

# Richard Brooks: el professional

Elsa González Zorn



Looking for Mr. Goodbar

Record un temps en què els films eren "dels" actors: "En fan una de Paul Newman?; ¿has vist la de Burt Lancaster?; ¿aquest és d'Elisabeth Taylor, no?" Després, no sé si varen ser els anys, els nostres, o els de l'època, els autors es varen elevar per damunt de les obres i varen assolir dimensions divines. Com diu Jean Renoir amb mordaç ironia: "L'autor d'un film és el més fort". Aleshores començam a parlar dels directors: "aquest és de Kazan, a mi m'agrada Wenders, o, no en faltaria d'altra, imprescindible citar Godard. Era un senyal de distinció i ens vàrem tornar un poc esnobs. El cinema va adquirir una aurèola mítica i es va convertir en El Gran Relat que alimenta l'obsessió melancòlica d'una determinada generació.

Els directors mitificats comparteixen la fama en diferents constel·lacions; existeix el cel dels intel·lectuals, dels freakies, dels xarons, dels amants del cinema espanyol i dels seus detractors, dels violents, dels ionquis; que cadascú s'indentifiqui amb el seu, com clubs de futbol legitimats per la intel·lectualitat i la indústria. Però ni tan sols el firmament és etern, i les modes enlairen o obliden

uns i altres, segons l'esperit de l'època o segons els interessos comercials.

Per tot això, és necessari situar directors com Richard Brooks en el context terrenal, començant per ressaltar-ne el nom i refrescar-ne la memòria a través de les obres, que tan bé vàrem conèixer des del sofà de la nostra adolescència. El Festival de Cinema de Sant Sebastià l'ha tornat a encertar dedicant-li un homenatge enguany, potser per recordar-nos que el cinema és fet per persones i per a persones.

Els títols que ha escollit el festival, dirigits per Brooks, són els següents. Segur que la majoria us sona, encara que mai no n'haguéssiu sentit parlar, del director:

<i>La reina cobra</i>	<i>Cobra woman</i>	1944
<i>Brute force</i>	<i>Brute force</i>	1947
<i>Encrucijada de odio</i>	<i>Crossfire</i>	1947
<i>To the victor</i>	<i>To the victor</i>	1948
<i>Cayo largo</i>	<i>Key Largo</i>	1948
<i>Crisis</i>	<i>Crisis</i>	1950
<i>El milagro del cuadro</i>	<i>The light touch</i>	1951

<i>Deadline-Usa</i>	<i>Deadline-Usa</i>	1952
<i>Battle circus</i>	<i>Battle circula</i>	1953
<i>Take the high ground!</i>	<i>Take the high ground!</i>	1953
<i>Flame and the flesh</i>	<i>Fame and the flesh</i>	1954
<i>La última vez que vi París</i>	<i>The last time I saw Paris</i>	1954
<i>Semilla de maldad</i>	<i>Blackboard jungle</i>	1955
<i>The last hunt</i>	<i>The last hunt</i>	1956
<i>The catered affair</i>	<i>The catered affair</i>	1956
<i>Something of value</i>	<i>Something of value</i>	1957
<i>Los hermanos Karamazov</i>	<i>The brothers Karamazov</i>	1958
<i>La gata sobre el tejado de zinc</i>	<i>Cat on a hot tin roof</i>	1958
<i>El fuego y la palabra</i>	<i>Elmer Gantry</i>	1960
<i>Dulce pájaro de juventud</i>	<i>Sweet bird of youth</i>	1962
<i>Lord Jim</i>	<i>Lord Jim</i>	1965
<i>Los profesionales</i>	<i>The professionals</i>	1966
<i>A sangre fría</i>	<i>In cold blood</i>	1967
<i>Con los ojos cerrados</i>	<i>The happy ending</i>	1969
<i>Dólares</i>	<i>Dolars</i>	1971
<i>Muerde la bala</i>	<i>Bite the bullet</i>	1975
<i>Buscando al señor Goodbar</i>	<i>Looking for Mr. Goodbar</i>	1982
<i>Objetivo mortal</i>	<i>Wrong is right</i>	1982
<i>Fever pitch</i>	<i>Fever pitch</i>	1985

Resumir l'obra de Richard Brooks o intentar ni tan sols explicar-ne els films en unes poques pàgines és del tot impossible. Conegut sobretot per les adaptacions al cinema d'obres de la literatura de Tennessee Williams, Scott Fitzgerald, Joseph Conrad, cal preguntar-se, ¿on es troba dins el trencaclosques dels autors?, ¿dins quin imagi-

nari col·lectiu va desaparèixer, en quina esclatxa del mapa?, ¿què ha significat realment el projecte d'aquest cineasta honest i discret? Potser unes notes sobre la seva persona i el seu temps donin una altra llum sobre els films que recordam de Richard Brooks.

