

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Deadline USA (Richard Brooks, 1952)

Autor/es:
Casas, Quim

Citar como:
Casas, Q. (2006). Deadline USA (Richard Brooks, 1952). Nosferatu. Revista de cine. (53):147-149.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41485>

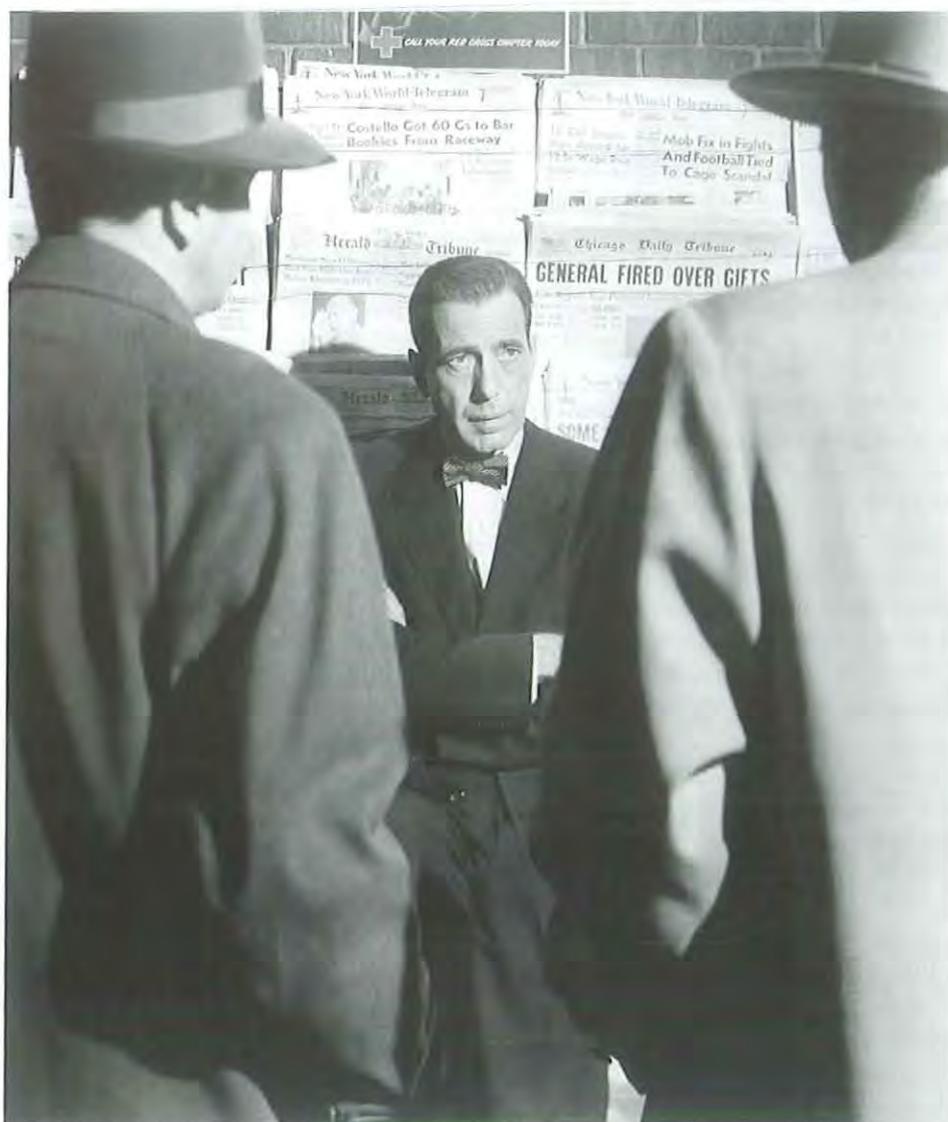
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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



Deadline USA

(Richard Brooks, 1952)

Quim Casas

No conozco el segundo largometraje de Richard Brooks, *El milagro del cuadro* (*The Light Touch*, 1951), y aun siendo interesante el primero, el drama político *Crisis* (1950), me parece que es realmente el tercero, *Deadline USA* (1952), el que mejor muestra las intenciones y resultados del cine del autor durante la primera mitad de los cincuenta, más fundamentado en la elaboración de una tesis que en la elaboración física de cuerpos en fuga como los que habitan las imágenes de *Lord Jim* (*Lord Jim*, 1965) o *Los profesionales* (*The Professionals*, 1966). Hay elementos suficientes para avalar la teoría de que *Deadline USA* es la primera obra realmente personal de Brooks. En *Crisis* tuvo que aceptar imposiciones de

la productora, mientras que de *El milagro del cuadro* nunca tuvo un buen recuerdo. Por el contrario, *Deadline USA* se realizó con cierta libertad y retrataba aquello en lo que Brooks se había formado, el periodismo. Es sin duda un producto personal, aunque financiado por Fox y protagonizado por Bogart, elementos suficientemente mediatizadores y que hacen colisionar algunos aspectos del film con los de otra película sobre el periodismo, *Park Row* (1952), realizada el mismo año por alguien que también había sido reportero y guionista antes que director. No era el primer título personal de Sam Fuller, pero sí su primera experiencia abiertamente independiente, y la forma de elogiar el papel de la prensa escrita resulta más visceral que idealista. Las diferencias entre ambas

películas obedecen tanto a los estilos diferentes de Fuller y Brooks como a la ausencia absoluta de filtros hollywoodienses de la que gozó el primero. Con todo, el espíritu que anida en los dos filmes es similar y hasta hay una escena de **Deadline USA** que hace pensar en un recuerdo de Fuller: este explicó en una ocasión cómo se reunieron para beber whisky y cerveza tras la muerte de Fritz Lang, convirtiendo el funeral en una fiesta en honor del desaparecido, y en **Deadline USA** es Brooks quien convierte el cierre del rotativo *The Day* en un velatorio étlico que celebran todos sus trabajadores en el bar de la esquina.

