ACTAS VII CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS TEXTUAL: LAS DIOSAS
Asociación Cultural «Trama y Fondo» y la Universidad Complutense de Madrid,
Madrid, del 25 al 27 de marzo de 2015

LOUISE BROOKS: LA CREACIÓN DEL ESTRELLATO CINEMATOGRÁFICO EXTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE LOS PROPIOS ESCRITOS SOBRE CINE

Carmen Guiralt Gomar
Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valencia

Resumen: El caso de Louise Brooks es único. Su paso por el cine silente norteamericano fue breve (1925-28) y nunca se consagró como una de sus grandes estrellas (Gloria Swanson, Mary Pickford, Greta Garbo). En realidad, debía conformarse con los papeles que Clara Bow, la verdadera diva de Famous Players-Lasky Co./Paramount, rechazaba. En 1928, en plena transición al sonoro, abandonó el escenario hollywoodiense y cruzó el Atlántico para realizar un film en Alemania con Georg W. Pabst. Terminó realizando tres películas europeas, todas mudas. Este inusual viaje a la inversa, junto con su negativa a regresar a Hollywood para sonorizar uno de sus films, destrozó su carrera norteamericana. Estaba en la lista negra. Y su castigo fue ejemplar: sus pocas apariciones sonoras fueron insignificantes y en producciones B. En 1940 abandonó Hollywood y en 1946 era dependienta en unos grandes almacenes. Brooksie fue una perdedora (¿o una ganadora?), una anti-*star*, y al público, a la larga, le encantan las personalidades que desdeñan el camino trillado. Desde hace décadas Brooks se ha convertido en objeto de culto. Su fama es muy superior a la de aquellas grandes luminarias del mudo (y a la de muchas del sonoro). Más importante aún: sus películas circulan sin cesar. Ahora bien, ¿qué factores han influido en esta operación? La presente comunicación propone un análisis de esta fama extemporánea de Brooks, donde deben contemplarse numerosas causas: su rostro extremadamente moderno, su rebeldía y el descubrimiento de sus films a mediados de los años 50 por prestigiosos especialistas cinematográficos. No obstante, en esta ascensión al mito, a la leyenda y a la inmortalidad, existe un factor decisivo: Brooks se reveló como una escritora excepcional. Sus ensayos sobre cine, sobre el cine de su época, donde éste es analizado por alguien que estuvo *dentro*, constituyen un caso anómalo y extraordinario.

Palabras clave: Louise Brooks; Cine mudo; Hollywood; Cine alemán de finales de los años 20; Georg W. Pabst; *Lulu en Hollywood*; historia del cine.

0. Introducción

¡La Garbo no existe! ¡La Dietrich no existe! ¡Sólo existe Louise Brooks!

—Henri Langlois, 1955[1]

1. Fotografía publicitaria de Louise Brooks en Hollywood durante los años 20.

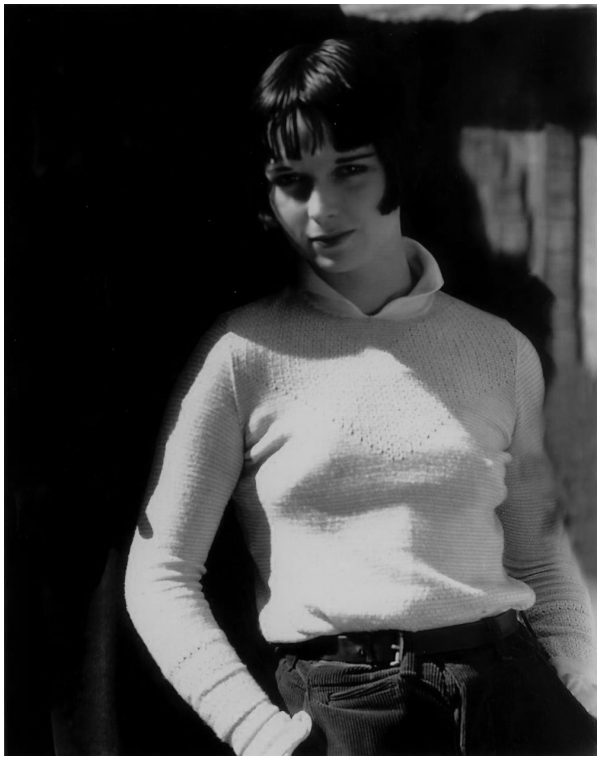
El rostro de Louise Brooks es uno de los más famosos de la historia del cine [ilustración n. 1]. No sólo del cine mudo, al que perteneció, sino del cine en general. Su nombre también es conocido por el gran público y el interés que suscita desde hace décadas se mantiene completamente vivo en el presente.

Esto es asombroso si tenemos en cuenta que Louise Brooks no fue nunca una de las principales figuras del cine mudo, ni en Hollywood ni en Europa. Además, fue una estrella increíblemente fugaz. Su carrera cinematográfica en los Estados Unidos como actriz emergente duró sólo de 1925 a 1928, periodo en que intervino en catorce películas, ninguna de las cuales estuvo concebida en exclusiva para ella (de éstas, únicamente se conservan siete)[2]. Después, a finales de 1928, en plena época convulsa de la transición del mudo al sonoro, cuando todos los intérpretes

[1] James Card, «Out of Pandora's Box – New Light on G. W. Pabst From His Lost Star, Louise Brooks», *Image*, Vol. V nº 7, septiembre 1956, p. 148. Estas palabras, hoy ampliamente extendidas, fueron enunciadas en 1955 por Henri Langlois, entonces director de la Cinémathèque Française de París, con motivo de una exposición que conmemoraba el 60 aniversario de la invención del cine, «60 Ans de Cinéma», celebrada en el Musée National d'Art Moderne de París. Él escogió decorar el vestíbulo con grandes fotografías de dos de las actrices más oscuras del celuloide: Maria Falconetti, la protagonista de *La passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, Carl Theodor Dreyer, 1928), quien después no volvió a realizar otra película, y Louise Brooks. Cuando un crítico le recriminó la elección de Brooks frente a las mucho más lógicas de estrellas internacionales legendarias como Greta Garbo o Marlene Dietrich, Langlois expresó vehementemente esta famosa frase.

[2] Aunque su última película norteamericana del periodo, *The Canary Murder Case* (*¿Quién la mató?*, Malcolm St. Clair), se estrenó en febrero de 1929, se rodó en 1928.

deseaban permanecer en Hollywood para que se probaran sus voces, demostrando que eran aptas para el nuevo medio, ella hizo algo inusual: cambió Hollywood por Berlín, al aceptar la oferta del director Georg W. Pabst para interpretar a la famosa prostituta y *femme fatale* Lulu de la obra de 1904 de Benjamin Franklin Wedekind en el film homónimo *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1929).



2. Durante el rodaje de *Beggars of Life* (*Mendigos de vida*, William A. Wellman, 1928).

En Europa Brooks sí fue la protagonista absoluta de tres films, ya que con posterioridad realizó, también en Berlín y con Pabst, *Das Tagebuch einer Verlorenen* (*Tres páginas de un diario*, 1929) y en Francia *Prix de Beauté* (*Premio de belleza*, 1930), dirigida por el italiano Augusto Genina. Sin embargo, muy poca gente vio esas películas. Cuando se estrenaron, el público estaba ávido de cintas sonoras y los tres largometrajes desaparecieron muy pronto de las salas de exhibición. Puesto que ella sólo hablaba inglés (y no quiso aprender el alemán, como Pabst le instaba a que hiciera), el advenimiento del sonoro la obligó a desaparecer del escenario europeo.

De vuelta a Hollywood, su trayectoria fue insignificante: breves intervenciones en películas marginales o en *westerns* de serie B. Su última aparición tuvo lugar en uno de esos *westerns* producidos por Republic Pictures: *Overland Stage Raiders* (George Sherman, 1938). El hecho de que esta oscura cinta, de 55’ de duración y rodada en dos semanas, se haya editado recientemente tanto en DVD como en Blu-ray (ambos por Olive Films en 2012) nos da una idea muy clara del interés que provoca su figura.

Con una carrera cinematográfica tan breve, cabría preguntarse por qué Louise Brooks es un icono y se ha convertido en un mito de la historia del cine. Repárese, por ejemplo, en la opinión del director George Cukor: «¿Louise Brooks? ¿A qué viene hablar tanto de Louise? No era *nadie*. No fue *nadie* en el cine. ¿Qué es todo este revuelo

acerca de ella?»[3]. Del sentir de Henri Langlois, cita con la que comenzábamos esta Introducción, al de Cukor, dista un abismo. Pero el de Langlois es el que ha prevalecido y se ajusta a la realidad presente.