## Breu biografia

Richard Brooks (Ruben Sax) va néixer a Filadèlfia el 1912 de pares immigrants de Rússia. Eren jueus, però no particularment religiosos, i tenien una formació intel·lectual que va impregnar l'educació del fill; varen aprendre anglès amb rapidesa, escoltaven la ràdio i visitaven exposicions. Es varen adaptar a la societat americana sense massa nostàlgia, i varen viure en barris amb altres immigrants d'Irlanda, Grècia i Alemanya, evitant aïllar-se en cercles religiosos. Varen donar al fill una educació sobretot nord-americana, però aquest va heretar també una vaga simpatia envers els ideals comunistes, cosa que li causaria més d'un problema durant la "caça de bruixes". La lectura de literatura russa durant la infantesa va cristal·litzar molts anys després al film *Los hermanos Karamazov* (1958).

Es va convertir en una persona oberta i solidària, plena de curiositat, trets que l'empenyarien després a dedicar-se al periodisme i que varen fomentar-li actituds liberals envers els problemes amb què es va enfrontar la societat nord-americana des



Looking for Mr. Goodbar





dels anys trenta endavant. Participava en debats i tenia relacions amb escriptors i futurs novel·listes durant els anys d'estudi. Sempre va mostrar interès pels temes en voga en cada moment d'una nació sotmesa a grans canvis, enfrontant-s'hi amb un esperit menys crític que el d'alguns companys de generació, més aviat amb tendència transigent i constructiva.

Potser va ser aleshores quan es va distanciar de la família i va adquirir una enorme independència emocional, que li va fer oblidar-se de Filadèlfia i de tenir topades amb son pare, pareix que angoyat per una creixent avarícia senil. Els films de Brooks tracten sovint el tema de la relació entre pares i fills, tant en famílies felices com infelices, en què es reflecteix que el distanciament entre els dos és inevitable, sovint a causa del diner, com passa a *Cat on a hot tin roof* ('La gata sobre el tejado de zinc', 1958).

Gràcies a l'educació rebuda, va créixer en llibertat, compromès només amb la societat nord-americana. En la ràdio i en els periòdics va decidir trencar qualsevol ombra de sentimentalisme familiar o localista per convertir-se en el prototip de nord-americà liberal que evita els extrems, però que es compromet amb les qüestions candents.

En abandonar la ciutat natal, va deambular per l'Amèrica dels anys trenta sense establir relacions duradores, vivint poc temps en cada ciutat, escrivint articles puntuals a Kansas i Pittsburg, o realitzant qualsevol treball eventual, a benzineres, bars, hotels. En aquest vagabundeig va conèixer Samu-

el Fuller, una relació d'amistat que va durar molts anys i que li va ajudar a reconduir la seva vida. El va dur, en primer lloc, a Nova York, on va treballar com a guionista a la ràdio i al teatre, i després va seguir-ne els passos al·listant-se per patriotisme a l'exèrcit per lluitar a la Segona Guerra Mundial. En tornar, Brooks va treballar com a guionista en els Universal Studios de Los Angeles, però tardaria encara alguns anys a convertir-se en cineasta.

Mentre, escriptors coneguts i companys queien dins la xarxa de sospites del Comitè d'Activitats Antiamericanes; Brooks se'n va escapolir, a pesar del seu esperit crític, potser perquè no era taxatiu en els seus plantejaments, sinó que es deixava dur pel seu propi criteri de justícia; va continuar la carrera envers la direcció de films, que en definitiva era la tasca per a la qual s'havia estat preparant tots aquests anys. El 1950 va començar la carrera de director amb *Crisis*.

## A mitjan camí

Des des inicis, Brooks va ser primer escriptor i després cineasta. Va prioritzar la història que contava enfront de les formes narratives, menyspreant les possibilitats d'estil com a element de suport del relat. Per això no va arribar a desenvolupar un estil compacte per narrar les coses, una expressivitat plàstica pròpia, factors que conformen el teixit del llenguatge cinematogràfic, com la sensualitat, l'enginy, la gràcia, sense els quals cinema pot perdre la seva identitat.