The Day fue propiedad de un pionero, John Garrison, que creyó siempre en el valor del medio y en su libertad de expresión. *The Day*, que tiene a Ed Huteson (Humphrey Bogart) como redactor-jefe, está a punto de ser vendido por las hijas herederas de Garrison al propietario de *The Standar*, un tiburón de los negocios periodísticos que antecede con sus actos las opas hostiles que son hoy moneda corriente (1). “*La muerte de un periódico nunca es discreta*”, dice en una de las primeras escenas del film Huteson a través de la voz severa de Bogart, en uno de sus trabajos interpretativos en la línea de los realizados con otro director de la “generación de la violencia”, Nicholas Ray. Brooks se pone rápidamente manos a la obra para demostrar esta aseveración, contando con la complicidad de una plantilla entregada (la de los excelentes actores que interpretan a los siempre honestos y leales reporteros, columnistas, caricaturistas, fotógrafos, maquetadores, correctores e impresores del diario) y la del personaje bisagra entre el pasado y el futuro, la viuda de Garrison (Ethel Barrymore). Ni siquiera la frágil historia entre Huteson y su ex esposa, Nora (Kim Hunter), a la que aún sigue amando, historia que nunca acaba de integrarse en el cuerpo del relato, enturbia los firmes propósitos de Brooks. Es precisamente el personaje de la anciana Garrison quien merece una atención especial en la puesta en escena frontal de los acontecimientos. Brooks, que a veces ha sido considerado erróneamente un cineasta literario, con lo que eso comporta de negación de los atributos de un creador de formas audiovisuales propias, estuvo siempre muy encima de la técnica y lo que esta podía brindarle: “*Conozco todos los nuevos objetivos de cámara, me envían los folletos y voy a las demostraciones. Por lo que a mí respecta, el problema no es tanto de adaptarse a una técnica nueva cuanto adaptarse intelectualmente a una nueva historia*” (2). Y de ese razonamiento surge un plano que es toda una declaración de principios nada más comenzar el film: Brooks encuadra a la señora Garrison sola, aislada, con toda la mesa de la sala de juntas dispuesta entre la cámara y ella, y lo hace para mostrar, sin mediar palabra alguna, que acepta a su pesar la venta del diario. El hecho de que la mujer

resulte después fundamental en la evolución de los acontecimientos surge de la certeza de una sensación plasmada visualmente.

En la cruzada emprendida por *The Day* contra el corrupto Tomas Rienzi (Martin Gabel), un mafioso que ha amañado elecciones y no puede ser condenado por la comisión del Senado, se expresa el idealismo activo de Brooks hecho cuerpo en el personaje de Bogart, un periodista de la vieja estirpe que critica los periódicos que incluyen cómics, horóscopos, concursos y soplos de las carreras de caballos para vender unos cuantos ejemplares más. Le secunda el viejo Frank Allen (Ed Begley), periodista que recuerda cuando trabajaba con Pulitzer, pero también el recién llegado de la universidad que aspira a curtirse en la redacción de *The Day*, el último bastión libre de la prensa escrita como se encarga de ratificar Brooks filmando en contrapicado, al inicio y final del film, el rótulo luminoso del periódico que corona un rascacielos. Ese idealismo resulta a veces un tanto ingenuo, pero la expresión de esa idea bondadosa y noble de la prensa se integra siempre muy bien en el devenir del drama. El juez, que debe decidir si la venta del periódico es legal o no, deja seguir con su alegato a Huteson porque hace treinta y cinco años que lee *The Day* y de niño lo vendió en las calles. La madre de la amante de Rienzi, cuyo asesinato actúa de espoleta del relato, recurre a Huteson y no a la policía porque lleva treinta y un años, cuatro menos que el juez, leyendo su periódico y con él, ya que es una inmigrante sin estudios, ha aprendido a leer y escribir; además, y eso es lo importante para Brooks, Huteson no ha dado carnaza con las fotos del cadáver de su hija, algo que sí han hecho otros rotativos de papel quizá más blanco, pero de ideas más amarillentas. Es también una película sobre profesionales, como tantas otras del director, y no sólo la que tiene este título, enfrentados al día a día de la rotativa y de la vida en común, aunque los periodistas de **Deadline USA**, tanto los vivos (Huteson) como los muertos (Garrison), aman profundamente a sus esposas sólo entre edición y edición.

NOTAS

1. El periódico ficticio de la película está inspirado en el *New York World*, diario fundado en 1860 y comprado y liquidado por otra cadena en 1931. Joseph Pulitzer lo adquirió en 1863 y lo dirigió hasta su muerte, en 1911. La redacción, talleres e imprenta se instalaron en el que era entonces el edificio de oficinas más alto del mundo, similar al que aparece en el film.

2. Patrick Brion, *Richard Brooks*, Éditions du Chêne, París, 1986, pág. 15.