La mayoría de los que, como Cukor, se indignaron revelaban con su irritación, ante todo, una incomprensión del fenómeno de culto acaecido. El porqué de esta transformación de una oscura y efímera actriz norteamericana del cine mudo en una presencia obsesionante y casi ineludible de la historia del séptimo arte es el tema que tiene por objeto la presente comunicación. El estrellato cinematográfico de Louise Brooks es totalmente extemporáneo, ya que se produjo décadas después de que hubiera finalizado su carrera como actriz. El origen del proceso de mitificación y conversión en leyenda se sitúa a partir de mediados de los años 50 y, con mayor énfasis, hacia mediados y finales de los años 60 del siglo XX, tanto en los Estados Unidos como en Europa. El culto a Brooks no puede atribuirse a un único factor, sino a la confluencia de varios, los cuales abordaremos en el presente texto y concretamos en los siguientes puntos: 1. Su modernidad; 2. Su rebeldía (¿o irresponsabilidad?); 3. El rescate y reconstrucción de sus films a mediados de la década de 1950 por parte de prestigiosos historiadores del cine; 4. Y el más importante: desde 1956 y hasta casi la década de 1980, Brooks se reveló como una escritora excepcional y una analítica del cine del que había formado parte, publicando numerosos artículos en reputadas revistas norteamericanas y europeas: *Sight and Sound*, *Monthly Film Bulletin*, *Positif*, *Film Culture*, *Focus on Film*, etc.

1. Modernidad y atemporalidad

En 1967 cuando el historiador Kevin Brownlow preguntó a Howard Hawks acerca de su elección de Louise Brooks para un importante papel en *A Girl in Every Port* (*Una novia en cada puerto*, 1928), el cineasta explicó:

> Quería un tipo diferente de chica… Contraté a Louise Brooks porque… está muy segura de sí misma, es muy analítica, muy femenina, pero también es muy buena y

[3] Barry Paris, *Louise Brooks*, Barcelona, Circe, 1994, p. 491 (Ed. original: Nueva York, Alfred A. Knopf, 1989).

segura de que va a hacer lo que quiere. Podría usarla hoy. Era una adelantada a su tiempo, con ese peinado. Y es una rebelde. Me gusta, sabes. Me gustan las rebeldes...[4]

Tras esto, Brownlow le mostró una foto de Brooks y Hawks volvió a decir: «Sólo piensa en lo moderna que parece. Oh, Dios, era una chica guapa»[5].

3. Linda Evangelista.

4. Katie Holmes.

Sin duda, su presencia y su rostro eran en extremo modernos para la década de 1920. La ilustración n. 2 muestra una fotografía de Brooks tomada durante el rodaje de *Beggars of Life* (*Mendigos de vida*, William A. Wellman, 1928), su penúltima película muda norteamericana; una imagen de la que jamás se diría que fue tomada hace casi 90 años. Es increíblemente moderna. Lo era en 1925-28 y lo sigue siendo en el presente. Brooks desapareció casi por completo de la pantalla hacia 1930, pero su efigie prevaleció a lo largo de las décadas. De hecho, el *look* de Louise Brooks ha sido reelaborado, imitado y tomado como modelo por numerosas estrellas de cine, estrellas del pop y *top-models* actuales —precisamente debido su modernidad. Podríamos citar numerosos ejemplos sucedáneos del mismo que van desde la maniquí de alta costura Linda Evangelista [ilustración n. 3] a la actriz Katie Holmes [ilustración n. 4]. En cuanto a la cinematografía, directores y actrices no han dejado de emularla. Ella fue el referente del personaje de Cyd Charisse en *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) [ilustración n. 5]. Jean-Luc Godard le rindió homenaje en dos de sus películas a través de su esposa Anna Karina: *Une femme est une femme* (*Una mujer es una mujer*, 1961) y *Vivre sa Vie* (*Vivir su vida*,

[4] Todd McCarthy, *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*, Nueva York, Grove Press, 1997, p. 88.
[5] *Ibíd.*

1962) [ilustración n. 6]. Las caracterizaciones de Melanie Griffith en *Something Wild* (*Algo salvaje*, Jonatham Demme, 1986) [ilustración n. 7] y Uma Thurman en *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) [ilustración n. 8] también se derivan del *look* de Brooks. Lo que es más, ella ha sido la única actriz que ha inspirado dos personajes de cómic: Dixie Dugan, del escritor J. P. McEvoy y con dibujos de John H. Striebel, vigente desde 1928 hasta 1966 [ilustración n. 9] y Valentina, personaje erótico del dibujante italiano Guido Crepax, que comenzó en 1965 y se prolongó hasta 1995 [ilustración n. 10].

5. Cyd Charisse en *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952).

6. Anna Karina en *Vivre sa Vie* (*Vivir su vida*, Jean-Luc Godard, 1962).

7. Melanie Griffith en *Something Wild* (*Algo salvaje*, Jonatham Demme, 1986).

8. Uma Thurman en *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994).

Sobre su llegada a Hollywood, reclutada por Famous Players-Lasky Co./Paramount desde su privilegiada posición de corista del Ziegfeld Follies de Nueva York, Brooks manifestó: «Verás, al principio tuvieron que atarme de pies y manos para

lograr que me metiera en el cine… No sabían que hacer conmigo, no encajaba en ningún sitio…»[6]. Pero esto no es del todo cierto. Ella entró en el mundo del cine en 1925, en pleno apogeo de los felices años 20, la época de la música *jazz*, los bailes frenéticos como el Black Bottom, el Foxtrot y el Charleston y las heroínas emancipadas promovidas por las novelas de F. Scott Fitzgerald. E inmediatamente se la tipificó como el nuevo tipo de mujer que promulgaba la década, asociada a la modernidad, la juventud y a la libre conducta sexual: la *flapper*. En este sentido, sus máximas competidoras, mucho más famosas e importantes que ella, fueron: Colleen Moore, que trabajaba para First National Pictures, Inc., y Clara Bow, en su mismo es tudio. Sin embargo, tanto la imagen de Colleen Moore, quien llevaba un corte de pelo parecido al de ella, como la de Clara Bow se extinguieron con el fin de la década. La clave de la permanencia, ya no sólo del *look* de Louise Brooks, sino de su estilo global, encuentra su razón de ser en dos cuestiones esenciales: su atemporalidad y su personalidad. Respecto a lo primero, ella encajaba de forma natural en el prototipo de *flapper* de los años 20, pero no se hallaba supeditada a él; lo traspasaba. Las facciones extremadamente modernas de su rostro eran atemporales. O, como expresó Henri Langlois en el catálogo de la aludida exposición de 1955 «60 Ans de Cinéma»: «Más que Garbo, el rostro de Louise Brooks, los ojos, el pelo, el corte a lo Juana de Arco, y su sonrisa. (…) Los que la han visto nunca podrán olvidarla. Es la actriz moderna por excelencia

9. Dixie Dugan, del escritor J. P. McEvoy y con dibujos de John H. Striebel (1928-1966).

10. Valentina, de Guido Crepax (1965-1995).

[6] James Card, «The "intense isolation" of Louise Brooks», *Sight and Sound*, Vol. XXVII nº 5, verano 1958, p. 241.

porque, como las estatuas de la antigüedad, está fuera del tiempo»[7]. Referente a lo segundo, mientras que Colleen Moore era una *flapper* sólo en la pantalla, siendo en la vida real una mujer seria y responsable, y la conducta desenfrenada de Clara Bow reveló a la postre graves problemas mentales, el hedonismo y la rebeldía de Louise Brooks, propios de la *flapper*, no eran una impostura de la productora, sino que formaban parte de su carácter genuino. Una disposición natural que mantuvo a lo largo de toda su carrera y que terminó por destrozarla. Y con esto pasamos al segundo punto antes señalado.

2. Rebeldía (¿o irresponsabilidad?)

En páginas anteriores Howard Hawks la calificaba de rebelde. Ella misma también se consideraba así. Pero lo cierto es que muchos otros al analizar el comportamiento de Louise Brooks con su carrera lo han tildado de pura dejadez e irresponsabilidad. Anita Loos escribió que «…su forma predilecta de hacer ejercicio era irse del plató, lo que hacía con la despreocupación de una niña jugando a la rayuela»[8]. La propia Brooks no desmintió estas afirmaciones cuando en su artículo sobre el director William A. Wellman escribió:

> …cuando los estudios requirieron mi presencia para empezar la producción *Mendigos de vida* (*Beggars of Life*, 1928)… tuvieron que buscarme desde Hollywood a Nueva York pasando por Miami y después La Habana, Palm Beach y finalmente Washington, donde yo estaba visitando a George Marshall…[9]

George Marshall (no el director de cine de mismo nombre) era un magnate del negocio de las lavanderías, residente en Washington, D.C., de quien ella estuvo largo tiempo prendada. Él guió buena parte de su vida —la más importante— y dominó su carrera. Brooks lo consintió y antepuso su largo e intermitente romance con éste a cualquier otra cuestión. Ella siempre se autoengañó, y tanto en sus propios escritos

---

[7] *Ibíd.*

[8] Anita Loos, «Greatest Actress in Moving Pictures», *Vogue*, septiembre de 1981. Reimpreso y citado desde: Anita Loos, «Lulu Baby» en *Fate Keeps on Happening: Adventures of Lorelei Lee and Other Writings*, Nueva York, Dodd Mead, 1984, p. 192.