Els primers films estan plens de paraules, diàlegs (*Crisis*, 1950; *The Catered Affair*, 1956; *Semilla de maldad*, 1955), d'idees que es corresponen amb una personalitat inquieta intel·lectualment i políticament. Defensa la llibertat de premsa (*Deadline-USA*, 1952), la llibertat del poble enfront dels tirans, la veritat, l'educació, la llibertat d'estimar, critica l'intervencionisme americà, la injustícia, l'abús del poder. Defineix punts de vista i actituds amb un idealisme pragmàtic molt nord-americà, oblidant el significat de les formes, amb correcció però amb distanciament, sovint amb un discurs una mica moralitzant. Precisament aquest distanciament ha estat objecte de les més dures crítiques que se li han fet: "Richard Brooks se sent atret per temes violents, però la manera d'escenificar-los no té la força suficient per donar-los forma. Els seus colps es veuen, però no se senten, i, per tant, els seus films al final no tenen impacte durador. La seva superficialitat s'aplica igual a Dostoievski que a Paddy Chayevsky, Tennessee Williams, Robert Ruark, Sinclair Lewis o Eva Hunter. La fàcil visió de Proust que projecta a *Dulce pájaro de juventud* o la peregrina visió de *In Cold Blood* són proves d'una imaginació més adormida que desperta."

Aquestes paraules d'un dels crítics nord-americans més reconeguts, Andrew Sarris, no haurien de ser determinants, sinó una prova de l'injust ostracisme que ha patit Brooks durant bastants anys, i que el Festival de Cinema de Sant Sebastià ha intentat pal·liar tant com ha estat possible amb una magnífica retrospectiva, així com amb l'excel·lent publicació que any rere any ens obri noves finestres a la història meys coneguda, potser per menys glamurosa, del cinema.

## Una generació de la violència

Aquella generació de directors nascuts entre 1906 i 1912 que s'ha anomenat "generació de la violència" va generar algunes figures sobresortints, com Nicholas Ray, sens dubte el més prestigiós (*Rebelde sin causa*, 1955; *55 días en Pekín*, 1963), Robert Aldrich (*¿Qué fue de Baby Jane?*, 1962; *Doce del patíbulo*, 1967), Don Siegel (*La jungla humana*, 1969; *Harry el Sucio*, 1971), Richard Fleisher (*Viaje alucinante*, 1966; *El estrangulador de Boston*, 1968), Anthony Mann (*Cimarrón*, 1960; i esment *Serenade* per referències que no vénen al cas, 1956), Samuel Fuller, i després hi ha Richard Brooks. Es podria ampliar l'espectre a "la generació perduda", entre els quals trobaríem Robert Rossen o Elia Kazan, aquella que va ser víctima del maccarthisme aplicat a Hollywood en els anys cinquanta. En cap de les dues no existeix la voluntat d'una ruptura formal amb el cinema que es va desenvolupar des del cinema mut, i tots empenen les regles clàssiques del llenguatge cinematogràfic per expressar una ideologia, això sí, molt patent.

La història de Brooks en aquest ventall de cineastes és la de l'etern secundari que salvaguarda



una determinada essència del cinema heretat; mai no ha estat consagrat per la cinefília, com Ray o Fuller, ni va adquirir el prestigi i el respecte d'altres, com Mann, ni ha estat renovador de conceptes, ni pare de la modernitat, ni tan sols exiliat o perseguit pel Comitè d'Activitats Antiamericanes. Brooks no s'ha presentat com el cineasta liberal obsessionat amb la ideologia del seus films, sinó com un artista molt conscient del seu paper en la història del cinema americà, un creador responsable molt present en un tram important d'aquesta història i ha volgut treballar per un projecte: dur el cinema americà a la modernitat, d'una forma harmònica, sense violència, aprofitant els recursos existents. Tan difícil tasca va ser la que es va proposar Richard Brooks amb la seva obra, el paper que s'atribueix a si mateix en el panorama americà, fugint dels clixés d'artista bohemí, de director rebel dins del sistema, o d'artesà, cosa que en el context de l'època, explicaria la severa crítica que va fer-li Sarris.

