

REVISTA
DE CINE
38

NOSFERATU

Joseph
L. Mankiewicz

Lectulandia

NOVIEMBRE 2001 • 750 PTAS

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de “Programación Nosferatu”, sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: “Alfred Hitchcock en Inglaterra”. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

Lectulandia

AA. VV.

Joseph L. Mankiewicz

Nosferatu - 38

ePub r1.0

Titivillus 01.09.17

Título original: *Joseph L. Mankiewicz*
AA. VV., 2001
Traducción: Bitez
Fuentes iconográficas: The Kobal Group y Donostia Kultura
Diseño/Retoque de cubierta: Art & Maña

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

¡Ajústense los cinturones!

Esta noche va a haber tormenta

*Joseph L. Mankiewicz hogeiko hamarkadaren amaieran hasi zen zinemaren munduan, nahiz eta ez zuen bere lehenengo filma 1946ra arte zuzendu; bre azken filma, berriz, 1972koa da. Zinemaren historiari egin zizkion ekarpenen artean ondokoak bezalako film apartak nabarmentzen dira: **All About Eve**, **The Barefoot Contessas**, **Julius Caesar** edo **Suddenly**, **Last Summer**. Mankiewicz 1993an hit zen.*

Carlos J. Plaza

La vida echa a perder los guiones. Eso pensaba Joseph Leo Mankiewicz. Todo lo que uno piensa que va a suceder en su vida, los planes que elabora, los guiones que escribe con lo que va a hacer por la tarde, la semana próxima o cuando cumpla los treinta, nunca sale bien. Los diálogos jamás se pronuncian como se concibieron, a veces simplemente no se pronuncian. Es más fácil escribir el guión para una película. Tiene más posibilidades de salir bien. Quizá por eso J. L. escribía guiones.

Dirigió veinte largometrajes. Escribió y produjo muchos más, pero la razón de que se le dedique esta revista es que dirigió **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950), **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) y **La huella** (*Sleuth*, 1972), entre otras. Curiosamente (o quizá debido a ello), ha pasado a la historia como uno de los más grandes guionistas-directores (¿un autor?) del siglo xx habiendo llevado a la pantalla sólo un guión original: **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa / La contessa scalza*, 1954), quizá su película más personal, su ajuste de cuentas, su guión más basado en otros guiones que interpretó a lo largo de su vida, quizá su resumen final, su despedida de Hollywood, ese lugar donde trabajó tantos años, donde se convirtió en inmortal y donde nunca se sintió a gusto: “*Dios ha querido que Los Angeles sea un desierto, y su existencia en tanto que ciudad es un desafío a su voluntad*”^[1].



Joseph L. Mankiewicz

Europa en las venas

Joseph Leo Mankiewicz nace el 11 de febrero de 1909 en Wilkes-Barre, Pensilvania. Su padre, Frank, era un alemán nacido en la Alexanderplatz de Berlín, de origen polaco, como reivindica sin duda su apellido (procedente de la ciudad de Poznan). Su madre, Johanna Blumenau, había nacido en Letonia. Se conocieron en Estados Unidos, ya convertidos en emigrantes. Y tuvieron tres hijos: Joseph Leo era el pequeño, tras Herman (1897) y Erna (1901).

Cuando Joe tiene cinco años vuelven a vivir a Nueva York, ciudad a la que el director se acercó siempre que le fue posible (cuando pudo, se compró una granja a poco más de un centenar de kilómetros de allí), el sitio donde pasan las cosas. Su padre era profesor de lenguas extranjeras, y solía cambiar bastante de trabajo, por lo que se mudaban varias veces al año (siempre dentro de la Gran Manzana) en busca de pisos más grandes y más baratos.

Frank frecuentaba la vida intelectual y científica de la ciudad. Era un hombre culturalmente inquieto, que siempre trató de dar la mejor educación posible a sus hijos, que, la verdad sea dicha, luego escribieron **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941) y **Eva al desnudo**.

Joseph Leo crece como un niño solitario, debido sin duda a la gran diferencia de edad que le separa de sus hermanos y a sus continuos cambios de residencia, que le dificultan conservar sus amistades. Estudia en la Stuyvesant High School, donde su padre era profesor de francés y alemán. Quería estudiar psiquiatría, pero las bajas notas obtenidas en una asignatura se lo impidieron. Sin embargo, durante toda su vida conservó esta pasión por la medicina, que se puede apreciar en películas como **Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950), **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959), donde Montgomery Clift interpreta precisamente a un psiquiatra, y sobre todo en **People Will Talk** (1951), donde el humanista e independiente doctor Praetorius, interpretado por Cary Grant, parece el tipo de médico que a Mankiewicz le hubiera gustado ser, un médico que “*si no existiera, debería existir*”, siempre preocupado por la comodidad y el bienestar de los pacientes (a quienes está dedicada la película en todas partes menos en TVE, que en un pase televisivo de hace unos años cambió dicha dedicatoria y la dirigió hacia los médicos).

Hay que señalar que sus primeras aproximaciones al terreno del *entertainment* tuvieron lugar en estos años, cuando Groucho Marx (amigo de su hermano) le consiguió un trabajo como presentador de pequeños *shows* en el Camp Kiwana. Años después le recordaría que fue él quien le dio su primera oportunidad dentro del mundo del espectáculo.

Cabaret

En 1928 obtuvo un diploma de *Bachelor of Arts* en la universidad de Columbia, donde su padre también era profesor. De acuerdo con éste y por consejo de su profesor de literatura inglesa, el señor Erskine, horrorizado por el hecho de que su hermano Herman se hubiera ido a trabajar a Hollywood, y tratando de evitar que el pequeño Joe cometiera sus mismos errores (cuenta Mankiewicz que, el mismo día que llegó a Hollywood, cinco años después, acudió a una fiesta con Herman y se encontró allí con el profesor Erskine, que había comenzado a trabajar para la Warner), deciden enviarle a Europa, con la intención de que asista a cursos en Berlín, La Sorbona y Oxford, para estudiar a Goethe, Racine, Shakespeare... Sin embargo, sólo pisó la primera universidad del plan, y únicamente el día que fue a matricularse.

Viaja pues a Berlín, y allí se encuentra con una ciudad muy viva, hirviendo, en plena explosión cultural. Sólo pasa allí cuatro meses, pero a un ritmo frenético y tratando de aprovechar al máximo las posibilidades que la ciudad ofrecía en aquellos años de Brecht, *cabarets* y cerveza. Decide olvidarse de la universidad a las primeras de cambio y comienza a trabajar como corresponsal del *Chicago Herald Tribune* y de *Variety*. Acude incesantemente a todos los espectáculos que Berlín le ofrece y entra en contacto por primera vez con el mundo del cine, ya que comienza a trabajar para la todopoderosa UFA de Erich Pommer traduciendo al inglés los intertítulos de algunas de sus producciones destinadas al mercado extranjero. Después de que el magnate de la UFA le despida por una diferencia de criterio respecto a la traducción de una palabra (“*fue mi primera experiencia de Hollywood*”), y en vista de que se le acababa el dinero, se va a París, donde trabaja fregando platos una temporada hasta que decide aceptar la oferta de Herman para irse a trabajar con él (pese a la oposición paterna) a Hollywood, a la Paramount.

Mi hermano del alma

Periodista en el *New York Herald Tribune*, el *Chicago Herald Tribune* y el *New Yorker*, entre otros, dotado, según su hermano pequeño, de un “ingenio terriblemente penetrante, único en su género y sin igual en el Hollywood de la época”^[2] y de un verbo ágil y muy ácido (“desgraciadamente, era un ingenio puramente oral, que no podía trasladarse al papel”), Herman J. Mankiewicz marcha a Hollywood unos años antes que J. L. Recordado por ser el guionista de **Ciudadano Kane** (“Él tiene un Oscar y yo, ¡Dios mío!, produzco filmes para la Metro”), sus relaciones con su hermano Joseph siempre fueron complicadas. Les separaba una notable diferencia de edad, y habían vivido juntos muy poco tiempo. Además, la compleja y atormentada personalidad de Herman no supo asumir del todo bien su decadencia en Hollywood, debida entre otras cosas a sus continuos problemas con la bebida, al tiempo que se producía el ascenso imparable de su hermano pequeño. Sus relaciones siempre oscilaron entre el amor y el odio, en una especie de carrera por ser el triunfador de la familia, que acabó en 1953 con la muerte de Herman.



Eva al desnudo

espectadores.

Guionista de películas como **Cena a las ocho** (*Dinner at Eight*; George Cukor, 1933) o **El orgullo de los Yanquis** (*The Pride of the Yankees*; Sam Wood, 1942) y recordado sobre todo por su participación en la primera película de Orson Welles, Herman J. fue, pese a los altibajos en su relación, quien le abrió a Joseph las puertas de Hollywood, a quien introdujo en la Paramount, en la tierra de las oportunidades, en la fábrica de los sueños, en una ciudad que se convertiría, pese a todo, en algo parecido a su hogar durante más de dos décadas. Independientemente de sus continuos problemas en Hollywood y de su difícil adaptación al sistema de trabajo que allí imperaba, películas como **Eva al desnudo** o **La condesa descalza** surgirán de sus años en aquellas tierras; es decir, fue una estancia muy productiva, por lo menos para los

Para todos los públicos

Comienza a trabajar en la Paramount escribiendo los intertítulos para las versiones mudas de filmes sonoros, destinadas a las salas que aún carecían del equipamiento necesario para proyectar películas con sonido. El cine sonoro había llegado muy poco tiempo antes, y muchos de los cines de los Estados Unidos aún no estaban preparados para proyectarlas. Como la confianza de los profesionales del cine en esta nueva forma del aún no considerado séptimo arte no era ilimitada, y no sabiendo si las películas iban a volver a dejar de hablar, el proceso de cambio de la maquinaria cinematográfica no fue excesivamente rápido, por lo que durante unos años convivieron el mudo y el sonoro, incluso en las mismas películas, de las que se realizaban al menos dos versiones (pronto comenzarían a rodarse también las versiones en otros idiomas). Y Joe comenzó su trabajo en Hollywood escribiendo intertítulos para las versiones mudas.

En 1929 escribe los intertítulos para nueve películas. Entre otras, **El hombre que yo amo** (*The Man I Love*), de William A. Wellman, **Thunderbolt**, de Josef von Sternberg, **La expiación del Dr. Fu Manchu** (*The Mysterious Dr. Fu Manchu*), de Rowland V. Lee, y **The Virginian**, de Victor Fleming.