[9] Louise Brooks, «On Location with Billy Wellman», *London Magazine*, mayo 1968. Reimpreso y citado desde: Louise Brooks, *Lulu en Hollywood*, Barcelona, Ultramar, 1984, p. 35 (Ed. original: *Lulu in Hollywood*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1982).

como en entrevistas consideró su actitud no como un sometimiento a Marshall, sino como un signo de reafirmación de su independencia y su no-sujeción al servilismo de Hollywood. Por ejemplo, le dijo a John Kobal:

> Los listos que rondaban por ahí, como Richard Arlen, cortejaban a todos los guionistas y a todos los demás actores y productores. Y cuando no trabajaban, se pasaban cada día por el plató y se dedicaban a haraganear, a hacer amigos y todo lo demás. Naturalmente, cuando *yo* no trabajaba, estaba en Nueva York…[10]

Para la crítica Sara Laschever: «No fue su honestidad tan cacareada sino su apetito de placer lo que arruinó su vida»[11]. John Kobal lo expresó de otra manera cuando, ante el enorme desperdicio de oportunidades, le dijo: «Podías haber entrado en la década de los 30 como una gran estrella». «Eso es verdad»[12], respondió ella. De hecho, tuvo hasta cinco ocasiones muy claras, pero las desaprovechó todas.

La primera tuvo lugar hacia el final del rodaje de *The Canary Murder Case*, su última película muda para Famous Players-Lasky. En esos momentos Brooks cobraba 750$ a la semana, en tanto que las otras estrellas *flapper*, Colleen Moore y Clara Bow, percibían 12.500$ y 7.500$, respectivamente. Su contrato estaba a punto de vencer y su renovación implicaba un aumento de 250$ semanales. Se la llamó a la oficina del jefe del estudio B. P. Schulberg para decidir su permanencia. Sin embargo, George Marshall la había avisado de que iban a presionarla y, con la excusa de que no sabían si sería apta para el sonoro, le propondrían que se quedara, aunque cobrando su antiguo salario: «No estaba dispuesta a aceptar un contrato en estos términos, por lo que decidí irme de la Paramount. (…) Schulberg se quedó asombrado de mi compostura y de mi pronta decisión»[13]. El biógrafo de Brooks, Barry Paris, apuntó: «Fue la única actriz contratada por la Paramount que se comportó de forma tan drástica, y cuando corrió la noticia, todos la admiraron por sus agallas y la compadecieron por su estupidez»[14]. Acababa de dejar pasar su primera gran oportunidad de ingresar en la nueva época sonora de Hollywood por la puerta grande. Décadas después, la propia Brooks en cierto modo se justificó cuando explicó: «Si yo no hubiera actuado como lo hice, nunca hubiera

---

[10] John Kobal, «Louise Brooks» en *People Will Talk*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1985, pp. 94-95.
[11] Barry Paris, *op. cit.*, p. 463.
[12] John Kobal, *op. cit.*, p. 93.
[13] Louise Brooks, «Pabst and Lulu», *Sight and Sound*, Vol. XXXIV nº 3, verano 1965, pp. 123-127. Reimpreso y citado desde: Louise Brooks, 1984, p. 119.
[14] Barry Paris, *op. cit.*, p. 242.

conseguido el papel de Lulú»[15]. Sólo entonces, al saber que no pensaba continuar con Famous Players-Lasky, Schulberg le habló de la oferta del director alemán Georg W. Pabst para el legendario papel de la destructora de hombres Lulu en *Die Büchse der Pandora*. A continuación, el propio Schulberg cablegrafió a Pabst desde su oficina y le dijo que podía contar con Louise Brooks[16]. De no haber sucedido así las cosas, la otra actriz que estaba destinada a interpretar el papel era Marlene Dietrich y es famoso el comentario de esta última, quien, a lo largo de las décadas, no se cansó de repetir: «¿Tú entiendes que Pabst eligiera a Louise Brooks para Lulú pudiendo tenerme a mí?»[17]. Ambas actrices se cruzarían en sus itinerarios, ya que mientras Brooks partía hacia Berlín, el 6 de octubre de 1928, poco después, el 31 de marzo de 1930, Dietrich lo haría con destino a Hollywood. Si bien esto último acontecía tras haber dado vida la actriz alemana a Lola-Lola en *Der blaue Engel* (*El ángel azul*, Josef von Sternberg, 1930), un personaje directamente inspirado en la Lulu de Wedekind. No obstante, la decisión de Brooks de rehusar continuar con Famous Players-Lasky y aceptar la proposición de Pabst no estaba tanto motivada por su integridad profesional de «no aceptar un contrato en esos términos» como por el hecho de que George Marshall deseaba realizar un viaje a Europa en ese momento.

Brooks protagonizó *Die Büchse der Pandora* para Pabst en Berlín [ilustración n. 11], pero en su día esto no produjo ninguna repercusión extraordinaria. Más bien al contrario; las críticas, tanto en Alemania como en los Estados Unidos, fueron negativas. En realidad, la prensa alemana estaba predispuesta contra ella y contra la película, ofendidos porque Pabst hubiera elegido para un personaje de la literatura alemana a una actriz norteamericana. Su interpretación fue reprobada sobre todo por su pasividad: «Louise Brooks no sabe actuar. No sufre. No hace nada»[18], escribió un crítico.

A su regreso a los Estados Unidos, el 4 de diciembre de 1928, casi enseguida recibió notificación de Famous Players-Lasky para que se personara en los estudios; estaban reconvirtiendo *The Canary Murder Case* en una película sonora y la necesitaban para las nuevas tomas que debían volver a filmarse con sonido:

---

[15] Louise Brooks, «Pabst and Lulu», *op. cit.* Reimpreso y citado desde: Louise Brooks, 1984, p. 119.
[16] Brooks ofreció dos versiones distintas en sus artículos de cómo consiguió el papel. Ésta es la que consta en «Pabst and Lulu»: *ibíd.* En un texto posterior escribió que ella ya conocía de antemano la oferta de Pabst antes de entrar en la oficina de Schulberg, crf. «Marion Davies' Niece», *Film Culture*, nº 58-59-60, octubre 1974, pp. 239-267. Reimpreso y citado desde: Louise Brooks, 1984, p. 62. Por otro lado, presumiblemente, la película que vio Pabst y le hizo decidirse por ella fue *A Girl in Every Port*.
[17] Louise Brooks, «Pabst and Lulu», *op. cit.* Reimpreso y citado desde: Louise Brooks, 1984, p. 120.
[18] *Ibíd.*, p. 118.

11. Brooks como Lulu en *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, Georg W. Pabst, 1929).

> Cuando contesté que no iba a ir, enviaron rápidamente a una persona con un contrato. Cuando volví a repetir que no iría, me dijeron que me pagarían todo lo que pidiera, para ahorrarse el enorme gasto de tener que volver a filmar y a doblar las escenas con otra voz. Cuando finalmente se convencieron de que nada podría hacerme cambiar de opinión, firmé un acta de cesión (gratis) para todas mis películas y doblaron *¿Quién la mató?* con la voz de Margaret Livingston[19].

Entremedias, B. P. Schulberg le lanzó un ultimátum: «Regresa o no volverás a trabajar en Hollywood»[20]. Pero Louise les dijo a sus amigos: «¿Quién quiere trabajar en Hollywood?»[21]. El primitivo sistema de doblaje de los planos mudos de Brooks con la voz Margaret Livingston fue totalmente insatisfactorio, percibido por los críticos y los espectadores, y la película fracasó. De acuerdo con Brooks, el estudio se vengó y la colocó en una lista negra, propagando la noticia de que no le habían renovado su contrato porque no era apta para el cine sonoro:

---

[19] *Ibíd.*, p. 128.
[20] Barry Paris, *op. cit.*, p. 278.
[21] *Ibíd.*

> Cuando fui la única de todo el reparto que rehusó volver para realizar la versión hablada de *¿Quién la mató?*... mi última película muda con ellos, el estudio utilizó una publicidad insidiosa para desacreditarme, haciendo realidad mis temores: estaba en la lista negra. Ningún estudio importante me contrataría para hacer una película[22].

Pero la teoría de la conspiración de Brooks no casa con las siguientes tres oportunidades que todavía tuvo. De inmediato George Marshall le consiguió una ventajosa alianza con otra compañía cinematográfica: RKO. Le ofrecían 500$ semanales para realizar una película titulada *Bad Girl*. No quiso firmar.

12. *Das Tagebuch einer Verlorenen* (*Tres páginas de un diario*, Georg W. Pabst, 1929).