Per un costat, condemnat pel context a ser un cineasta discret i, per un altre, entossudit ell mateix a la missió de construir una obra coherent, impecable, des d'*Elmer Gantry* ('El fuego y la palabra', 1960) fins a *Looking for Mr. Goodbar* (1977), passant per *In cold blood* ('A sangre fría', 1967), el seu nom no brilla com un mite en l'inconscient col·lectiu de la cinefília. ¿Com rompre amb l'estil

*The professionals*



clàssic sense pretendre ser una icona, sense ser un fetitxe de la modernitat? Richard Brooks va ser un professional.

## Amèrica, odi i amor

*Elmer Gantry* ('El Fuego y la Palabra') el film que li va valer l'Oscar al millor guió el 1960, es basa en un novel·la de Sinclair Lewis del 1927. Elmer Gantry és un xerraire que recorre l'Amèrica de la Gran Depressió fins que coneix la germana Sharon, responsable d'un espectacle religiós en què s'enrola, perquè veu en la seva obra evangelitzadora una possibilitat d'ascensió social. La sedueix sense massa dificultats, i els dos munten envelats pel mitjà oest americà, convertint-se en un espectacle capaç de convertir el més escèptic, gràcies sobretot a la parauleria del protagonista, un carismàtic i arrauat Burt Lancaster, el qual, amb unes dosis justes de vulnerabilitat i de tendresa, va obtenir també l'Oscar per aquest personatge. Els excessos de la predicació estan contemplats en el film com si es tractàs d'un espectacle de circ: Elmer Gantry és un acròbata del verb, un presentador circense amb una Bíblia. Però hi ha un altre circ a l'envelat: el circ polític. El *show* es prepara com una candidatura, els nous feligresos són els índexs de vots en unes eleccions. Circ, política i hipocresia: aquest és el retrat lúcid que fa Brooks de l'estimada Amèrica, atrapada en les seves pròpies contradiccions.

Però Elmer Gantry no és només una virulenta crítica del fonamentalisme religiós. Poc a poc,

Brooks va atorgant més protagonisme a Sharon, interpretada per Jean Simmons, que després en seria l'esposa. El film passa de ser un relat sobre un engalipador a transformar-se en alguna cosa menys definida, més borrosa, un espai en què el retrat femení fagocita lentament i inexorablement l'evolució del primer protagonista. La narració es converteix en una metàfora més lírica, en què els personatges adquireixen una estranya santedat, com a pecadors sublimats amb una ambigua ingenuïtat.

Sharon mor en un incendi que destrueix alhora tot el seu món, com una Joana d'Arc americana, o com un estel fugaç. Entre la beatitud i la seducció, Jean Simmons brilla en un relat que s'inclina cap al seu costat femení i és aquí on s'estén un pont cap a un cinema diferent. El cineasta ha trobat l'objecte del seu amor, fet que és patent en la quantitat de primers plans de l'actriu, que miren Gantry i Brooks. Trobarem pecadores sublims després a *Vivre Sa Vie*, 1962, de Godard, a *Un verano con Mónica*, de Bergman, a les protagonistes de Hitchcock. L'experiència cinematogràfica comporta una relació personal, íntima amb l'objecte estimat o desitjat, que pot ser filmat, i l'espectador sent l'eròtica d'un cert sentiment religiós que és també el cinema.

## Els professionals de Brooks

El 1963 Godard considera *Swett Bird of Youth*, 1962 ('Dulce pájaro de juventud') un dels deu millors films de l'any, just en el moment en què la

*Elmer Gantry*



bretxa oberta entre el cinema clàssic i el modern és més evident; Ray i Mann exiliats, Fleisher a Europa, Fuller amb un *Naked Kiss* delirant i mític amb forta influència europea. Brooks realitza també un viatge entre el passat i la modernitat, però no ho fa com els companys de generació: inicia un viatge a través del desert amb un western clàssic, però de dubtosa diegesi: *Los profesionales* (1966).