Ese mismo año da el salto y comienza a escribir los diálogos de algunos títulos, siendo el primero de ellos **Fast Company** (1929), de A. Edward Sutherland. En unos pocos meses ya escribe guiones. En estos años, y hasta 1935, escribe el argumento, los diálogos o el guión completo de veintidós películas, las primeras dieciocho, hasta su marcha a la Metro Goldwyn Mayer, para la Paramount, con la excepción de dos filmes que escribe para RKO: **Diplomanías** (*Diplomaniacs*, 1933), de William A. Seiter, y **El agresor invisible** (*Emergency Call*, 1933), de Edward Cahn.

Con la llegada del sonoro, algunos actores procedentes del teatro cómico de la Costa Este, del vodevil, comienzan a llegar a Hollywood, atraídos por este nuevo campo que se abre ante ellos. El cine hablado hace que viajen a California una gran cantidad de actores cómicos, que basaban su trabajo en la palabra, en diálogos rápidos, mordaces e ingeniosos, en réplicas ácidas y divertidas, en el dominio del verbo. Su estilo puede aplicarse ahora también al cine, que ha comenzado a hablar. Actores y actrices como Jack Oakie, George Burns, Bert Wheeler, Robert Woolsey o Martha Raye llegan a la Costa Oeste dispuestos a triunfar en la gran pantalla. Joseph Mankiewicz comienza a escribir para ellos. Escribe para Jack Oakie películas como **León en sociedad** (*The Social Lion*, 1930), **The Gang Buster** (1931) o **Cocktail musical** (*Too Much Harmony*, 1933), esta última junto a Bing Crosby; para Leon Errol, **Me voy a París** (*Finn and Hattie*, 1931), coprotagonizada por ZaSu Pitts, la heroína de la legendaria y por siempre incompleta **Avaricia** (*Greed*, 1923), de Erich von Stroheim; la ya citada **Diplomanías** para Bert Wheeler y Robert Woolsey...

También escribe diversas películas para “niños prodigio” del momento. Once años después de protagonizar junto a Charles Chaplin (y, por tanto, más talludito y

quizá ya con acné) **El chico** (*The Kid*, 1920), Jackie Cooper interpreta **Las peripecias de Skippy** (*Skippy*, 1931), primera nominación al Oscar para Mankiewicz, y su secuela **Dos soldaditos** (*Sooky*, 1931), ambas dirigidas por Norman Taurog y con la participación en la primera de ellas de la también “niña prodigio” Mitzi Oreen, protagonista ya en solitario de **Newly Rich** (1931), a su vez escrita por J. L.

Joseph Leo también escribe para el cómico W. C. Fields (“*era un hombre terrorífico, pero yo lo admiraba mucho*”) **A todo gas** (*Million Dollar Legs*, 1932), de Edward Cline, y algunos *sketches* de la película de episodios **Si yo tuviera un millón** (*If I Had a Million*, 1932), dirigida por, entre otros, Ernst Lubitsch, Taurog o Norman Z. McLeod. Cuenta Mankiewicz que, durante el rodaje de esta última película, W. C. Fields le quiso comprar los derechos de una escena que interpretaba y que había escrito él: “*Le dije que pertenecían a la Paramount, pero que podía utilizarla. No quiso oír nada de eso, porque quería ser el propietario. Me dio cincuenta dólares al contado. Debí haberlos rechazado, supongo, pero como ganaba sesenta y cinco dólares a la semana...*”^[3].



Alicia en el País de las Maravillas

Su último trabajo para la Paramount fue **Alicia en el País de las Maravillas** (*Alice in Wonderland*, 1933), de Norman Z. McLeod. Después de ella es contratado por la Metro de Louis B. Mayer e Irving Thalberg (“*era como jugar al fútbol en el*

mejor equipo del mundo”). Su primer trabajo es escribir junto a Oliver H. P. Garret el guión de **El enemigo público número uno** (*Manhattan Melodrama*, 1934), que se convierte en un gran éxito popular y que le supone su segunda nominación para los Oscar (y que fue la última película que vio John Dillinger, acribillado por la policía cuando salía del cine).

Ese mismo año escribe para King Vidor los diálogos de **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934), producida por United Artists y aclamada por la crítica, y se casa con la actriz de teatro Elizabeth Young.

Tras escribir los guiones de dos películas para Joan Crawford dirigidas por W. S. Van Dyke, **Cuando el diablo asoma** (*Forsaking All Others*, 1934) y **Yo vivo mi vida** (*I Live My Life*, 1935), Mankiewicz le dice a Louis B. Mayer que le gustaría dirigir sus guiones. Mayer lo nombra, sin embargo, productor, indicándole que “*si quiere llegar a ser director, debe aprender a arrastrarse antes de poder andar*”^[4].

Zumo de tomate

“Un productor, un guionista y un director se pierden en el desierto de Mojave, donde están haciendo localizaciones. Con el fin de no morir se deciden utilizar sus respectivos talentos para salir de allí. El escritor tropieza, ve una piedra, la empuja y descubre un enorme bote de zumo de tomate a la sombra, protegido del calor, y grita: ‘Soy el escritor. He descubierto la sustancia que nos permitirá sobrevivir’. El director se aproxima y dice sacando un cuchillo del bolsillo: ‘Yo abriré el bote para que podamos repartirlo y comérmolo’. Se disponen a abrir el bote, cuando el productor se yergue con las pocas fuerzas que le quedan y dice: ‘Esperad, antes voy a mear dentro’. Eso es, fundamentalmente, lo que hace el productor, mea en el zumo de tomate”^[5].

Entre 1935 y 1942 produce diecinueve filmes para la MGM, el primero de ellos **Tres desalmados** (*Three Godfathers*; Richard Boleslawski, 1936). Ese mismo año muere Thalberg.

Entre sus producciones destacan sin duda dos películas que han pasado a la historia del cine con letras grandes: **Furia** (*Fury*, 1936), primera realización de Fritz Lang en los Estados Unidos, e **Historias de Filadelfia** (*The Philadelphia Story*, 1940), de George Cukor. En la primera de ellas tuvo muchos problemas con Lang, que acabó siendo despedido antes de realizarse el montaje definitivo del film.



El pan nuestro de cada día

Se encargó de la producción, entre otras, de películas de Clarence Brown —**The**

Gorgeous Hussy (1936)—, W. S. Van Dyke —**Love on the Run** (1936)—, Richard Thorpe —**The Adventures of Huckleberry Finn** (1939)—, George Stevens —**Woman of the Year** (1942)— y, muy especialmente, Frank Borzage, para quien produjo cuatro de sus obras más conocidas: **Mannequin** (1938), **Three Comrades** (1938), **La hora radiante** (*The Shining Hour*, 1938) y **Strange Cargo** (1940). En la segunda de ellas es famosa su polémica con Scott Fitzgerald a causa del guión que éste escribió (según la novela de Erich Maria Remarque). Mankiewicz hizo diversas correcciones en el mismo, ya que consideraba demasiado literarios algunos pasajes que había escrito el autor de *El gran Gatsby* y *El último magnate* (donde, por cierto, aprovecharía esta experiencia). “*Si por casualidad algún día se menciona mi nombre en la historia de la literatura, será a pie de página, como el canalla que reescribió a Fitzgerald*”^[6].

En 1937 se divorcia de Elizabeth Young, y dos años más tarde se casa con la actriz austríaca Rosa Stradner, con la que tendría dos hijos, Chistopher y Torn.



The Adventures of Huckleberry Finn

En 1942 Joe recomienda a Judy Garland, con la que mantenía una tormentosa relación, que acuda al psicoanalista Karl Menninger, que le sugiere que esté una

temporada sin trabajar. Esto provoca un fuerte enfrentamiento con Mayer, furioso con J. L. por ello y por haber tratado de apartar a Garland de la protectora sombra de su madre (empeñada en convertirla desde muy pequeña en una estrella), ya que, para él, todas las madres eran unas santas. Mankiewicz le dice a Mayer que el estudio es demasiado pequeño para los dos. Evidentemente, el que sobraba no era el presidente. Así pues, Joseph es despedido y se marcha a la Fox, “*mientras Zanuck estaba liberando África con su metralleta*”.

Comienza su trabajo en su nueva casa produciendo y escribiendo junto a Nunnally Johnson **Las llaves del reino** (*The Keys of the Kingdom*, 1944), película dirigida por John M. Stahl según la novela homónima de A. J. Cronin. En ella interpreta un papel (en concreto, el de madre superiora) la mujer de Mankiewicz.

Casi una experiencia religiosa

“Para mí, entrar en un plató es lo que más se aproxima a una experiencia religiosa. Cada vez que entro, tengo la impresión de que es la primera. Y me pregunto: ‘¿Tengo derecho a estar aquí?’. Entonces se crea un sentimiento de seguridad y al mismo tiempo de inspiración, de ingravidez y de libertad. Poco después, cuanto más consciente era de la importancia de lo que escribía, más ganas tenía de dirigirlo yo mismo. De hecho, tu poder es igual a tu deseo”^[7].

En 1946 Joseph Leo Mankiewicz consigue cumplir su sueño y dirige su primera película: **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*), interpretada por Vincent Price y la inolvidable Gene Tierney. En un principio Zanuck le encarga el guión, ya que la película iba a ser dirigida por Lubitsch. Sin embargo, una crisis cardíaca se lo impide, y éste le pide a Joe que la dirija él. El mismo año rueda **Solo en la noche** (*Somewhere in the Night*). El moderado éxito obtenido por ambas permite que Mankiewicz pueda seguir disfrutando de experiencias místicas en los platós.

Durante los dos años siguientes J. L. dirige tres películas con guión de Philip Dunne: la sorprendente y sutilmente divertida **The Late. George Apley** (1947), la romántica comedia de fantasmas (de nuevo con la maravillosa Gene Tierney) **El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947) y su película más desconocida e invisible, poco apreciada por Mankiewicz: **Escape** (1948).

Obtiene su primer gran éxito con **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), por la que obtendría los Oscar a la mejor dirección y al mejor guión. A partir de este momento comienza a ser muy respetado y considerado en Hollywood, e inicia una época de gran actividad, pues en el plazo de dos años rueda otras tres películas. La primera de ellas, **Odio entre hermanos** (*House of Strangers*, 1949), cuyo título en castellano desconozco si fue una casualidad o una genialidad del distribuidor (de hecho, la película trata de hermanos que se odian), partía de un guión de Philip Yordan rehecho por el propio Joseph Leo, quizá tomando elementos de su propia experiencia como hijo de emigrantes.

