla.

Quizá sea interesante reflexionar, tras ver el film, sobre los peligros de ciertas exigencias radicales. Las posiciones de un Grotowsky y de cuantos se mueven en la misma dirección están llenas de importantes y válidas sugerencias. Sobre todo, cuando se enfrenta con el miserable teatro retórico de costumbre. Pero ante este Shakespeare de Zefirelli uno comprende que cada obra tiene su medida y su razón, y que sería triste cosa que en nombre del «cine» o en nombre del «teatro» acabásemos, nada menos, que condenando el que Shakespeare, a través del refinamiento, la ironía y el rigor de Zefirelli, se pusiese en pie sobre los escenarios o asomase a las pantallas del mundo desalojando a ciertas brutalidades o vacuidades de un formalismo cinematográfico impecable.

JOSE MONLEON