Situada entre *The Searchers* ('Centaus del desierto', John Ford, 1956) i *The Wild Bunch* ('Grupo salvaje', Sam Peckinpah, 1969), *Los profesionales* es conta en primera persona a partir de la novel·la de Frank O'Rourke *A mule fot the Marquesa*, 1946. Una colla de bergants especialistes en cavalls, explosius i tècniques de guerrilla són contractats per al rescat de la dona d'un ric terratinent suposadament segrestada per revolucionaris mexicans, però, quan són a punt de dur a terme la seva impecable tasca paramilitar per salvar l'esposa ultratjada pels raptors, apareix una història d'amor en la persona de ni més ni menys que de Claudia Cardinale; el rapte, en realitat, no és tal, sinó una fugida voluntària de la dona per aplegar-se amb el seu verdader amor, Raza, intepretat per Jack Palance. Els professionals, igual que Richard Brooks, seran ara els encarregats de guiar-nos per un laberint físic de roques desèrtiques i estrets congosts a un altre laberint d'emocions entre Mèxic i Nord-amèrica, en un viatge d'anada i tornada, que ens mostra "l'altre costat de la realitat". Els professionals, que ara es converteixen en defensors de l'ètica i la veritat, donaran finalment la llibertat

a la parella d'amants mexicans, un homenatge a la justícia, i una metàfora contra l'intervencionisme nord-americà a Sud-amèrica.

El tema de la parella fugitiva se situa en segon terme fins a la meitat del metratge, en què s'apodera del fil narratiu, de bell nou amb un retrat de dona. És ella el pont que construeix Brooks cap a la nova forma d'entendre el cinema, i, altre cop, ell es declara transmissor entre una època i una altra.

**Violència a sang freda**

¿Com comença el nou cinema a Hollywood, amb *Bonnie and Clyde*, d'Arthur Penn, o amb *In Cold Blood* ('A sangre fría'), les dues del 1967?

Hi ha en els dos films una celebració de la violència; els trets i la sang es despleguen sense filtres davant d'un públic que comença a sentir la rebel·lió com una necessitat. En el primer cas és com una pantomima esteticista, marcada pel pop i el glamur tremendament contemporanis; en el segon la violència neix del cor mateix de la societat nord-

americana, que es reflecteix disfressada de terror en films com *Night of the Living Dead* ('La noche de los muertos vivientes', 1968) o *Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960.

Ningú no està segur, ningú no està lliure de culpa i ningú no pot confiar en ningú. *In Cold Blood* evidencia el fracàs del sistema i representa la revolució que ho qüestiona tot. Gràcies a Capote, Richard Brooks està legitimat a la fi per dur a la pantalla un film nu que retrata la cara més sagnant de l'estimada nació. Sense aquest film, potser tampoc no haguessin aparegut films com *Badlands* (Terence Malick, 1973) o *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

Basada en un història real, Capote va descriure en la novel·la, amb un innovador estil periodístic, l'escriuidora història de dos lladres, antics companys de cel·la. A la presó els varen informar que la família Clutter guardava 10.000 dòlars en la seva granja i decideixen robar aquest diner.



# Richard Brooks

Donostia Zinemaldia  
Festival de San Sebastián

Filmoteca Española

Castellano / Inglés  
Spanish / English

Olivia Casas  
Ana Cristina Iriarte  
(Coordinadores / Coordinators)

Richard Brooks



Després d'aterrar els membres de la família, els assassinen cruelment, per descobrir després que en realitat el diner no existeix. La policia els deté finalment, i són condemnats a pena de mort.

Capote va confiar l'obra a Brooks perquè sabia que en defensaria la integritat enfront dels estudis de Hollywood, cosa que en efecte va fer. Va rodar amb un contrastat blanc i negre en contra de l'opinió de La Columbia per il·lustrar els claroscurs dels protagonistes, i donar al film de ficció el realisme documental necessari: la no ficció, igual que a la novel·la de Capote. Igualment va escollir actors del tot desconeguts, encara que li varen proposar treballar amb Paul Newman i Steve McQueen, contradient els qui pensen que una obra d'aquestes característiques necessita estrelles per arribar al públic.

El muntatge en paral·lel, present ja a la novel·la, adquireix en el film el caràcter de determinisme, de forma que en realitat Brooks ja ha assassinat la família Clutter abans no ho facin els botxins. Aquest és un dels aspectes més interessants de l'adaptació: la bondat dels innocents, la família tradicional apareix com un miratge a què es dirigeixen els criminals, un somni americà que en realitat no existeix.