En una época (quizá como todas) de disturbios raciales en los Estados Unidos, Joseph Leo Mankiewicz se une a varios directores (todos blancos, por supuesto) que comienzan a hablar del tema del racismo en diferentes películas de aquellos años, con **Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950), que supone el primer papel importante en la carrera de Sidney Poitier.

Murmullos en la ciudad

Y ese mismo año llega **Eva al desnudo**, una de las películas, quizá su obra maestra, al menos una de ellas, un descarnado y amargo retrato del mundo del teatro, de los actores que empiezan y las actrices consagradas, de los críticos que lo frecuentan y a veces enturbian, de seres humanos que tratan de encontrar sus pequeños pedazos de victoria y de soledad. Todo ello narrado por el propio Mankiewicz disfrazado de Addison De Witt (George Sanders) y partiendo de la figura de la actriz Margo Channing (una extraordinaria Bette Davis). En un hecho insólito, vuelve a obtener, un año después, los Oscar a la mejor dirección y al mejor guión.



People Will Talk

Ese mismo año Mankiewicz es elegido presidente del sindicato de directores de cine de Estados Unidos, el Screen Directors' Guild, y muy pronto se topa, como todos, con la "caza de brujas", en histérica y desquiciada boga en aquellos años. La historia completa del enfrentamiento de Joseph Leo con algunos de sus colegas, encabezados por Cecil B. DeMille, y que acaba cuando John Ford se levanta y pronuncia unas palabras que ya han pasado a la historia ("*me llamo John Ford y hago películas del Oeste*"), se relata en otro apartado de esta publicación. Sólo decir que en la entrega de los Oscar de 1951, poco tiempo después de la reunión en el Hotel

Beverly Hills en que Ford zanjó todo el asunto, J. L. tenía preparadas unas palabras al respecto que iba a pronunciar al recoger uno de sus premios. Sin embargo, el galardón se lo entregó Leo McCarey, precisamente uno de los partidarios de DeMille, que le empujó fuera del escenario nada más darle el premio, impidiéndole hablar.

Tras este enfrentamiento con la extrema derecha de la profesión y con los cazadores de brujas, Mankiewicz dirige **People Will Talk** (1951), película basada en una obra de teatro de Curt Goetz pero que en su traslación a la pantalla por parte de Joseph Leo trasciende la letra del texto original y se convierte en una fábula acerca de la intolerancia, del miedo a la diferencia, en una lúcida radiografía de lo que está pasando en esos años en Estados Unidos, en un retrato del famoso senador, personificado aquí en el doctor Rodney Ehvell (Hume Cronyn), un ser mezquino y estúpido que trata de derribar por todos los medios a su colega Noah Praetorius (Cary Grant) sólo por envidia, porque es distinto a él, porque es mejor que él.

A continuación, y pese a que sus diferencias con Zanuck ya eran irreconciliables, realiza una película más, sin duda una de las historias de espías más entrañables y sugerentes jamás creadas, **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952), basada en un hecho real que ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial en la embajada británica en Ankara. Mankiewicz lega a la posteridad al inolvidable espía Ulises Diello, un gran James Mason, que trata de alcanzar su sueño de asomarse a una terraza con vistas al mar vestido con un esmoquin blanco (sin ser el camarero). Una gran carcajada le sirve al director de Pensilvania para cerrar el film y también para despedirse de L. A.

New York, New York

“Un día organizaron mi referéndum en Los Angeles para ampliar la red de bibliotecas públicas, que era particularmente pobre para una de las regiones más pobladas del mundo, lo cual puede entenderse vista la elevada tasa de crecimiento. Ahora bien, por primera vez, creo, en la historia de la civilización, la mayoría de la gente votó contra la creación de una nueva biblioteca”^[8].

Joseph Leo Mankiewicz vuelve a su casa, a Nueva York, con la intención de dedicarse un tiempo al teatro. Pero sólo consigue dirigir un montaje de la ópera de Puccini *La Bohème*, adaptada por Howard Dietz. Se estrena el 27 de diciembre de 1952 en el Metropolitan Opera de Nueva York, y constituye su única experiencia teatral propiamente dicha.

Al año siguiente consigue por fin realizar una adaptación de Shakespeare para la gran pantalla, **Julio César** (*Julius Caesar*), producida por John Houseman, y al finalizar su rodaje crea su propia productora, Figaro Incorporated, con la que poder llevar a buen puerto sus proyectos sin depender de los que estropean el zumo de tomate. Y su primera producción es precisamente una de sus obras más personales, la única de su carrera que parte de un argumento original propio (aunque sin duda muy basado en experiencias propias y ajenas en Hollywood), su primera película en color, **La condesa descalza**, rodada en Roma, que forma junto a **Eva al desnudo** uno de los dípticos más importantes que un director de cine ha realizado nunca sobre su profesión y sobre su mundo. Tanta sinceridad no fue bien acogida, y el film tuvo serios problemas para estrenarse, debido a diversos problemas judiciales (la escritora Anne Chevalier le acusó de plagio de su novela *The Cannibale*, basada en la historia de una bailarina descubierta por Murnau) y al enfado de Howard Hughes, que se veía reflejado (lo cual no es de extrañar) en algunas escenas protagonizadas por el personaje del productor Kirk Edwards. Consigue finalmente que se cambien algunos diálogos de la película. Sin duda una de las más personales de Mankiewicz, aquí interpretado por Harry Dawes, interpretado a su vez por Humphrey Bogart.



Operación Cicerón

En 1955 Samuel Goldwyn lo persuade para que dirija la adaptación cinematográfica de una obra que había obtenido un gran éxito en Broadway, **Ellos y ellas** (*Guys and Dolls*, 1955). Dirige su primer y único musical, un género para el que no parecía el más indicado. Sin embargo, se trata de un musical extraño, ya que está protagonizado por Marlon Brando, está rodado en unos decorados pretendidamente falsos y los personajes van a cenar a Cuba y vuelven en la misma noche (¡y aún tienen tiempo de ir a ver iglesias!). Ciertamente es que Castro no había llegado a La Habana y Cuba estaba entonces mucho más cerca...

En 1958 dirige para su productora **The Quiet American**, según la novela homónima de Graham Green, al que no le gustó demasiado la película (escribió una famosa carta a *The Times* desautorizando la adaptación). Ese mismo año, Fígaro obtiene su mayor éxito con la película de Robert Wise **Quiero vivir** (*I Want to Live!*, 1958), escrita por Don Mankiewicz, hijo de Herman, e interpretada por Susan Hayward en el lucido papel de una condenada a la cámara de gas.



La condesa descalza

La mujer de Mankiewicz, Rosa, que llevaba años intentando volver a actuar (cosa que no hacía desde su participación en **Las llaves del reino**) se suicida. Y Joe se embarca en la dirección para Sam Spiegel (Horizon Pictures) de **De repente, el último verano**, basada en la obra de teatro de Tennessee Williams adaptada por Gore Vidal y el propio dramaturgo. La película fue protagonizada por Montgomery Clift, Katharine Hepburn y por una Elizabeth Taylor con la que sin duda hubiera querido haberse entendido peor —quizá no le hubiera recomendado para **Cleopatra**—. Fue un gran éxito y volvió a situar en órbita a Mankiewicz.

La película de la que nunca hablo

En 1960, J. L. Mankiewicz prepara “Justine”, adaptación al cine del primer volumen de *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell, uno de sus proyectos más queridos (que unos años después abordará Cukor). Pero debe abandonarlo cuando Spyros Skouras, presidente de la Fox, lo llama, por recomendación de Liz Taylor, para hacerse cargo de **Cleopatra**, cuyo rodaje (dirigido por Rouben Mamoulian y con Peter Finch y Stephen Boyd como César y Marco) había sido interrumpido el 18 de noviembre, dos meses después de haber comenzado en los estudios Pinewood de Londres. Fue el comienzo de un mal sueño que duró tres años.

Liz Taylor enferma, leones por las calles, huelgas de peluqueros, permanente cielo gris sobre el soleado Egipto, Mamoulian en fuga (para siempre, ya que no volvió a dirigir)... Lo cierto es que cuando Joseph L. se incorpora al proyecto las cosas no iban demasiado bien. Pero podían ir peor...

Para convencerle de que acepte su oferta, Skouras compra, por tres millones de dólares, Figaro Incorporated. Y el rodaje se reinicia en Roma el 25 de septiembre de 1961 con nuevos actores, nuevo texto y con la intención de crear nuevas imágenes (Mankiewicz sólo aprovecha unos pocos minutos del material rodado por Mamoulian). Acuerda con Skouras hacer dos películas: la primera centrada en Cleopatra y Julio César y la segunda en la relación de la reina de Egipto con Marco Antonio.

Los problemas se siguen sucediendo durante los meses del rodaje. Liz Taylor vuelve a enfermar y se encuentra a punto de morir, su romance con Richard Burton llena revistas y escandaliza al Vaticano, las denuncias aparecen por todas partes...^[9] Joseph Leo escribe el guión por las noches, después de rodar. Duerme poco, trabaja mucho y se sostiene con ayuda de la química. El rodaje acaba oficialmente el 28 de junio de 1962. Tres días antes dimite Skouras y vuelve Zanuck a la presidencia. Mankiewicz monta la película (finalmente sólo será una) y enseña a Zanuck las cuatro horas a que ha reducido la historia. A Zanuck no le gusta, especialmente el personaje de Marco Antonio, que le parece poco viril. Despide a Mankiewicz y encarga un nuevo montaje, que supervisará personalmente y que se estrenará por fin el 11 de junio de 1963, en Nueva York. Ha nacido una leyenda.

Luces después de la batalla

J. L. M. acaba completamente agotado, en todos los sentidos, de esta experiencia. Se va a vivir al campo, a Willow Pond, a un centenar de kilómetros de Nueva York, con su nueva esposa, Rosemary Matthews, que había sido asistente de producción en **Cleopatra** (siempre hay que mirar el lado positivo de la vida), con quien tiene una hija en 1966.