Ella estaba cerrándose todas las puertas, destruyendo de forma clara su carrera norteamericana. Así pues, cabría preguntarse qué quería Louise Brooks. ¿Sería posible que, como tantos otros, no hubiera calibrado la definitiva implantación del cine sonoro en todas las cinematografías y esperara trabajar siempre en Europa? Es posible, porque cuando llegó la siguiente oferta europea, del director René Clair para que protagonizara

[22] «Humphrey and Bogey», *Sight and Sound*, Vol. XXXVI nº 1, invierno 1966-1967, pp. 18-23. «Humphrey et Bogey», *Positif*, nº 81, febrero 1967, pp. 1-16. Reimpreso y citado desde: Louise Brooks, 1984, p. 76.

un film en Francia, no dudó en aceptar. Conviene indicar que al contrario de lo que sucedía en Alemania, los franceses la idolatraban y la consideraban la estrella internacional más importante de todas. Al llegar a París, a finales de abril de 1929, recibió una acogida apoteósica. Sin embargo, pronto supo que la película se cancelaba por falta de financiación. No regresó a los Estados Unidos; permaneció en Francia durante meses y en junio recibió una nueva llamada de Pabst para otro film en Berlín: *Das Tagebuch einer Verlorenen* [ilustración n. 12]. Las críticas alemanas fueron incluso peores que la primera vez y, por causa de la revolución sonora, el largometraje se mantuvo poco tiempo en cartel. Aunque después de este segundo rodaje sí volvió a los Estados Unidos, en menos de un mes fue requerida desde París, dado que por fin se había reunido el dinero para la película francesa: *Prix de Beauté*, que finalmente dirigió Augusto Genina [ilustración n. 13]. Filmada como una película muda, después se le añadieron diálogos (de forma muy deficiente) mediante postsincronización y el film se convirtió en un híbrido de transición, ni mudo ni sonoro.

13. Escena final de *Prix de Beauté* (*Premio de belleza*, Augusto Genina, 1930).

El sonido se impuso en toda Europa y Louise Brooks tuvo que regresar. En diciembre de 1929 estaba en Nueva York, pero esta vez no hubo ofertas de ningún tipo.

Para Hollywood hacía tiempo que ella había desaparecido de la pantalla, pues ninguna de sus dos últimas películas europeas se estrenó en los Estados Unidos. Brooks se había desvanecido, además, en el momento más crucial y delicado: el de la transición del mudo al sonoro. Unos amigos acudieron en su ayuda y le consiguieron un contrato de 500$ semanales con Columbia Pictures, estudio de mucha menor envergadura que Famous Players-Lasky o RKO. Cuando se personó en la oficina de la productora en Nueva York para formalizarlo, la hicieron esperar durante una hora, experiencia inaudita en su carrera y que consideró humillante. De modo que se marchó sin firmarlo.

Inconcebiblemente, después aceptó participar en un cortometraje de dos bobinas producido por Educational Pictures, que constituyó su decepcionante debut en el cine sonoro: *Windy Riley Goes Hollywood* (1931), dirigido por Roscoe «Fatty» Arbuckle, quien lo firmó bajó el pseudónimo de William B. Goodrich (que quería decir William Be Good [William Sé Bueno]). Más inconcebible aún fue su siguiente trabajo en la ahora llamada Paramount Pictures: *It Pays to Advertise* (Frank Tuttle, 1931), film nada distinguido, donde aparecía séptima en el reparto y tan solo durante los seis primeros minutos. Desde luego, la asignación parecía un castigo por su insolencia. Tras esto, vino otra cinta olvidable en Warner Bros., donde, otra vez, era cuarta en cartel: *God's Gift to Women* (Michael Curtiz, 1931).

Después de todos estos papeles que parecían confirmar su condición de *has been*, el peor apelativo que Hollywood podía conceder una estrella, llegó una oferta sorprendente y de primera categoría. El director William A. Wellman la escogió para el papel principal de *The Public Enemy* (*El enemigo público*, 1931), con James Cagney. Pero Brooks la rechazó y con ello hundió definitivamente su carrera. Como es sabido, el papel fue interpretado por Jean Harlow y la película fue un gran éxito. El motivo que dio en años posteriores acerca de su negativa fue: «…lo rechacé porque tenía que irme de gira a Nueva York»[23]. No había ninguna gira, lo rechazó para pasar unos días en Nueva York en compañía de George Marshall.

A la vista de todos estos hechos, no resulta extraño que el único libro que se publicó sobre Louise Brooks en vida llevara el significativo título de *Louise Brooks: Portrait d'une anti-star*[24]. Ella era capaz de declinar un papel protagonista en un film de clase A como *The Public Enemy*, pero, en cambio, aceptar participar en *westerns*

[23] Louise Brooks, «On Location with Billy Wellman», *op. cit.* Reimpreso y citado desde: Louise Brooks, 1984, p. 35.
[24] Roland Jaccard (ed.), *Louise Brooks: Portrait d'une anti-star*, París, Phébus, 1977.

insignificantes de serie B. Ése fue su siguiente cometido, nada menos que cinco años después, en *Empty Saddles* (Lesley Selander, 1936) para Universal. Sólo intervendría en dos cintas más: *When You're in Love* (*Preludio de amor*, Robert Riskin, 1937), donde figuró como extra, y el ya mencionado *western* de 1938 *Overland Stage Raiders*[25].

3. Redescubrimiento de Louise Brooks en torno a 1955

Los siguientes años de la vida de Louise Brooks fueron de absoluta desolación. En 1940 dejó Hollywood para siempre y se trasladó con su familia a Wichita, en el estado de Kansas, donde permaneció tres años incapaz de ganarse la vida por sí misma. En 1943 volvió a Nueva York y encontró un empleo en la cadena de radio CBS, pero le duró seis meses. Tras varias ocupaciones esporádicas más, desde 1946 y hasta 1948 trabajó en los grandes almacenes Saks como dependienta, con el resultado de que la mayoría de sus amistades le dieron la espalda. En uno de sus escritos dio a entender que entre 1943 y 1954 se vio reducida a ejercer la prostitución. Aparte de eso, le dijo a Kenneth Tynan: «Entre 1948 y 1953, supongo que podrías llamarme una mujer mantenida. Tres hombres ricos y decentes cuidaron de mí»[26].

En 1954 un antiguo amante multimillonario, William S. Palley, el fundador de la CBS, comenzó a pasarle una pensión de 200$ al mes, bajo la condición de que no revelara a nadie de dónde procedía el dinero. Brooks, empero, creía que provenía de la William S. Palley Foundation, Inc., destinada al estudio de los medios audiovisuales, ya que llevaba anexo el compromiso de escribir un libro. En realidad, ella ya había escrito su autobiografía, *Naked on My Goat*, que en el mismo año 1954 arrojó al incinerador[27].

Entretanto, en 1953 James Card —historiador, especialista de la cinematografía silente y preservador cinematográfico de George Eastman House/International Museum of Photography and Film, Rochester, NY— convenció a Henri Langlois de que le proyectara en la Cinémathèque Française las dos películas alemanas de Georg W. Pabst con Louise Brooks. Tras las proyecciones ambos quedaron estupefactos ante lo que descubrieron: la creyeron la actriz más grande que había dado de sí la cinematografía. Muy pronto aunaron sus esfuerzos y consiguieron reconstruir y restaurar *Die Büchse*

---

[25] Después de *Empty Saddles*, trabajó en *King of Gamblers* (Robert Florey, 1937), film producido por Paramount, pero su papel era tan pequeño que fue eliminado en el montaje.
[26] Kenneth Tynan, «The Girl in the Black Helmet», *The New Yorker*, 11 de junio de 1979, p. 65.
[27] Cfr. James Card, 1958, p. 241; Kevin Brownlow, «Louise Brooks» en *The Parade's Gone By...*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 358 (Ed. original: Nueva York, Alfred A. Knopf, 1968).

der Pandora, que hasta ese momento constaba en distintas copias incompletas esparcidas por toda Europa. De acuerdo con Card: «Pero no fue hasta que volví de la increíble exhibición de Henri Langlois en 1955 que me pareció imperativo hacer saber a Louise Brooks que, después de veinticinco años en el limbo, París había restaurado su estrellato»[28]. En el catálogo de la exposición, donde se proyectó *Die Büchse der Pandora*, Langlois escribió:

> Es suficiente verla para creer en la belleza, en la vida, en la realidad de los seres humanos; tiene la naturalidad que sólo los primitivos conservan delante del objetivo… Es la inteligencia del proceso cinematográfico, la más perfecta personificación de la fotogenia… Ella encarna en sí misma todo lo que el cine redescubrió en sus últimos años de silencio: la completa naturalidad y la completa simplicidad. Su arte es tan puro que se vuelve invisible[29].

El 5 de julio de 1955 James Card escribió por primera vez a Louise Books para comunicarle que en París su arte era aclamado sin reservas y ella era considerada una gran estrella de la era silente, a la misma altura que Garbo. A partir de ese momento se inició una copiosa correspondencia y ambos se conocieron por primera vez el 23 de octubre de 1955.