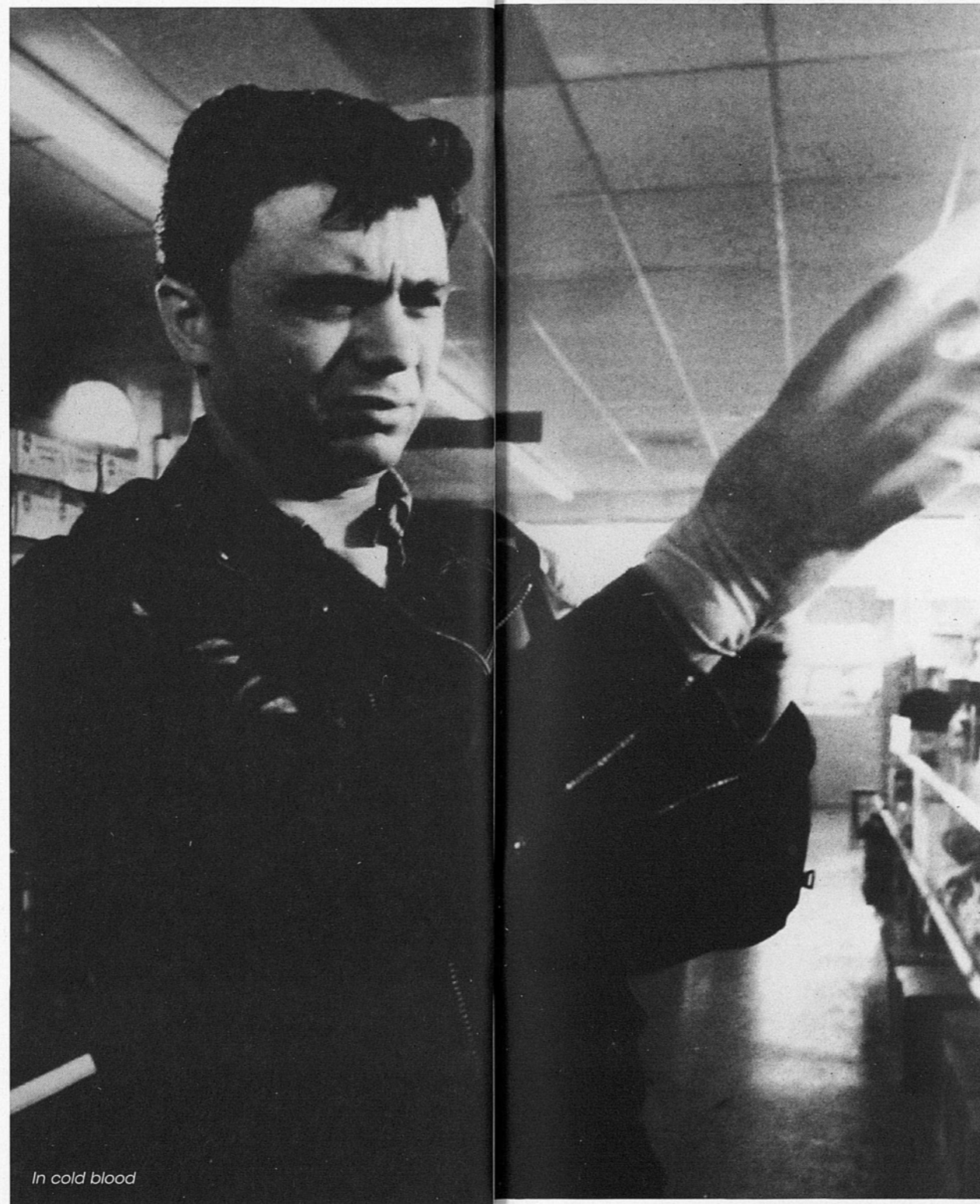
Al llarg del film, el punt de vista que Capote havia guardat curosament en l'objectivitat, es va desplaçant fins a la compenetració amb l'assassí, Perry Smith. Veim detalls de la seva vida, i, a través de la relació que tenia amb son pare, descobrim que el somni americà es transmet de pares a fills (el pare va fundar un absurd hotel turístic al qual ningú no hi va anar mai), en veim els somnis (com a músic a Las Vegas), el veim plorar, i el personatge adquireix dimensions cada cop més humanes, més pròximes a nosaltres, amb les seves debilitats, ambicions, amb la seva visió deformada d'un somni sense èxit.

De bell nou, ens ensenya l'«altre costat» a partir de la història íntima de l'individu; l'altre costat d'una Amèrica que ell estima, però que condemna al mateix temps, que dissectiona amb decepció i ràbia, que tan viat inspira tendresa com fa por per la seva hipocresia, una nació que es rebel·la contra l'herència dels seus pares, la il·lusió de somnis d'abundància.