Dirige entonces una película para la televisión, **Carol for Christmas** (1964), según el relato de Charles Dickens *Canción de Navidad* (en 1938 ya había producido para la Metro otra adaptación, dirigida por Edwin L. Marin), con un espectacular reparto encabezado por Sterling Hayden, Peter Fonda, Eva Marie Saint, Peter Sellers y Ben Gazzara. Rodada para la ABC en sus estudios de Long Island, “*la hice a petición de Adam Stevens, que es un buen amigo. La última imagen de la película muestra el este de los Estados Unidos que acaba de ser arrasado por una bomba de la que no se ha salvado casi nadie. He tratado de mostrar en TV un retrato de lo que somos hoy*”^[10].



Cleopatra

Su vuelta al cine se produce con **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967), rodada en Italia para United Artists. Inspirándose en la obra *Volpone*, de Ben Jonson, Mankiewicz escribe un guión lleno de aspectos extraños y vanguardistas, de piruetas estructurales, como el hecho de que el director irrumpa en pantalla para corregir a los actores, sobreimpresiones de rótulos anunciando escenas demasiado fuertes para los niños... Sin embargo, a los productores no les hizo la misma gracia que a él todo este arsenal metalingüístico y le obligaron a rodar una película aparentemente menos compleja y arriesgada de lo que a Joseph Leo le hubiera gustado.

En 1970 dirige su insólito y divertidísimo *western* **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*), en el que la tradicional imagen honesta y americana de Henry Fonda desaparecía detrás de los rasgos más humanos y nada diferentes a los de los reclusos del alcaide Lopenian.



La huella

Posteriormente realiza junto a Sidney Lumet el documental **King: A Filmed Record... Montgomery to Memphis**, sobre la figura de Martin Luther King, narrado por, entre muchos otros, Paul Newman, Joanne Woodward, James Earl Jones, Burt Lancaster, Charlton Heston y Sidney Poitier. De tres horas de duración, sus primeras proyecciones fueron presentadas en sesiones benéficas, para posteriormente conocer una distribución comercial en los Estados Unidos.

Y en 1972 Joseph Leo Mankiewicz, el hijo de Frank y Johanna, dirige su última película, **La huella**, que se convierte inmediatamente en un gran éxito tanto de crítica como de público. Basado en un guión de Anthony Shaffer según su propia obra teatral, el film es, según señala acertadamente su director, el único de la historia cuyo reparto al completo ha sido seleccionado para los Oscar.

Pese al éxito obtenido con esta película. Joseph Leo Mankiewicz no vuelve a dirigir. En una época de guerras intergalácticas y terremotos incontrolados quizá pensó que eso no era lo suyo y que lo mejor era quedarse en el campo. *“Ciertos cineastas jóvenes han realizado cinco o seis películas sin haber dirigido a un solo ser humano. (...) Leí hace poco una entrevista con un joven director, que sin duda ha tenido el mayor éxito de la historia del cine, en la que declaraba que estaba preparando una película muy difícil en la que habría 65 efectos especiales, uno de los cuales comprendería 18 superimpresiones. No comprendí ni la mitad de la entrevista, en la que no mencionaba ni una sola vez a un personaje. Creo que muy a menudo los cineastas contemporáneos se sienten aterrorizados frente a los actores y*

a un conflicto humano”^[11].

Mankiewicz muere en 1993.

Actualmente escribe sus memorias.

Joseph L. Mankiewicz, productor

El canalla que reescribió a F. Scott Fitzgerald

*Zuzendari eta gidoilari bezala egin zituen lanez gain, Mankiewicz ekoizpen-lanak burutu zituen 1936 eta 1944 bitartean, eta ekoizle gisa garai hartako Hollywoodeko zuzendari garrantzitsuenetako zenbaitekin lan egin zuen, este baterako Fritz Lang (**Fury**), Frank Borzage (**Mannequin**; **Three Comrades...**), George Cukor (**The Philadelphia Story**) edo George Stevens-ekin (**Woman of the Year**).*

Tag Gallagher

¿ **C**ómo se puede escribir acerca de un productor?

Generalmente, lo que escribe la gente es una serie de títulos de películas e historias divertidas y unos cuantos detalles comerciales. ¿Pero qué pasa con un productor que quizá sea también el autor de sus películas? ¿Qué me dicen de Joseph L. Mankiewicz, productor de la Metro Goldwyn Mayer, que no sólo escribía la totalidad o parte de los guiones de sus películas (sin créditos en pantalla) sino que también, como responsable de la Metro, estaba encima de todos los aspectos del diseño, *casting*, rodaje y montaje de sus películas? ¿Y que además siguió dirigiendo sus propias películas? ¿Cómo podemos saber qué es Mankiewicz en estas películas, en contraposición a lo que es Borzage o Lang, o el resto de directores que Mankiewicz contrató?



Para responder a estas preguntas, podríamos seguir la pista de la historia de la producción de cada película, estudiar los memorándums de las distintas oficinas y entrevistar a todas aquellas personas implicadas.

Pero no he hecho nada de esto. Ni yo ni nadie. Lo que he hecho ha sido consultar unos cuantos libros. Pero, sobre todo, he visto las películas, además de otros filmes realizados por los mismos directores, y he tratado de sacar conclusiones a partir de mis experiencias con estas películas.

En teoría, el trabajo de un productor de Hollywood en los años 30 y 40 era hacer de conexión entre el estudio y la producción individual. A veces, el productor era el que tenía que hacerse cargo de los “marrones” del estudio. Otras, era el san Jorge del artista. Y, a menudo, trataba de ser ambas cosas a la vez. En aquella época, la Metro contaba con varios productores ejecutivos, todos ellos a las órdenes del dictador indiscutible del estudio, Louis B. Mayer. El cometido de Mankiewicz era seleccionar material, desarrollar guiones y decorados, contratar al director, los actores y técnicos, mantener el programa de trabajo y presupuesto iniciales y montar el resultado, todo ello bajo la estrecha supervisión del estudio. En la MGM, para la que Mankiewicz produjo veinte filmes entre 1936 y 1944, ni las estrellas, ni los directores, ni los guionistas (ni siquiera los productores, según Mankiewicz) tenían demasiado control sobre su trabajo; eran simplemente empleados. Sin embargo, la MGM animaba a sus empleados a imponerse. El mismo Mayer sirvió de ejemplo al elegir como ayudantes a personas que sabía que le apuñalarían por la espalda a la mínima oportunidad. Así, a pesar de que muchas de las películas de la Metro se confundan irremediabilmente con la prosaica identidad del estudio, y aunque fue precisamente durante la permanencia de Mankiewicz cuando más represivos fueron tanto el poder de Mayer como la autocensura de la industria cinematográfica, algunos directores resueltos fueron capaces de realizar ocasionalmente filmes que eran mucho más “suyos” que de la Metro.

Mankiewicz no quería el trabajo de Mayer. Pero las nociones de Mankiewicz de lo que él pensaba que deberían ser las películas son casi tan evidentes en las películas que produjo para Mayer como en aquéllas que él mismo escribió y dirigió más tarde. Lo que Mankiewicz amaba eran las palabras, los actores y el teatro. Él era escritor, hermano de escritor e hijo de un catedrático de literatura. Aunque más que un hombre de letras, fue un famoso donjuán.

Joseph L. Mankiewicz entró en el mundo del cine porque su hermano Herman (que póstumamente se haría famoso por escribir **Ciudadano Kane** —*Citizen Kane*, 1941, con Orson Welles—) era el jefe de la sección de guiones de la Paramount. A los 18 años, Joe cobraba por traducir al alemán los intertítulos de las películas mudas, y a los 20 fue nombrado ayudante de guionista. Su sueldo entonces era de 60 dólares por semana. El de Herman, 1250 dólares.

Siete años y más de treinta películas más tarde, Joe se dirigió a Louis B. Mayer y le pidió que le hiciera director. “*Antes de poder caminar, tienes que aprender a arrastrarte*”, le contestó Mayer, según Mankiewicz, quien añadió que ésta era la mejor descripción que él conocía de la postura de un productor. “[Durante estos] años oscuros (...) produje cantidad de películas que me avergüenza haber asociado a mi nombre”^[1].

Esta pose de autodesprecio la encontramos en la mayoría de los personajes de Mankiewicz, en la mayoría de las películas que dirigió. Pero tuvo que “gatear” durante diez años antes de estrenarse como director con **El castillo de Dragonwyck**

(*Dragonwyck*), en 1946. E incluso entonces tuvo que conseguir primero que Mayer lo despidiera por una aventura amorosa con Judy Garland.

Éstas son las películas producidas por Mankiewicz: **Tres desalmados** (*Three Godfathers*; Richard Boleslawski, 1936), con Chester Morris; **Furia** (*Fury*; Fritz Lang, 1936), con Sylvia Sydney y Spencer Tracy; **The Gorgeous Hussy** (Clarence Brown, 1936), con Joan Crawford y Robert Taylor; **Love on the Run** (W. S. Van Dyke, 1936), con Joan Crawford y Clark Gable; **The Bride Wore Red** (Dorothy Arzner, 1937), con Joan Crawford y Robert Young; **Doble boda** (*Double Wedding*; Richard Thorpe, 1937), con Myrna Loy y William Powell; **Mannequin** (Frank Borzage, 1938), con Joan Crawford y Spencer Tracy; **Three Comrades** (Frank Borzage, 1938), con Margaret Sullavan y Robert Taylor; **El ángel negro** (*The Shopworn Angel*; H. C. Potter, 1938), con Margaret Sullavan y James Stewart; **La hora radiante** (*The Shining Hour*, Frank Borzage, 1938), con Joan Crawford, Margaret Sullavan y Robert Young; **Cuento de Navidad** (*A Christmas Carol*; Edwin L. Marin, 1938), con Reginald Owen; **The Adventures of Huckleberry Finn** (*The Adventures of Huckleberry Finn*; Richard Thorpe, 1939), con Mickey Rooney; **Strange Cargo** (Frank Borzage, 1938), con Joan Crawford y Clark Gable; **Historias de Filadelfia** (*The Philadelphia Story*; George Cukor, 1940), con Katharine Hepburn, Cary Grant y James Stewart; **The Wild Man of Borneo** (Robert B. Sinclair, 1938, con Frank Morgan); **Huellas femeninas** (*The Feminine Touch*; W. S. Van Dyke, 1941), con Rosalind Russell y Don Ameche; **Woman of the Year** (George Stevens, 1942), con Katharine Hepburn y Spencer Tracy; **Cairo** (W. S. Van Dyke, 1942), con Jeanette MacDonald y Robert Young; **Reunion in France** (Jules Dassin, 1942), con Joan Crawford y John Wayne; **Las llaves del reino** (*The Keys of the Kingdom*, John M. Stahl, 1944), con Gregory Peck.