4. Los escritos sobre cine de Louise Brooks (1956-1982)

Fue James Card el que la animó a escribir. Sus cartas le revelaron que ella podía hacerlo. Cuando Brooks le contó el compromiso al que había llegado con la William S. Palley Foundation, Inc., la vaga promesa de escribir se convirtió en un firme propósito.

Al principio no pensó en escribir sobre cine, sino en volver sobre su autobiografía, aquella que había arrojado al incinerador. Reescribió dos capítulos, pero ahí se detuvo. Escritos en tercera persona, en forma de novela y a día de hoy inéditos, éstos fueron: «Who Is the Exotic Black Orchid?», que recreaba su periodo como corista en torno a 1924 en los George White's Scandals, previo a su ingreso en el Ziegfeld Follies, y «Amateur Night in Greenwich Village», espeluznante relato, escrito en origen en 1943, donde su protagonista, Denise, una ex estrella de cine de treinta y siete años,

[28] James Card, 1958, p. 241.
[29] *Ibíd.*

ante la ausencia de medios económicos y con la factura del alquiler por pagar, una noche se decide a ejercer la prostitución.

Brooks consideraba que no podía escribir sus memorias; herirían a mucha gente. Y, además, no podía dar nombres —en especial no podía dar el de William S. Palley. De ahí que el proyecto se cancelara. De hecho, el último artículo importante que terminó escribiendo Brooks trataría sobre ese tema: «Why I Will Never Write My Memoirs», publicado en la revista londinense *Focus on Film* (marzo 1978):

> Al escribir la historia de una vida, creo firmemente que el lector no es capaz de comprender el carácter y las obras de un individuo a menos que se le procure una comprensión básica de los amores, odios y conflictos sexuales de esa persona. Ésta es la única forma de que el lector pueda dar sentido a innumerables acciones aparentemente sin sentido. Parafraseando a Proust: cuán a menudo cambiamos todo el curso de nuestras vidas en persecución de un amor que a los pocos meses habrá caído en el olvido. Nos congratulamos al asumir que hemos restaurado la integridad sexual expurgada por los victorianos…
>
> Yo tampoco estoy dispuesta a escribir la verdad sexual que haría que mi vida mereciera ser leída. No puedo desabrochar el Cinturón Bíblico. Por esta razón, nunca escribiré mis memorias[30].

Brooks y Card plantearon, pues, otro proyecto: un libro compuesto a partir de ensayos de mujeres notables de la historia del cine. Titulado *Thirteen Women in Film*, entre las escogidas estaban: Joan Crawford, Gloria Swanson, Greta Garbo, Lillian Gish, Clara Bow, Marion Davies, Norma Shearer, Marlene Dietrich, Joan Bennett, Pola Negri y Betty Bronson. Estos nombres sumaban sólo once. Es posible que otro perfil fuera ZaSu Pitts, ya que poco después Brooks escribiría un artículo sobre ella. Y, quizás, el último fuese el de la propia Brooks. Ella describió el libro como sigue:

> Es un estudio extraordinario de mujeres de belleza excepcional y sobre el éxito que tuvieron al conservar la originalidad de su rostro y su personalidad contra el círculo vicioso de los productores que pretendían reducirlas a un producto más uniforme, como intercambiables, como a prescindibles y baratos guisantes envasados[31].

---

[30] Louise Brooks, «Why I Will Never Write My Memoirs», *Focus on Film*, nº 29, marzo 1978, pp. 31-34. Fragmento reimpreso y citado desde: Barry Paris, *op. cit.*, p. 7.
[31] James Card, 1958, p. 243.

Pero para poder comenzar el libro, Brooks debía volver a ver las películas de todas ellas. James Card llevaba tiempo insistiéndole para que se mudara a Rochester, donde estaba George Eastman House y podría revisar con detenimiento los films. Al fin, Brooks accedió y en marzo de 1956 abandonó Nueva York y se trasladó definitivamente a Rochester, donde permaneció hasta el final de su vida.

Con su traslado a Rochester comenzó verdaderamente su carrera como escritora e historiadora del cine. Al poco de su llegada, en septiembre de 1956, veía la luz su primer artículo: «Mr. Pabst», aunque éste apenas tuvo repercusión, puesto que se publicó en *Image* (septiembre 1956), la revista del Museo[32].

Entretanto, ella y Card ya habían comenzado a trabajar en los dos primeros capítulos del libro: «Gloria Swanson» (enero 1957) y «Joan Crawford» (febrero 1957). El sistema de trabajo de ambos consistía en que Brooks los escribía y Card los corregía, hacía sugerencias y proponía modificaciones. Si bien el capítulo de Swanson quedó inacabado, los dos quedaron bastante satisfechos con el de Crawford, hasta el punto de que enseguida lo enviaron a Macmillan Company como muestra distintiva de uno de los trece capítulos que compondrían *Thirteen Women in Film*. El proyecto fue rechazo de plano por la editorial. El 25 de julio de 1957, la responsable de Macmillan escribió a Brooks: «Disfruté mucho leyendo los estractos [*sic*] sobre Joan Crawford, y lamento que no sea el tipo de libro del que Macmillan puede hacerse cargo»[33]. Profundamente abatida por la negativa, Brooks tiró el manuscrito a la papelera. Afortunadamente, James Card conservó el suyo y, por eso, existe hoy. Tanto el artículo de Swanson como el de Crawford continúan siendo inéditos. Tiempo después, aunque con toda probabilidad acordándose de este primer y frontal rechazo, Brooks escribió al historiador de cine Kevin Brownlow:

> No estoy de acuerdo con la gente que piensa que las críticas y los rechazos son buenos para desarrollar un carácter fuerte. Se te encoge el corazón y queda marcado por el rechazo. Y puedes estar seguro de que cada editor que rechaza tu libro te ha robado un poco de la fe en ti mismo[34].

---

[32] Louise Brooks, «Mr. Pabst», *Image*, Vol. V nº 7, septiembre 1956, pp. 152-155. El texto se hallaba precedido de un artículo introductorio por James Card, citado en este trabajo. Con posterioridad, ella reescribiría y ampliaría su texto, que daría lugar al ya citado: «Pabst and Lulu», publicado en 1965 en *Sight and Sound*, y recopilado en *Lulu in Hollywood*.
[33] Barry Paris, *op. cit.*, p. 407.
[34] *Ibíd.*, p. 408.

Pese al desánimo, y aunque el concepto de *Thirteen Women in Film* como libro se había extinguido, ella siguió escribiendo. Poco después publicó el más famoso y controvertido de todos sus artículos: «Gish and Garbo», el cual llevaba el subtítulo que expresaba toda la teoría subyacente de sus trabajos: «The Executive War on Stars». Éste era también el primer artículo de Louise Brooks que aparecía en una revista de renombre internacional: *Sight and Sound* (invierno 1958-1959)[35]. La verdadera polémica que suscitó el texto, empero, tuvo lugar tiempo después, cuando éste fue recopilado en *Lulu in Hollywood* y leído de forma mayoritaria.

Aunque después aconteció un periodo de aparente inactividad, los años comprendidos entre 1963 y 1966 fueron increíblemente fructíferos. Esta época de enorme productividad coincidió con el fin de su relación con James Card en torno a 1963. Quizá era necesario que ella se independizara totalmente de él para iniciar su verdadera andadura como escritora en solitario.

14. Artículo de Louise Brooks sobre Marlene Dietrich en *Positif* (mayo 1966).

En 1963 escribió «Als ich mit Pabst arbeitete» (Mi trabajo con Mr. Pabst) que fue publicado como un capítulo del libro editado por Rudolph S. Joseph *Der Regisseur: G. W. Pabst* (1963)[36]. Después vinieron tres artículos muy seguidos para la revista canadiense *Objectif*: «ZaSu Pitts» (nº 22, agosto 1963); «Filmography – Positive and negative» (nº 26, febrero-marzo 1964)[37]; y el tercero, «Louise Brooks par elle-même, ou quand s'ouvre la boite de Pandore», publicado en dos partes: I (nº 26, febrero-marzo 1964) y II (nº 27, abril-mayo 1964)[38]. A continuación, otro artículo importante en *Sight and Sound*: el ya aludido anteriormente «Pabst and Lulu» (verano

[35] «Gish and Garbo: The Executive War on Stars», *Sight and Sound*, Vol. XXVIII nº 1, invierno 1958-1959, pp. 12-17, 51. Reimpreso y consultado desde: Louise Brooks, 1984, pp. 105-114.
[36] Louise Brooks, «Als ich mit Pabst arbeitete» en Rudolph S. Joseph (ed.), *Der Regisseur: G. W. Pabst*, Munich, Münchener Photo und Filmmuseum, 1963.
[37] Éste fue reimpreso posteriormente en: *Positif*, nº 297, noviembre 1985, pp. 12-14.
[38] Parcialmente reimpreso como «Working with Pabst» en: Paola Cristalli y Valeria Dalle Donne (ed.), *Louise Brooks l'européenne*, París, Cine classics, 1999.