En l'estil de Brooks hi trobam sempre un avanç-retrocés, una tendència melancòlica per assolir l'impossible equilibri entre el llenguatge clàssic i el modern, intentant atrapar l'esperit del temps que s'apropa, sense deixar de banda una certa edat d'or. En aquesta tensió s'inscriu el seu estil, una barreja de solidesa massa gràvida i repetits intents d'aixecar el vol, com una terra de ningú entre dues èpoques que es troben, una bretxa entre dos trossos de temps. Intenta redimir el buit de la "generació perduda" restablint els llaços cap enrere, sense la violència que la seva pròpia generació va infligir al model clàssic amb tota la fúria d'una rebel·lió, probablement perquè creia que la rebel·lió és un impossible.

## Looking for Mr. Goodbar, rebel·lió impossible

És el retrat d'una dona que intenta ubicar-se en el món que l'envolta, la societat americana dels anys setanta; el començament del film mostra a través d'un col·latge una sèrie de fotografies sobre el món de la discoteca, igual que la música d'aquests anys, de forma fragmentada, sense cap



*In cold blood*

alegria ni possibilitat de gaudi. Brooks va estar atent a les modes dels nous temps per incorporar-les al film amb evident sentit crític, i planteja la fantasia dels setanta de la discoteca com a espai d'interacció humana. Theresa cercarà aquí l'alliberament que li ha estat negat en una educació catòlica tradicional, però és incapaç d'integrar-se en aquest món que se li ofereix, i els seus intents es converteixen al final en un recorregut sinistre

per bars i la nit. El film es basa en un fet real: la mestra de sord-muts Roseann Quinn, assassinada a mans d'un homosexual a Nova York, una història que va impressionar Brooks i en la qual va saber distingir el rerefons tràgic d'un època.

Brooks es va sentir atret pel personatge dislocat, i el seu retrat és més àcid i virulent que mai, desplegant la seva fúria contra la hipocresia que subjau en diversos nivells. Per un costat, la cultura patriarcal i catòlica, que ha construït un ideal de societat benpensant i concepció com a pecaminosa qualsevol conducta alternativa, fins a la falsedat del progressisme intel·lectual, que, dintre seu, segueix tan conservador com sempre (el professor universitari amb el qual Theresa manté una relació), són els veraders culpables del final tràgic de Theresa. La pretesa llibertat i el paradís il·lusori mai no són la solució, els moments feliços no són tals, són premonicions d'un final fatal.

El relat es trenca en flaixos amb imatges il·lusòries, al·lucinacions iròniques, desitjos no realitzats. L'entrega de Theresa a aquest món nocturn es veu condicionada per la seva herència, obligant-se a ella mateixa a prostituir-se per demostrar la seva ruptura amb el món catòlic. Un passat no superat i un futur desitjat que mai no es compleix condueixen Theresa per direccions equivocades; amants ocasionals, el pinxo Tony de tendències psicòpates que no és més que una paròdia de Tony Manero (un joveníssim Richard Gere) i finalment envers el seu botxí, interpretat per Tom Berenguer. En certa manera és un film de terror dels setanta amb un esquizofrènica ruptura entre la nit i el dia. Aquest precari equilibri es trenca quan les dues vides es mesclen, deixant en evidència la tràgica desubicació de Theresa. Brooks envesteix contra els mecanismes repressors que impedeixen la realització de l'individu, la mort de Theresa no és una sanció moralitzant a la seva actitud, sinó més aviat una constatació que, en la seva recerca de la felicitat, acaba per convertir-se en un dels personatges més tràgics de la seva filmografia. És un retrat de Diane Keaton molt diferent als que es veien de la carismàtica actriu, el revers d'Annie Hall, el fracàs de qualsevol intent de ruptura, la impossibilitat de reconciliació amb la modernitat.

Brooks manifesta en cadascun dels films la seva pròpia actitud ètica, sense classificacions ni tendències, prevalen fora de tota mitificació els valors i els drets de les persones. Aquest cineasta filantrop va conduir el cinema americà a les portes de la modernitat perquè altres n'agafassin el relleu: Scorsese, Coppola, Cimino. Guardià del Gran Relat Americà, el seu paper en la història culmina en *Looking for Mr. Goodbar*. Brooks ha recorregut el camí del clàssic al modern esmicolant la història en els reflexos d'un mirall trencat, en una metàfora hiperbòlica del cinema dels setanta, que és un carreró sense sortida, el final del trajecte. ¿No serà la promesa modernitat també només un miratge? ■