Woman of the Year

La película ideal de Mankiewicz, ya fuera como director o como productor, era lo que yo denominaré un “foto-teatro”, un tipo de cine que se acercaba más a una obra de teatro filmada que a una película, más a un documento de actores para cuya actuación la mímica o el diálogo es continuo e inevitable, que a una historia con personajes.

Acuérdense de Spencer Tracy en **Mannequin**. Tracy contaba con cantidades impresionantes de la más esencial (y misteriosa) cualidad para un actor de cine: la “presencia”, la fuerza y la claridad a la hora de expresar emociones. Los críticos señalaban constantemente que, mientras el resto de actores tenían que “trabajárselo”, a Tracy *“le salía sin más, de forma natural”*.

Sin embargo, lo que los críticos no dicen es que Tracy también podía ser un actor tremendamente histriónico. Tenía un repertorio de trucos de actor malo que no dudaba en utilizar para robar escenas a cualquiera que compartiera su fotograma, como tirarse de la oreja mientras el otro hablaba. En **Woman of the Year** (George Stevens, 1942), el truco utilizado fue la reacción silenciosa de Tracy al cotorreo incesante de Katharine Hepburn y, aunque se supone que el *gag* es la pasividad de

Tracy frente a la actividad de Hepburn, como Hulot en **Playtime** (Jacques Tati, 1967), lo cierto es que las muecas de Tracy hacen que su papel sea mucho más activo que el de ella. De hecho, la borra de la pantalla, convirtiéndola en uno de sus *atrezzo*s. Después de diez minutos, el foto-teatro se hace pesado, fatuo y repetitivo. Con todo, en **Woman of the Year** Tracy está relativamente contenido y sutil bajo la (muy frustrada) dirección de George Stevens (quien, tras rechazar sabiamente trabajar para Mankiewicz en “un estudio de productores”, cambió desafortunadamente de opinión). En comparación, Frank Borzage no parece haberse resistido en **Mannequin**. Un actor histriónico como Wallace Beery podría salirse con la suya pasándose lentamente la mano abierta por la cara como hace Tracy, porque en el fondo todos pensamos que Beery es el mismo zoquete fuera y dentro de la pantalla; pero Tracy nunca nos deja olvidarnos de que él es más inteligente que el pobre tipo al que está imitando.

Para algunos espectadores es precisamente este sucedáneo la esencia de la buena actuación: la técnica “visible” de un virtuoso, como en música, pintura, *ballet* o gimnasia. Curiosamente, un crítico señala que la “infraactuación” de Tracy ayuda a **Mannequin**. Tenemos una visión diferente de las cosas, él y yo.

Probablemente, también veamos de forma diferente a Margaret Sullavan. He aquí otra adorada “presencia” con formación teatral. En **Three Comrades**, no cabe duda de que está “actuando”, una demostración sucedánea adecuadamente aplaudida con una nominación a los Oscar —y seguida—, un año más tarde, con la entrega de un Oscar al Spencer Tracy más melodramático por su papel de un pescador portugués en **Capitanes intrépidos** (*Captains Courageous*, 1937). Ambas actuaciones respondían perfectamente al gusto de la época por el foto-teatro, provocaron montones de lágrimas y fueron consideradas como excepcionalmente entrañables. Después de todo, todo arte es un sucedáneo, pues, de lo contrario, sería la vida misma. Pero lo que es sucedáneo en la Sullavan de **Three Comrades** (su “actuación”) no es lo mismo que lo que es auténtico (su presencia). Mientras que la primera cualidad adorna el foto-teatro, la segunda es el alma de toda película.

Hace veintitrés años pregunté a una de las “compañeras de repertorio” de John Ford, Ruth Clifford, por qué Ford no había utilizado nunca a Lillian Gish en una película. Ella me miró con horror. No había caído en lo obvio, lo fundamental: “¡*Oh, no! Es demasiado sintética para él*”.

Desde entonces, he tratado de comprender qué es lo que Ruth Clifford quería decir. La heroína de **La culpa ajena** (*Broken Blossoms*, 1919), de D. W. Griffith, ¿“sintética”?



Mannequin

Margaret Sullavan, en las películas que no produjo Mankiewicz, parece a menudo menos fuera de lugar, incluso en papeles inverosímiles como el de **Una chica angelical** (*The Good Fairy*, William Wyler, 1936) y **El bazar de las sorpresas** (*The Shop Around the Corner*, Ernst Lubitsch, 1940), porque tanto Wyler como Lubitsch subordinaban su presencia a la historia de sus películas. De la misma forma, Borzage, sin Mankiewicz, hacía “películas”. En su **¿Y ahora, qué?** (*Little Man, what now?*, 1934), Sullavan está casi natural, con energía, joven y guapa; en el extremo opuesto, en **The Mortal Storm** (1940) ésta es un icono utilizado con moderación y cuidadosamente controlado. Pero en **Three Comrades** el juego ya no está en manos de Borzage, sino de Mankiewicz, que estaba siempre ahí, en el plató, siempre dispuesto a ayudar, y Sullavan no es más que una actriz que devora escenas con un cálculo agresivo y descarado, exprime al máximo un pequeño repertorio de poses sintéticas, trucos de escenario y gestos robóticos. Y se muestra casi igual de mecánica, aunque encantadora, en **La hora radiante**, de Borzage-Mankiewicz, en la que interpreta un papel más breve. “Su actuación es casi insoportablemente cautivadora”, escribió Frank Nugent acerca de **Three Comrades** en *The New York Times*, lo cual era bastante cierto. Pero el contraste es increíble cuando se comparan estos foto-teatros de Borzage-Mankiewicz con la producción independiente de Borzage **Cena de medianoche** (*History Is Made at Night*, 1937). Jean Arthur y Charles Boyer, actores considerados generalmente mucho más “superficiales” que la “luminosa” Margaret Sullavan, nunca parecen tan fraguados como ella.

El amor de Mankiewicz por el teatro impuso unas actuaciones en las que los actores están fuera de sus papeles. Parece haber equiparado la inteligencia con la reflexión sobre uno mismo, motivo por el que Jean-Luc Godard lo adoraba. Sus

películas son siempre comedias de costumbres o, quizás, comedias basadas en comentarios sobre uno mismo.

Y de la misma manera que el “diálogo inteligente, escueto” de un guión “culto” puede terminar sustituyendo los conceptos intelectualizados de un dramaturgo por una visión más global e indigesta de un personaje, también puede una “actuación” sustituir la actitud hacia un personaje por el personaje mismo. Una “actriz” como Margaret Sullavan, tentadora, casi un ser humano multifacético, joven y guapo en **¿Y ahora, qué?**, no muestra nada de su realidad en los foto-teatros de Mankiewicz, películas que casi la fosilizan, definiéndola (como acostumbraba a hacer la Metro) como un manojito de pucheros y risitas para el resto de su carrera. Fuera de la pantalla era tempestuosa, rencorosa, autodestructiva, adorable, encantadora, rapaz y promiscua; en la pantalla es Shirley Temple.



Three Comrades



Historias de Filadelfia

Muchos actores son en su vida privada lo contrario a lo que representan en la pantalla. John Wayne era una persona confusa; Rock Hudson, gay; Ingrid Bergman, la fea del baile; Spencer Tracy, un borracho asqueroso. Y es en sus mejores películas donde su verdadero yo aflora; viendo a Ethan Edwards en **Centauros del desierto** (*The Searchers*; John Ford, 1956), sabemos que puede derrumbarse en cualquier momento. No así Sullavan. Como todos los actores que trabajaron con Mankiewicz, Sullavan derivó en la fórmula: él nunca quiso que los personajes trascendieran su concepto, lo mejor para simbolizar la tragicomedia de la vida. Así, en **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950), Bette Davis se hace pasar por Bette Davis. A

menudo, los personajes de Mankiewicz se vuelven locos de furia, pero nunca abandonan la urbanidad, nunca dejan de recitar. Para aquéllos a los que les gusta el teatro de este tipo, los personajes-de-Mankiewicz-que-han-encontrado-un-autor son todo un derroche. Para mí, sus alegrías y penas no tienen peso, ya que ellos mismos no tienen ninguna credibilidad. El problema no es que normalmente se les dé un papel que no les va (Sullavan no parece más una mantenida elegante en **Three Comrades** que Joan Crawford una dependienta del Lower East Side en **Mannequin**, una puta barata en **The Bride Wore Red** o una reina jacksoniana del baile en **The Gorgeous Hussy**; Robert Young, Robert Taylor y Franchot Tone, omnipresentes en estas películas, nunca parecen encajar en sus papeles). El problema es que los actores de Mankiewicz son maniqués.

Borzage-con-Mankiewicz es a Borzage-sin-Mankiewicz lo que el negro al blanco.

En **Cena de medianoche**, los ojos nos deslumbran, el montaje es fascinante y los ángulos de la cámara hacen vibrar las emociones. Esto es una película. Un mundo de cuentos. Por el contrario, en un foto-teatro de Mankiewicz la cámara es casi invisible, restándole deliberadamente al realismo cinematográfico lo mejor para resaltar las actuaciones. Los ángulos nunca llaman la atención sobre sí mismos. Se prefiere fotografiar a dos personas a una distancia neutra. Los ojos nunca saltan a la vista. Los seres humanos nunca amenazan con violar el decoro de sus papeles. Nunca sale nadie al exterior: abundan las retroproyecciones, con las marionetas iluminadas sin contraste alguno. Esto es teatro filmado. Una grabación.

Dos de los mayores éxitos de Mankiewicz como productor. **Historias de Filadelfia** y **Woman of the Year**, deben su éxito no a él, sino a Katharine Hepburn, que contaba con las cualidades necesarias y se las vendía a la MGM, eligiendo ella misma los repartos y directores y supervisando los guiones. Fue ella, y no Mankiewicz, quien tuvo la idea de formar equipo con Spencer Tracy (harían nueve películas juntos). Sin embargo, prevalecería la estética del foto-teatro de Mankiewicz. Mankiewicz fijó los guiones y estuvo, como de costumbre, omnipresente.