1965)[39]. Seguidamente, una pequeña contribución para aclarar cuestiones de su filmografía relativas a films donde no participó: «Checklist 27 - Louise Brooks», para *Monthly Film Bulletin* (julio 1965). Y una breve pieza sobre Marlene Dietrich, titulada «Marlene», publicada en *Positif* (mayo 1966)[40] [ilustración n. 14].

Louise Brooks había sido por este orden bailarina, actriz y escritora. Pero con ninguna de estas profesiones se sintió tan entusiasmada como con su nueva faceta de articulista de cine. Al respecto de su artículo «Marlene», manifestó:

> Cómo me entusiasma ser la primera en el cartel [en *Positif*] por las trescientas cuarenta palabras que escribí sobre Dietrich. Bailando, actuando, viendo mi nombre en cartel y cómo mis películas era vistas por millones no tuve ninguna sensación de ninguna clase. Este pequeño anuncio que llegaba a tan pocos… me pareció arrollador[41].

15. Artículo de Louise Brooks sobre Humphrey Bogart en *Positif* (febrero 1967).

A estos primeros artículos siguieron muchos otros. Los más importantes fueron: «Buster Keaton», que formó parte del libro *Double Exposure* (1966), editado por su amigo el actor Roddy McDowall[42]; «Charlie Chaplin Remembered», en *Film Culture* (primavera 1966)[43]; el también polémico «Humphrey and Bogey», publicado simultáneamente en *Sight and Sound* (invierno 1966-1967) y *Positif* (febrero 1967)[44] [ilustración n. 15]; «On Location with Billy Wellman», en *London Magazine* (mayo 1968)[45]; «The Other Face of W. C. Fields», divulgado al mismo tiempo en *Sight and Sound*

[39] Louise Brooks, «Pabst and Lulu», *op. cit.* Reimpreso y consultado desde: Louise Brooks, 1984, pp. 115-129.
[40] Louise Brooks, «Marlene», *Positif*, nº 75, mayo 1966, p. 20.
[41] Barry Paris, *op. cit.*, p. 423.
[42] Louise Brooks, «Buster Keaton» en Roddy McDowall (ed.), *Double Exposure*, Nueva York, Delacorte Press, 1966, pp. 160-161.
[43] «Charlie Chaplin Remembered», *Film Culture*, nº 40, primavera 1966, pp. 5-6.
[44] «Humphrey and Bogey»/«Humphrey et Bogey», *op. cit.* Reimpreso y consultado desde: Louise Brooks, 1984, pp. 73-87.
[45] Louise Brooks, «On Location with Billy Wellman», *op. cit.* Reimpreso y consultado desde: Louise Brooks, 1984, pp. 31-45.

(primavera 1971) y *Positif* (marzo 1971)[46]; «Actors and the Pabst Spirit», en *Focus on Film* (febrero 1972)[47]; «Marion Davies' Niece», en *Film Culture* (octubre 1974)[48]; «Une certaine idée de la liberté», incorporado al libro editado por Roland Jaccard *Louise Brooks: Portrait d'une anti-star* (1977)[49]; y el ya mencionado «Why I Will Never Write My Memoirs», en *Focus on Film* (marzo 1978)[50].

A finales de los años 60 Louise Brooks se había convertido en toda una celebridad y en un icono del cine. No tanto por la reposición de sus películas, que al fin y al cabo tan solo se proyectaban en círculos selectos y en filmotecas, sino por sus escritos sobre cine. En 1968 Kevin Brownlow publicó su antológico *The Parade's Gone By*... y dejó muy clara cuál era la situación, el asombroso fenómeno de culto acaecido:

> Louise Brooks no fue una de las estrellas importantes de la era del cine mudo. (…) Pero de todas las personalidades de esa era, Louise Brooks ha emergido triunfalmente. Se ha convertido en objeto de idolatría de miles de personas demasiado jóvenes par recordarla en sus películas mudas… Los clubs de *fans* de Louise Brooks han comenzado a brotar por todo el mundo. Sus jóvenes admiradores ven en ella una actriz con brillo, una personalidad luminiscente y una belleza sin paralelo en la historia del cine[51].

La propia Brooks indicaría que muchos de sus *fans* no habían visto ni uno solo de sus films: «En los años sesenta, yo solía recibir cartas y visitas de colegiales. La mayoría de ellos sólo conocían mi nombre y nunca habían visto ninguna de mis películas»[52]. Ella era, ante todo, algo insólito —no había ningún precedente ni tan siquiera parecido— y una auténtica revelación: una antigua estrella del cine mudo, considerada en su día una hermosa *flapper* sin más, que resurgía de pronto, demostraba que era culta, sabía escribir y publicaba artículos en reconocidas revistas de cine internacionales. La *Nouvelle Vague* la adoraba y Roman Polanski se moría por

---

[46] «The Other Face of W. C. Fields», *Sight and Sound*, Vol. XL nº 2, primavera 1971, pp. 92-96. «L'Autre visage de W.C. Fields», *Positif*, nº 125, marzo 1971, pp. 19-29. Reimpreso y consultado desde: Louise Brooks, 1984, pp. 88-103.
[47] «Actors and the Pabst Spirit», *Focus on Film*, nº 8, febrero 1972, pp. 45-46.
[48] «Marion Davies' Niece», *op. cit*. Reimpreso y consultado desde: Louise Brooks, 1984, pp. 47-71.
[49] Roland Jaccard (ed.), *op. cit.* El libro se publicó posteriormente en inglés, con el capítulo de Brooks como «A Certain Idea of Freedom» en: Roland Jaccard (ed.), *Portrait of an Anti-star*, Nueva York, Zoetrope, 1986.
[50] Louise Brooks, «Why I Will Never Write My Memoirs», *op. cit.*
[51] Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 357.
[52] Louise Brooks, 1984, p. 91.

conocerla. Al mismo tiempo, las revistas de cine europeas, sobre todo francesas y alemanas, le dedicaban números completos sin cesar [ilustración n. 16].

16. Artículo homenaje a Louise Brooks ocupando la portada de *Jeune cinéma* (junio 1980).

Aunque había recibido numerosas ofertas para escribir su autobiografía, la propuesta más seria y acreditada se produjo a finales de los años 70, por parte del importante editor Alfred A. Knopf. Sin embargo, en esas fechas Brooks estaba demasiado enferma para acometer una empresa de tal envergadura.

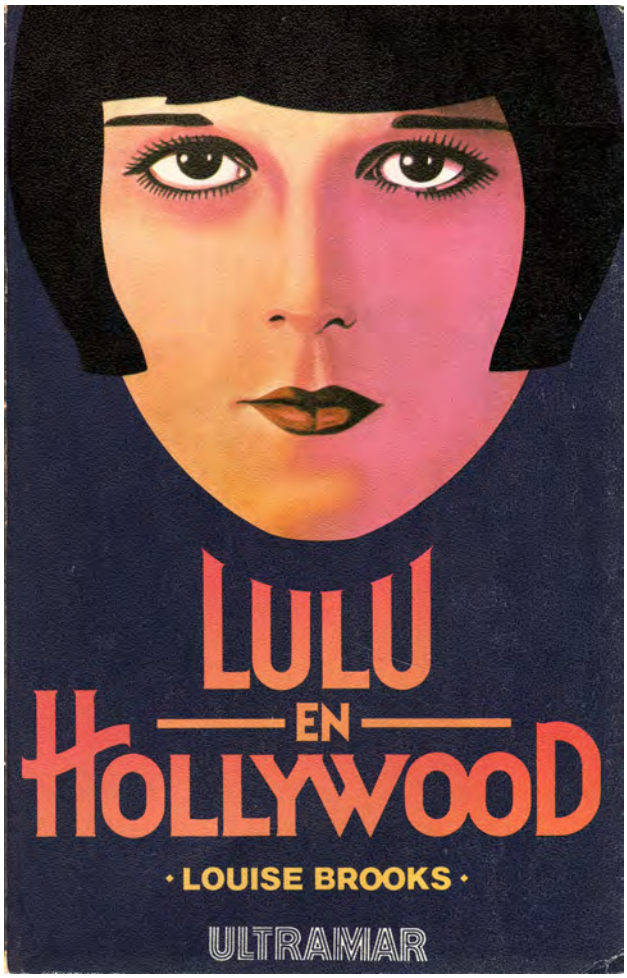
Surgió así *Lulu in Hollywood*, libro que consistiría en una recopilación de algunos de sus artículos más importantes, pero que se distribuiría como su autobiografía. La razón de esta última cuestión era que, aunque ella había estado escribiendo sobre personalidades del cine, al mismo tiempo en los textos narraba su propia vida. Por lo que, en realidad, Brooks sí terminó escribiendo su autobiografía, si bien diseminada en un conjunto de artículos que *Lulu in Hollywood* recopiló. Ella era plenamente consciente de la escritura encubierta de sus memorias a través de los textos:

> Ahora, en septiembre de 1967, he aprendido a escribir mi autobiografía disfrazada de libro de ensayos… Mi editor francés y mi editor inglés confirman el hecho de que con «Rodando con Billy Wellman» he dado en el clavo de la forma y el estilo. El lector, convencido de que escribo acerca de otra gente, conoce la verdad sobre mi persona[53].