Stevens abandonó dos veces, frustrado, el plató de **Woman of the Year**. Realmente, sus actores se estaban enamorando durante el rodaje de **Woman of the Year**, pasión que perduraría hasta la muerte de Tracy, veinticinco años más tarde, pero que nunca se adivinaría por sus escenas. Por el contrario, Hepburn parece verdaderamente desnudar su alma (y cuerpo, aunque sólo tenga las manos y la cabeza descubiertas) mientras caía enamorada de John Ford (fuera de la pantalla) en **María Estuardo** (*Mary of Scotland*, 1936), película de la que los intelectuales nunca dejarán de burlarse pero que, sin embargo, y en su mayor parte, es una “película”, con una riqueza emocional infinitamente superior a la de los foto-teatros de Mankiewicz. Una película son “imágenes”; con Mankiewicz, es siempre una cuestión de “imágenes de...”, de “documentales” de lo que pasó en los plató de la MGM, independientemente del director, con una única excepción: Fritz Lang.

En **Furia** (1936), Spencer Tracy no sobreactúa; sus movimientos están totalmente controlados y son mínimos. La cámara dirige constantemente la atención sobre sí misma, adoptando unos puntos de vista peculiares, encadenando ángulos que a menudo no riman como uno espera, deleitándonos con unos montajes elaborados que pertenecen a un mundo completamente distinto al del discreto foto-teatro de la Metro. **Furia** está compuesta de imágenes; el resto de películas de Mankiewicz están representadas.

Mankiewicz se sentía intimidado por Lang. Era un ardiente germanófilo que hablaba bien el idioma, y tanto su padre como su madre habían venido de Alemania. Lang se había alejado de su camino para dar con un estercolero en la Metro, productora que lo había traído desde Alemania pero que ahora estaba a punto de dejarlo escapar sin haber hecho una sola película. Sin embargo, Mankiewicz consiguió que se lo asignaran a él y a **Furia**, un proyecto que Mankiewicz había

desarrollado a partir de una idea de Norman Krasna. También rescató a Spencer Tracy; la Fox se había deshecho de él tras mil y una borracheras. Juntos crearían una obra maestra. ¿Por qué no? Mankiewicz tenía 26 años. **Furia** era su primera producción de verdad en la MGM. Apoyó constantemente a Lang frente al odio implacable, no sólo de los ejecutivos de la Metro, sino también de prácticamente todo el reparto y el equipo de filmación, con la notable excepción de Sylvia Sydney. Tracy se amotinó, un electricista estuvo a punto de dejar caer una lámpara de arco sobre Lang, casi todo el mundo trataba de que lo echaran. Lang era “*mezquino, un alemán arrogante y dominante*”, recordaba el cámara Joseph Ruttenberg^[2].



Furia

Poco después del estreno de la película, Mankiewicz hizo un anuncio: “*Mi primera producción, destinada a revolucionar toda la industria, ha sido **Furia***”, dijo. “*La prensa la ha recibido con entusiasmo; la MGM la ha explotado magníficamente; y con mucha suerte y el viento a su favor, la MGM podrá finalmente recuperar su dinero*”^[3].

Lang no le devolvió las gracias. Este se abstuvo durante décadas de estrecharle la mano porque Mankiewicz, siguiendo las órdenes de la Metro, había cortado algunas escenas de fantasmas de las que el público del preestreno se había reído. Y, a pesar de

que **Furia** arrojara finalmente un beneficio de \$248 000 sobre un coste de \$604 000, tampoco recibió las gracias de Louis B. Mayer porque éste, que parecía haber tolerado la película para darle una lección a Mankiewicz, estaba disgustado porque **Furia** fuera tan contraria al estilo foto-teatro de la MGM —y por su contenido social: éste seguía siendo el mismo estudio que dos años antes había obligado a su primer director a hipotecar la casa y a producir **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*; King Vidor, 1934) de forma independiente (con Mankiewicz compartiendo el guión).

Mientras que Mankiewicz, después de semejante debut y con tan sólo 26 años, siguió con una larga serie de foto-teatros, sólo reseñables por su convencionalismo banal y por un artificio que borraba cualquier indicio de vida, Lang, gracias a **Furia** (y a una petición de Sylvia Sydney), siguió dirigiendo con una mayor autoridad **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937) para Walter Wanger, el productor independiente de **Cena de medianoche**. Joe se convirtió en el chico bueno de la empresa.

¿Por qué? ¿Fue un retroceso ante el rechazo de Lang? ¿Un abrazo de Louis B. Mayer? ¿Los problemas del matrimonio y una sucesión de mujeres? Quizá, las tres cosas.

Entre las mujeres estaba Joan Crawford, “*la estrella de cine prototípica*” en palabras de Mankiewicz, cuya habilidad para manejar el terror temperamental constituía uno de sus valores para el estudio. “*Yo podía manejar a Joan*”. Ya había escrito el guión de dos de las películas de Crawford y ahora produciría tres más seguidas, a cada cual más aburrida. **Love on the Run**, una imitación de **Sucedió una noche** (*She Married Her Boss*”, Frank Capra, 1936), fue el éxito popular de las tres primeras, probablemente porque W. S. Van Dyke se deshace, como de costumbre, de todo lo superfino. Mankiewicz, impertérito, produjo seis foto-teatros más con Crawford, siempre tratando de “adaptar” sus guiones para ella, y la fallida Crawford siempre ahí, aunque **Strange Cargo** tiene sus defensores. “[Fue] realmente maravilloso... Clark y yo hicimos nuestro mejor trabajo juntos en **Strange Cargo**. Siempre habíamos estado unidos, a veces incluso demasiado unidos, pero ahora nos reconocíamos como personas adultas y la química estaba todavía ahí, poniendo el resto. Los dos teníamos buenos papeles, de ésos que los críticos llaman ‘completamente realizados’. El argumento era potente y el guión espléndido, y Frank Borzage nos dejó cogerlo y salir corriendo. ¡Y, chico, cómo corrimos!”^[4].

De hecho, la mayor parte de la película están sentados en un barco varado en el mar, muriéndose de sed, demasiado lentamente, tras caminar trabajosamente a través de una ciénaga. La censura prohibió cualquier indicio de que los amantes mantuvieran relaciones sexuales, y se salió con la suya: incluso menos que en **Woman of the Year**, no hay nada en esta película que sugiera emociones reales, ni dentro ni fuera de la pantalla. La Legión de la Decencia condenó **Strange Cargo** por una figura de Cristo interpretada por Ian Hunter, dándole así una mayor repercusión a

la película. **Strange Cargo** se deleita en la poesía y las pretensiones literarias de la misma manera que **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*; John Ford, 1934) y **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*; John Ford, 1940), pero nunca va más allá de los conceptos y la actuación teatral. Una vez más, uno cree cierto que el director Frank Borzage, con más autoridad, hubiera sido mucho más desmesurado, disoluto, agudo y animado.



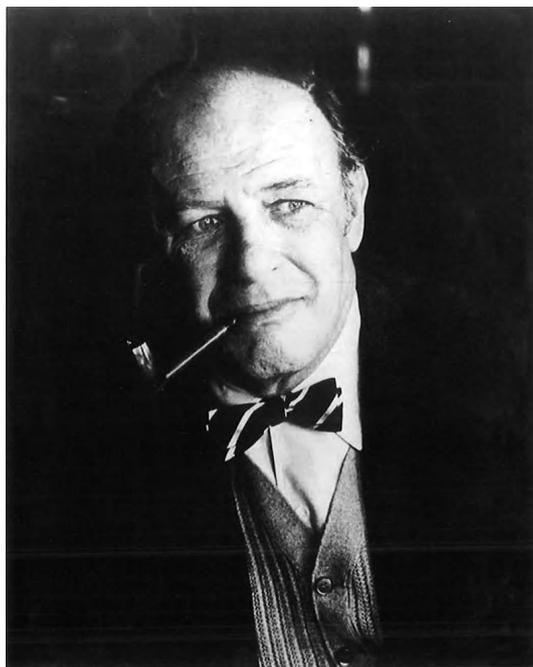
Strange Cargo

Dos años después de **Furia**, Mankiewicz volvió a intentar hacer arte con F. Scott Fitzgerald como su único crédito en **Three Comrades**. Margaret Sullavan se quejaba de que los diálogos eran irreproducibles, el estudio no quería las prostitutas, las amantes solteras, los nazis o al san Pedro telefonista de Fitzgerald, aunque, curiosamente, no pusieron objeciones a consagrar el asesinato por venganza con la ventana de una iglesia y el estribillo del *Aleluya* de Handel, porque la víctima lo merecía. Como dijo Mankiewicz, “*si alguna vez aparezco en alguna historia de la literatura, en una nota a pie de página, será como el canalla que reescribió a F. Scott Fitzgerald*”^[5].



Furia

El tono de autoburla es típico, como reconocerá cualquiera que haya visto una película de Mankiewicz. Pero más que al canalla, recordemos al joven de 26 años que salvó a Fritz Lang.



Espejismos racionalistas

El relato, la representación y la vida en el cine de Mankiewicz

Antzerkian bezala, fikzio eta erralitatearen arteko mugak ez daude beti argi zehaztuta Mankiewiczen zineman. Kontaketa, Mankiewiczen filmetako artatz nagusia, pertsonaia manipulatzailerik eta handianhien esku egoten da, pertsonaia goranhien esku, bilbea amaiera tragikoetara edo, gutxienez, zorigaiztokoetara eramanez dutenak. Konplota, manipulazioa edo iruzurra bezalako kontzeptuak la beti agertzen zaizkigu Mankiewiczen obran.

Carlos F. Heredero

Cuando falleció en febrero de 1993, Joseph Leo Mankiewicz llevaba más de veinte años sin dirigir una película. Su tarea creativa se había desarrollado, con cierta estabilidad, a lo largo de tan sólo catorce años (1946-1959), en los que rodó dieciséis de los veinte largometrajes que componen su filmografía. Al comenzar la década de los sesenta vivió la experiencia traumática que le supuso el rodaje de **Cleopatra** (1963) y, a partir de entonces y durante los diez años siguientes, su aislamiento creciente respecto al Hollywood de los nuevos tiempos no paró de acentuarse, de manera que tan sólo pudo filmar tres películas más antes de acabar en el forzoso y definitivo retiro.

Esta simple ubicación histórica de su producción debería bastar, ya de por sí, para eludir definitivamente la tentación de situar a Mankiewicz en el marco —hoy tan lejano y, por cierto, tan mal conocido— del clasicismo. Como creador de una obra que emerge tras el final de la Segunda Guerra Mundial, y que se despliega con regularidad hasta el final de los años cincuenta, el director de **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) expresa de forma paradigmática (junto con Douglas Sirk) el

estatuto difícil y problemático que les corresponderá dentro del cine americano —a lo largo de una conflictiva época de transición— a dos cineastas de origen centroeuropeo^[1] y de formación intelectual, con fuertes raíces en la cultura clásica, pero con una gran capacidad de reflexión sobre ésta, inmersos ambos en la etapa marcada por el itinerario que conduce desde el ocaso del clasicismo hasta la eclosión de la modernidad.