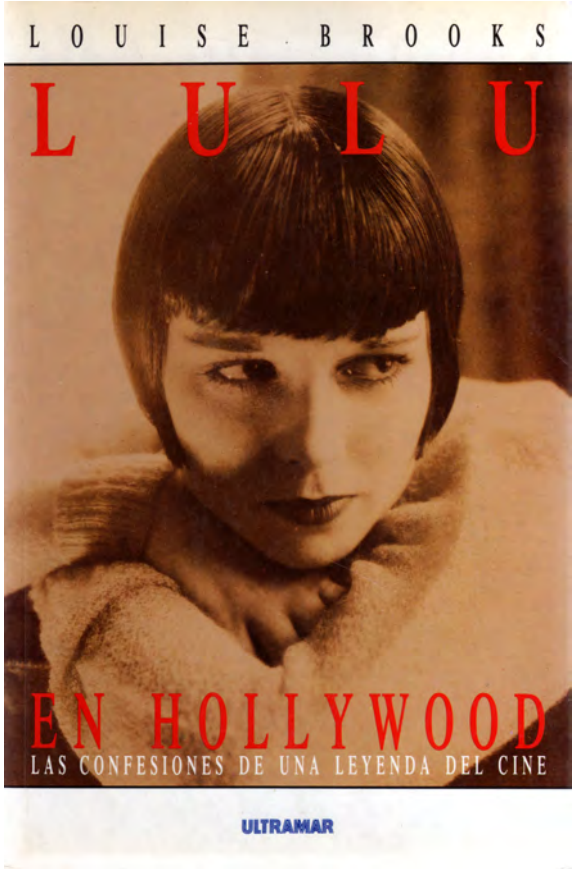
Los artículos escogidos para *Lulu in Hollywood* fueron: «On Location with Billy Wellman», «Marion Davies' Niece», «Humphrey and Bogey», «The Other Face of W. C. Fields», «Gish and Garbo» y «Pabst and Lulu». Para poder distribuirlo como un libro de memorias, a Brooks se le pidió que escribiera un primer capítulo, de corte directamente autobiográfico, sobre su infancia, su familia y sus comienzos como

[53] Barry Paris, *op. cit.*, p. 428.

bailarina en Nueva York. Ella elaboró el que a día de hoy consta como el primero, «Kansas to New York», y ni siquiera los editores se dieron cuenta de que había hecho un refrito, confeccionándolo a partir de tres textos preexistentes: su inédito «Gloria Swanson» (enero 1957), el nunca publicado en inglés «Une certaine idée de la liberté», incluido en *Louise Brooks: Portrait d'une anti-star* (1977), y un manuscrito de memorias que había comenzado a trazar a comienzos de los años 60. El libro incluyó también una introducción por William Shaw y un epílogo por Lotte H. Eisner.



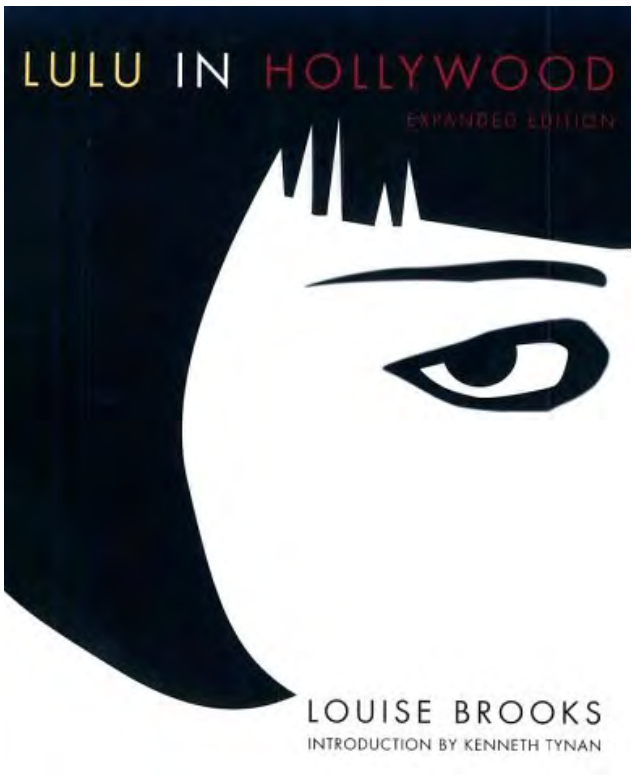
17. *Lulu en Hollywood*. Primera edición española: Barcelona, Ultramar, 1984.



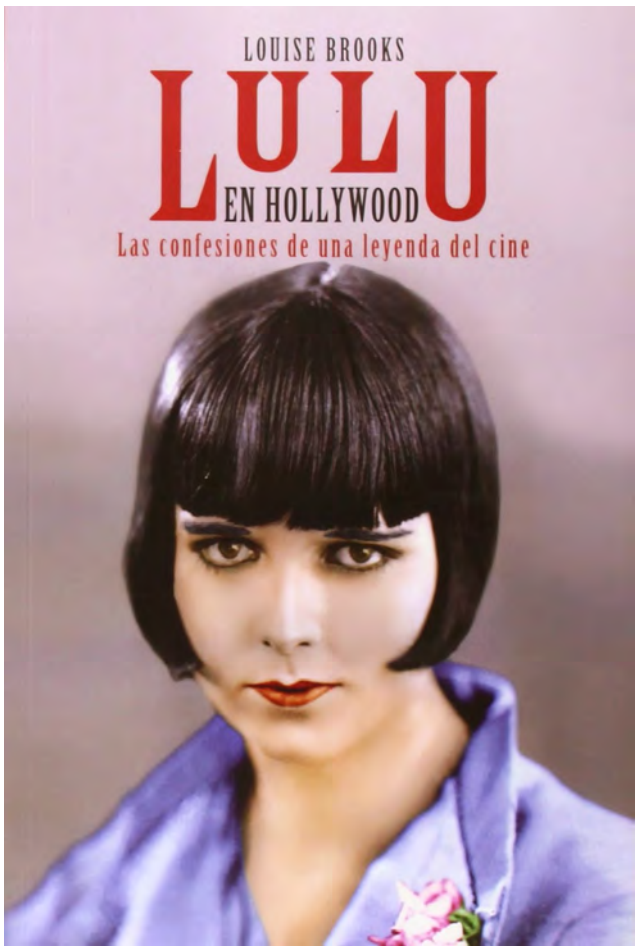
18. *Lulu en Hollywood*. Segunda edición española: Barcelona, Ultramar, 1991.

Lulu in Hollywood se publicó en 1982 y conoció un éxito inmediato y sensacional. Aunque la leyenda de Louise Brooks ya estaba forjada, contribuyó aún más a incrementarla. Desde ese momento, ella fue leída por el público de forma masiva en todo el mundo. Al año siguiente se editó en alemán y en francés. Y en 1984 se tradujo al italiano y al castellano. La primera versión española conservó la apariencia exacta del

original en inglés, que se correspondía con el poster original del estreno de 1929 de *Die Büchse der Pandora* [ilustración n. 17]. En España tuvo tanto éxito que en 1991 se publicó una segunda edición [ilustración n. 18] (ambas por Ultramar). En 2000 The University of Minnesota Press distribuyó una nueva versión extendida de *Lulu in Hollywood* con dos capítulos nuevos [ilustración n. 19]: «The Girl in the Black Helmet», el perfil biográfico que en 1979 Kenneth Tynan publicó sobre ella en *The New Yorker* [54], y «Why I Will Never Write My Memoirs»[55]. En España acaba de publicarse una tercera edición (Barcelona, Torres de Papel, 2014), que lamentablemente no contiene los dos nuevos capítulos [ilustración n. 20]. Entretanto *Lulu in Hollywood* ha sido traducido al holandés, japonés y ruso. Más que un *best-seller*, que, por supuesto, lo es, se ha convertido en un libro clásico de la historia del cine.



19. *Lulu en Hollywood*. Nueva edición con dos capítulos nuevos: Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.



20. *Lulu en Hollywood*. Tercera edición española: Barcelona, Torres de Papel, 2014.