Ni en el cine de Mankiewicz ni en la obra de Sirk pueden hallarse, por lo que respecta a la concepción de la imagen y al sentido de la puesta en escena, ni *“la mirada limpia y transitiva, ocupada sólo por el devenir del relato y por el sentido que de él emana”*^[2] (característica de la armonía integradora del clasicismo, ya casi pretérito para ellos), ni la reflexión explícita que vino a replantear la naturaleza de la escritura, la conciencia de la representación o la opacidad de lo real (rasgos propios de la modernidad, que no emergerá hasta comienzos de los años sesenta), pero tampoco la disidencia que expresan la ruptura de los equilibrios, la desestabilización del sentido y la pasión barroca por el movimiento inherentes a una generación intermedia que podría hallarse representada por cineastas como Sam Fuller, Robert Aldrich, Richard Brooks o Nicholas Ray...

¿Cuál es entonces, más allá de su pertinente marco generacional, la encrucijada histórico-estética en la que cabe ubicar el cine de Mankiewicz? ¿Qué tipo de práctica es la que, sin romper formalmente amarras con la invisibilidad del enunciado o con lo sustancial de las formas clásicas, puede generar la densidad autoirreflexiva del tejido narrativo y la especulación constante sobre las relaciones entre la vida y la representación, tal y como sucede, efectivamente, en la mayoría de sus películas? La respuesta podemos tomarla prestada, sin ir más lejos, de la caracterización trazada por Jesús González Requena a propósito, y no es casualidad, del cine de Douglas Sirk^[3].

Sucede así, en el cine de ambos directores, que *“el artefacto narrativo mantiene su pregnancia y los dispositivos de identificación atrapan todavía con eficacia al espectador”*, pero también que, al mismo tiempo, las fisuras de la puesta en escena, la reflexión sobre el sentido del relato y el juego con el carácter especular de la representación (repetida a la manera de cajitas chinas en el interior de la narración, por lo que respecta a la práctica de Mankiewicz) permiten generar una distancia que no es otra sino la del manierismo. Y esa distancia es la que desvela, a la postre, *“la huella de una desconfianza respecto al sistema de valores clásicos, cuya reconfortante evidencia ha comenzado a resquebrajarse”*.



Eva al desnudo

Desconfianza “que conduce inevitablemente a un redescubrimiento del lenguaje, concebido no ya como transparencia del mundo, sino como espesor interpuesto y lugar de ambigüedad”. Desconfianza, distancia, reflexión crítica o recelo, en definitiva, ante la racionalidad propia del clasicismo, con lo que llegamos así a la meditación de fondo que subyace a todo el cine de Mankiewicz: aquella que, partiendo de su propia autoconciencia sobre los relativos y acotados poderes del demiurgo, genera una original y lúcida reflexión sobre los límites de la filosofía racionalista (que en realidad es la suya propia, pues se trata, a la sazón, de un hombre formado en el canon del universo clásico) como instrumento para conocer y dominar el mundo.



El día de los tramposos

Podría decirse que todo esto es el punto de llegada o, si se quiere, el sustrato que cimienta la estructura narrativa puesta en juego por Mankiewicz dentro de la mayoría de sus películas. De ahí que éstas se ocupen, una tras otra, de retratar con particular intensidad y delectación a esos personajes que son, en definitiva, “creadores de una ficción dentro de la ficción” organizada por el cineasta al orquestar la enunciación del relato y que desarrollan por tanto, en este sentido, una función paralela a la del director. Figuras que laboran sin descanso para construir en torno a ellos una ficción que les permita abstraerse de la realidad, recrear un mundo ficticio con el que poder identificarse y prolongar en él las costumbres, valores y sentimientos de un tiempo que se les escapa de las manos y al que, de forma anacrónica, se sienten ligados^[4].

El creador, las criaturas, el juego...

Resulta difícil resistirse a la tentación de considerar a estos personajes como representantes figurados de su propio creador dentro de la ficción. Estamos hablando de Nicholas Van Ryn en **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946), de la invisible Addie Ross en **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), de Eva Harrington y Addison de Witt en **Eva al desnudo**, de Ulises Diello en **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952), de Bailo y Casio en **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953), de Violet Venable en **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959), de Cecil Fox en **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967), de Paris Pitman en **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970) y de Andrew Wyke en **La huella** (*Sleuth*, 1972). Personajes que no se conforman con actuar entre los demás, sino que aspiran también a escribir el guión, repartir los papeles y dirigir la escena a despecho de los estrategas, advenedizos o arribistas camuflados que circulan entre las bambalinas del escenario a la espera de su propia oportunidad.

En sus planes, la inteligencia prima sobre el sentimiento, el raciocinio sobre los impulsos y el cálculo premeditado sobre la improvisación. Orquestadores de refinados y maquiavélicos complots o de suntuosos y rocamboleros golpes de teatro, se mueven a instancias de su afición a la intriga, de su temperamento lúdico, de su ambición planificadora o de su afán por reafirmar su superioridad intelectual. De ahí la talla cultural y racionalista que Mankiewicz les atribuye, lo que se pone de relieve en las brillantes y sofisticadas tramas que se dedican a urdir, en su comprensiva mirada sobre las debilidades de los demás, en su capacidad para aprovecharse de éstas y en la agudeza dialéctica con la que se expresan y mediante la que se comunican.

Esta última faceta introduce, adicionalmente, un nuevo factor de autorreflexividad, puesto que los diálogos de tales personajes, por lo general imbuidos de una notable vitalidad y cargados, al mismo tiempo, de profundas reflexiones filosóficas (véase el monólogo sobre el tiempo de Cecil Fox), se expresan con una inteligente ironía sobre sí mismos y desgranán, con cierta frecuencia, sabrosas reflexiones acerca del carácter teatral o cinematográfico de sus propias palabras. Gracias a ese movimiento de autocontemplación irónica y distante, las criaturas de Mankiewicz se muestran capaces de analizar sus propios sentimientos, y es en el ejercicio de este acto, precisamente, cuando el cineasta los contempla, los pone en escena y los filma.

Acostumbrado a la reflexión analítica sobre la complejidad de la realidad, Mankiewicz observa el comportamiento de sus personajes y las relaciones que establecen entre ellos como un espejo de sus propias contradicciones en tanto que director y demiurgo. Esa mirada convierte a cada una de las representaciones organizadas por aquéllos dentro de la ficción en una metáfora de la propia representación dirigida desde fuera por el cineasta: un lúdico mecanismo éste —de

vocación metarreflexiva— que gana en interés precisamente cuando, como sucede en la vida real, el juego desborda sus propios límites, el azar desmonta todas las previsiones o la misma ambición acaba por desarticular tan planificadas maquinaciones.

“Lo que me fascina es la idea del juego”, dice Mankiewicz, “el juego en el interior del juego, y el hecho de que jugamos tanto tiempo que al final, es el juego el que acaba jugando con nosotros”^[5].



Ellos y ellas

La pasión por el juego (una huella autobiográfica del propio Mankiewicz) se manifiesta, efectivamente, por todos los rincones de sus películas y llega a convertirse, incluso, en la estructura misma de la narración.

Y esto con independencia de que esa pasión resulte ser, adicionalmente, la dedicación favorita de algunos personajes (supremos maestros de ceremonia: Cecil Fox y Andrew Wyke, capaces de convertir a sus tramas respectivas en un peligroso juego de vida o muerte) o de que llegue a concretarse, de forma emblemática, en diferentes manifestaciones puntuales: una adivinanza en **Carta a tres esposas**, una broma de graves consecuencias en **Eva al desnudo**, una partida de la “gallinita ciega” en **Julio César**, un juego del escondite en **Operación Cicerón**, la referencia de Cecil Fox al pasatiempo favorito de la élite elizabethiana (la tortura), las maquetas de barcos que escenifican una batalla marítima en **Cleopatra**, una partida de dados en **Ellos y ellas** (*Guys and Dolls*, 1955) o los autómatas, los disfraces y las múltiples charadas que protagonizan enteramente **La huella...**

El juego y la representación se convierten así en herramientas estructurales de sus

películas. Sucede, sin embargo, que la capacidad de los “manipuladores” (recordemos: Nicholas Van Ryn, Addie Ross, Eva Harrington, Addison de Witt, Ulises Diello, Bruto y Casio, Violet Venable, Cecil Fox, Paris Pitman, Andrew Wyke) para orquestar la Ficción, así como su autonomía para jugar con los demás, devienen fatalmente ilusorias, puesto que al final todos ellos se descubren a sí mismos prisioneros del diabólico mecanismo que pusieron en marcha. Víctimas de su propia tela de araña, de los imprevistos del azar o de los personajes a los que intentaban utilizar en su propio beneficio, acaban siendo invariablemente “manipulados”, derrotados o impulsados a morir.



**De repente, el último
verano**

Es entonces cuando todos estos demiurgos que creen poder ahormar la vida y la existencia a su imagen y semejanza dejan al descubierto la fragilidad de sus aviesas conjuras, la vulnerabilidad de su prepotente racionalismo y las limitaciones intrínsecas a su propia filosofía. Organización del complot, desarrollo imprevisto de la maquinación y fracaso trágico de su muñidor (arrastrado inevitablemente por la derrota de su puesta en escena) es, en definitiva, el esquema conforme al cual se organizan las películas que los tienen por protagonistas. Y éstos son, no por casualidad, los títulos que pueden pasar, sin ningún género de dudas, por las obras más personales y más representativas del universo inequívocamente reconocible de su creador.

Intrigas, maquinaciones, complots...

El primer demiurgo trágico que aparece en la filmografía de Mankiewicz protagoniza ya su primer largometraje. Es Nicholas Van Ryn, señor de Dragonwyck, quien no duda en decirle a su propia esposa: *“Eres el reflejo de lo que yo quería que fueses. Has tenido la vida que yo te di”*. Esta invocación explícita de los poderes que el personaje cree tener supone ya, vista con perspectiva, toda una declaración programática por parte del cineasta, cuya obra posterior encontrará en los herederos ficticiales de Van Ryn una ilustre galería de creadores empeñados en reconstruir un mundo inexistente.