[54] Kenneth Tynan, *op. cit.*
[55] Louise Brooks, «Why I Will Never Write My Memoirs», *op. cit.*

Aunque en su momento *Lulu in Hollywood* obtuvo en general muy buenas críticas, las pocas objeciones que se le hicieron fueron muy serias. Por ejemplo, se reprobó duramente su atrayente y engañoso título, que no se correspondía en modo alguno con la verdad: Lulu, su personaje de *Die Büchse der Pandora*, nunca estuvo en Hollywood, porque cuando Brooks regresó lo que hizo en la industria norteamericana fue exiguo y decepcionante. Reputados historiadores como William K. Everson y Alexander Walker señalaron sus numerosos errores históricos, y este último, especialista del *star system* de Hollywood, la desacreditó por completo como historiadora. Es del todo cierto que los artículos de Brooks están llenos de subjetividades, hechos convenientemente omitidos, otros confundidos y numerosas conclusiones equívocas en su empeño por demostrar determinadas teorías de las que parte *a priori*, como su obsesión por «The Executive War on Stars» (el capítulo de «Gish and Garbo» es paradigmático a este respecto). Pero, con todo, están maravillosamente escritos. Como expresó un crítico: «…su libro es, en cierto sentido, un triunfo de estilo»[56]. Por otro lado, no deja de ser una ironía que el propio Walker la hubiera consultado y citado con anterioridad, legitimándola, por tanto, como historiadora;[57] más importante aún, con ello Walker demostraba que los escritos de Brooks se habían convertido en clásicos ineludibles.

Finalmente, otra fuerte censura que se le hizo fue que lo que se presentaba como un libro de memorias no contenía ni un solo dato o información sobre su vida posterior a 1940. Aunque esto encuentra una explicación lógica —fue el año que abandonó Hollywood y sus escritos son sobre cine—, con ello la autora no hizo si no acrecentar aún más el misterio, el interés sobre su persona y lo que había sido su vida subsiguiente. Louise Brooks murió tres años después de la publicación de *Lulu in Hollywood*, el 8 de agosto de 1985, en Rochester.

5. Conclusión

A mediados de 1927 Louise Brooks estuvo a punto de interpretar el papel de la morena Dorothy en la versión cinematográfica de famosa novela de Anita Loos *Gentlemen Prefer Blondes* (*Los caballeros las prefieren rubias*, 1925). Sin embargo, la

[56] Barry Paris, *op. cit.*, p. 463.
[57] Véanse a este respecto los capítulos relativos a Marlene Dietrich y Greta Garbo en: Alexander Walker, *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 88, 119 (Ed. original: *The Celluloid Sacrifice. Aspects of Sex in Movies*, Londres, Michael Joseph, 1966).

autora y guionista vio su prueba cinematográfica y la echó de la película por su rigidez y pasividad. Sin saber nada de todo esto, Brooks se encontró con Loos y le preguntó qué le había parecido su prueba, a lo que ésta le respondió: «Louise, si alguna vez escribo un papel para el indio de los anuncios de tabaco, será tuyo»[58]. En 1981 la misma Anita Loos escribía un artículo sobre Louise Brooks y, sorprendente e irónicamente, lo titulaba «Greatest Actress in Moving Pictures». Al comienzo del mismo expresaba: «Era con mucho la chica más guapa de Hollywood, un hecho que contó sólo al comienzo de su increíble carrera. Todos los críticos de cine de hoy están de acuerdo en que Louise Brooks fue la actriz más grande de la historia del cine»[59].

La pregunta surge de modo inevitable: ¿tanto había depurado ella su técnica interpretativa como para pasar de ser considerada una mala actriz a la actriz más grande del cine? Evidentemente, no; más aún si tenemos en cuenta que realizó su última película significativa en 1930, *Prix de Beauté*, que muy poca gente la vio y que ni siquiera llegó a estrenarse en los Estados Unidos.

¿Qué ha sucedido en el enorme intervalo de años comprendido desde 1925-28, cuando Brooks era juzgada como una simple belleza *flapper*, hasta finales de la década de 1960 y llegando hasta el momento actual, donde está acreditada como una de las personalidades más relevantes del cine? La respuesta es el estrellato cinematográfico, alcanzado de forma totalmente extemporánea.

Ella es única, singular e irrepetible por un sinfín de motivos, y éstas son justo las cualidades que exige el *star system* para elevar a una actriz a la categoría de estrella. Su carrera cinematográfica fue anómala a todas luces. Ella se rebeló, actuó a contracorriente y desdeñó el camino trillado —Hollywood y el futuro prometedor que allí se le ofrecía— por una carrera incierta en Europa. Con esto Brooks se convirtió en la anti-*star* por antonomasia. Hollywood castigó su insolencia y la marginó a las producciones de serie B. Aparentemente, Brooksie era una perdedora

A la postre, a mediados de los años 50, se demostró que su experiencia europea no había sido en modo alguno trivial, como se creyó en su momento por causa de la revolución sonora, y sus dos películas con Pabst fueron aclamadas como grandes «clásicos» del último periodo del cine mudo europeo. La oscura estrella que aparecía en esos films —norteamericana, para convertir el asunto en más misterioso todavía— se

[58] Anita Loos, «Louise Brooks» en Roddy McDowall (ed.), *op. cit.*, p. 235.
[59] Anita Loos, «Greatest Actress in Moving Pictures», *op. cit.* Reimpreso y citado desde: Anita Loos, 1984, p. 190.

reveló como una auténtica belleza, poseedora de un rostro asombrosamente moderno, una verdadera presencia erótica y el culmen de la fotogenia en la pantalla.

Quizás, si la historia se hubiera desarrollado sólo hasta aquí, Brooks ya habría recuperado su estrellato perdido. No obstante, su trascendencia va más allá, puesto que se ha convertido en mito y objeto del culto del séptimo arte. Lo que desde luego nadie esperaba es que esa belleza perdida de los años 20 supiera escribir, lo hiciera de forma excepcionalmente lúcida y comenzara a publicar artículos como analítica del cine en prestigiosas revistas internacionales. Éste fue el hecho más importante que marcó su carácter distintivo frente a cualquier otra estrella cinematográfica: sus escritos sobre cine. Con ello Brooks se ganó el respeto y la admiración de millones de personas, a las que poco les importan las inexactitudes históricas de sus textos.

Se explica así el culto a Brooks, su conversión en icono y leyenda de la historia del cine, aclamada por multitud de *fans* y seguidores, que, como ella misma advirtió, en la mayoría de casos ni siquiera han visto sus películas.

Bibliografía

BROOKS, Louise, «Mr. Pabst», *Image*, Vol. V nº 7, septiembre 1956, pp. 152-155.

____, «Buster Keaton» en Roddy McDowall (ed.), *Double Exposure*, Nueva York, Delacorte Press, 1966, pp. 160-161.

____, *Lulu en Hollywood*, Barcelona, Ultramar, 1984 (Ed. original: *Lulu in Hollywood*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1982).

BROWNLOW, Kevin, «Louise Brooks» en *The Parade's Gone By...*, Berkeley, University of California Press, 1968, pp. 357-364 (Ed. original: Nueva York, Alfred A. Knopf, 1968).

CARD, James, «Out of Pandora's Box – New Light on G. W. Pabst From His Lost Star, Louise Brooks», *Image*, Vol. V nº 7, septiembre 1956, pp. 148-152.

____, «The "intense isolation" of Louise Brooks», *Sight and Sound*, Vol. XXVII nº 5, verano 1958, pp. 240-244.

EVERSON, William K, «Remembering Louise Brooks», *Films in Review*, Vol. XXXVI nº 11, noviembre 1985, pp. 530-539.

KOBAL, John, «Louise Brooks» en *People Will Talk*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1985, pp. 71-97.

LOOS, Anita, «Lulu Baby» en *Fate Keeps on Happening: Adventures of Lorelei Lee and Other Writings*, Nueva York, Dodd Mead, 1984, pp. 190-195 (Originalmente publicado como «Greatest Actress in Moving Pictures», *Vogue*, septiembre de 1981).

____, «Louise Brooks» en Roddy McDowall (ed.), *Double Exposure*, Nueva York, Delacorte Press, 1966, pp. 234-235.

McCARTHY, Todd, *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*, Nueva York, Grove Press, 1997.

PARIS, Barry, *Louise Brooks*, Barcelona, Circe, 1994 (Ed. original: Nueva York, Alfred A. Knopf, 1989).

TYNAN, Kenneth, «The Girl in the Black Helmet», *The New Yorker*, 11 de junio de 1979, pp. 45-78.

WALKER, Alexander, *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1972 (Ed. original: *The Celluloid Sacrifice. Aspects of Sex in Movies*, Londres, Michael Joseph, 1966).

Cómo citar: Guiralt Gomar, Carmen, «Louise Brooks: la creación del estrellato cinematográfico extemporáneo a través de los propios escritos sobre cine», en *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual: Las Diosas*, Asociación Cultural «Trama y Fondo» y la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015. Disponible: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/titulos-conferencias-com.html