Abstraído de la realidad y sumido en la locura, Nicholas Van Ryn teje con paciente minuciosidad criminal un maquiavélico plan que tiene por objeto, primero, asegurar la continuidad de su estirpe (de la que se siente el último representante) y, después, preservar su intimidad y su orgulloso aislamiento a despecho de su esposa. Adelantándose en trece años a Violet Venable (**De repente, el último verano**), Van Ryn utiliza una peligrosa vegetación para ejecutar sus planes criminales y se encierra en el decorado gótico de su castillo para escenificar, allí, la ilusoria permanencia de un universo ya periclitado que sólo puede sobrevivir en el imaginario de su mente y en la ficción de su puesta en escena. Con todo, su fracasada maquinación se desvela todavía algo más simple, menos compleja de lo que se demostrarán las posteriores en los títulos de madurez.

También el aristocrático George Apley, anacrónico representante de la vieja Nueva Inglaterra, urde diferentes trampas (para obstaculizar los deseos amorosos de sus hijos) que se vuelven contra él dentro de la tercera película dirigida por Mankiewicz (**The Late George Apley**, 1947), pero no puede decirse con propiedad que este orgulloso y melancólico lector de Emerson alcance aún la talla de gran conspirador ni que sus tretas posean, tampoco, la altura ni la ambición propia de una verdadera maquinación que merezca tal nombre.

Habrá que esperar a la invisible, pero inolvidable y omnisciente Addie Ross de **Carta a tres esposas** para encontrarnos con el primer gran maquinador del cine de Mankiewicz, retratista de mujeres que siempre estuvo convencido de que éstas son *“infinitamente más fascinantes que los hombres”* y de que poseen *“un superior ‘equipamiento’ para afrontar la vida, ya que todas las injusticias sociales perpetradas contra ellas han agudizado sus defensas”*^[6]. Autora de la carta con la que altera la estabilidad emocional de sus tres amigas, este personaje, permanentemente en *off* visual, consigue dirigir incluso la mente de las tres protagonistas del film y oficia, en realidad, como uno de los más complejos *deus ex machina* inventados jamás por el cine, como habrá ocasión de comentar con detalle más adelante.

El manipulador se desdobra y la representación se triplica en el interior de **Eva al desnudo**, cuya narración parece configurada por dos expertos y refinados demiurgos:

Eva Harrington, capaz de organizar, conducir y protagonizar una verdadera representación fuera de los escenarios con el fin de desplazar a Margo Channing, y Addison de Witt, artífice de una maquinación superior en la que, contra lo que Eva creía, este sibarita representante de la aristocracia cultural neoyorkina no juega el papel de peón, sino el de capataz.

A la doble representación urdida por estos personajes debe añadirse, sin embargo, una tercera y previa: la que descubre a la supuestamente verdadera Eva (observada y manipulada por Addison) como producto de una construcción imaginaria, una puesta en escena de la desconocida y casi anónima Gertrude Slescyński, la chica ambiciosa que tan sabiamente escenifica —ante Margo, Karen, Bill y Lloyd— el papel de la dulce y desamparada Eva que se gana la confianza de la gran actriz hasta convertirse en su dama de compañía.

Finalmente, el complejo artefacto narrativo organizado desde fuera por el propio Mankiewicz termina por introducir en el desenlace el atisbo de una cuarta escenificación, a la que Eva —una vez destruida y desarticulada su propia ficción— debe enfrentarse, ahora ya no como protagonista, sino como sujeto paciente. Sólo que esta última representación, urdida por la joven Phoebe, no tiene ya sólo por objeto arrebatar a Eva su trono recién conquistado (bien lo sabe ésta), sino que además amenaza con multiplicarse hasta el infinito.

El albanés Ulises Diello, que acude a la embajada británica de Ankara en busca del acento de Oxford y de las maneras refinadas de un *gentleman*, afronta los peligros del espionaje internacional y urde una interesada trama (en **Operación Cicerón**) con el fin de conseguir el suficiente dinero que le permita mostrarse digno de la condesa y acceder a un estatus al que no pertenece. Su condición de mayordomo y su origen humilde se dan la mano con el arribismo de su vocación aristocrática y con su cultivado cinismo, pero nada de todo ello impedirá que termine siendo víctima de un engaño equivalente a la traición que su falta de escrúpulos le lleva a cometer.



Carta a tres esposas

La conjura impulsada por Casio y secundada por Bruto contra Julio César tiene todo el sabor de las maquinaciones palaciegas y encuentra, en la utilización que la cámara de Mankiewicz hace del decorado, una expresión visual y dramática que potencia más todavía la escenografía del magnicidio. Sin embargo, el discurso fúnebre de Marco Antonio (pieza maestra de la retórica) pone en escena el poder del lenguaje para desmontar la conspiración. La palabra genera aquí su propia representación, y ésta consigue volver en contra de Bruto y de Casio a las mismas multitudes que antes les habían aclamado.

La mecánica del complot deja pasó al sueño creativo del demiurgo en el interior de **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954), donde el cuento de la Cenicienta se tiñe de negro y se vuelve del revés para desvelar que “*la vida destruye el guión*” (lema favorito de Mankiewicz) y que aquélla no puede ser encerrada en el molde del mito. Harry Dawes, sin duda el más transparente *alter ego* del director, sólo consigue recobrar de forma transitoria su propia identidad al crear un personaje que, casi de inmediato, escapa de sus manos y vuela por su cuenta.

La exuberancia tropical y fantasmagórica del invernadero en el que reina una voraz planta carnívora es a Violet Venable, en **De repente, el último verano**, lo mismo que el castillo de Dragonwyck a Nicholas Van Ryn; el escenario de una refinada puesta en escena cuyo objetivo es mantener ese cerrado y claustrofóbico universo a resguardo de la verdad y del tiempo. Y si en la primera película del autor

era ya un médico el encargado de desmontar la ficción de Van Ryn, aquí será la investigación racionalista del doctor Cukrowicz la que consiga desarticular la conspiración orquestada por la venerable Violet, madre incestuosa y edípica que trata por todos los medios de mantener en pie la ficción que le permite seguir viviendo a despecho de la dura realidad que le resulta imposible de soportar.

El mismo concepto de escenografía barroca y suntuosa, cerrada sobre sí misma en un asfixiante *huís dos* que pretende abstraerse del paso del tiempo, será el que presida más adelante los hábitats respectivos de Cecil Fox (**Mujeres en Venecia**) y de Andrew Wyke (**La huella**), si bien esta insistente predilección de Mankiewicz por los reductos de carácter claustrofóbico encontrará una sorprendente manifestación adicional en la cárcel donde Paris Pitman fragua y ejecuta, con frío cinismo, la maquinación narrada en **El día de los tramposos**.

Será Cecil Fox, pese a todo, la figura más refinada, compleja y totalizadora dentro de la peculiarísima galería de demiurgos propuesta por la filmografía de Mankiewicz. Recluido en un viejo palacio veneciano al que convoca a tres antiguas amantes para jugar con ellas una farsa cruel de sabor pirandelliano y aromas isabelinos, este amante del tiempo y de la ficción aparece como supremo director de escena en la representación de su *Volpone* particular con personajes reales. Dispone para ello de un decorado teatral cuya escenografía está plagada de relojes, de un regidor de escena y de tres mujeres a las que dirige y observa como si éstas fueran las actrices de la función.

Cumbre manierista por excelencia de todo su cine. **Mujeres en Venecia** oficia en la filmografía de Mankiewicz como prematura pieza testamentaria, en cuyos pliegues pueden encontrarse todas las claves necesarias para reinterpretar la totalidad de su producción. Sus refinadas imágenes (tan hermosas y emocionantes como distantes y racionales) multiplican en el interior del relato, una dentro de otra, sucesivas representaciones subsidiarias hasta que una intromisión exterior (el único personaje no convocado a la cita) viene a cuestionar el precario equilibrio de la ficción y a desenmascarar la charada.

Al igual que sucede con **Imitación a la vida** (*Imitation of Life*, 1959), que sí es el canto del cisne para Douglas Sirk, **Mujeres en Venecia** destila por todos sus fotogramas un aroma de despedida final y de ajuste de cuentas. Nunca como hasta entonces, pero tampoco después, el cine de Mankiewicz llegaría tan lejos en su juego especular con el sentido de la representación, ni alcanzaría tanta profundidad en su reflexión sobre los límites de la puesta en escena para aprehender la vida.

El paso siguiente se desvelará, con todo, particularmente audaz.

Nadie esperaba encontrarse a la cámara de Mankiewicz paseando por los contornos del viejo Oeste, ni el marco genérico del *western* parecía, *a priori*, el más adecuado para el autor de **Eva al desnudo**, pero lo cierto es que éste se las apañó para volver a contar, dentro de una prisión en medio del desierto, la misma fábula que de costumbre. Su nuevo protagonista es ahora un delincuente sin escrúpulos (Paris

Pitman), capaz de orquestar una fría y calculada maquinación que persigue utilizar a todos los demás personajes en su propio beneficio. La superioridad racional que exhibe le permite diseñar la puesta en escena, interpretar un falso personaje (con gafas de *atrezzo* incluidas), disponer los peones necesarios, alcanzar la libertad y recuperar después, provisionalmente al menos, el dinero robado.

Capaz de convertir un *western* desmitificador en un cuento cruel de moraleja revulsiva plenamente coherente con sus más estilizadas y viperinas “comedias de costumbres” (así llamaba Mankiewicz a **El día de los tramposos**), el cineasta dio luego un nuevo y definitivo paso hacia delante al encerrarse a solas, entre los muros de una lujosa mansión isabelina, con la exclusiva compañía de dos únicos personajes: Andrew Wyke (un aristócrata y decadente escritor de novelas policíacas, de gustos refinados y saberes cultivados), y Milo Tindle, un peluquero de origen italiano y acento *cockney* que sueña con convertirse en inglés y que no tarda en descubrir tanto su escasa cultura como las ambiciones propias de un arribista sin moral.

A la representación inicial del primero, que empieza por sumergir a Milo en el laberinto del jardín y acaba por humillarlo en términos de clase y dominación económica, sucede en el relato la representación del segundo, disfrazado de inspector policíaco empeñado en acumular pruebas sobre un asesinato (el suyo propio) que Andrew es consciente de no haber cometido. A esta segunda farsa le sucede una tercera, en la que Milo devuelve al escritor (ahora por vía sexual, al revelar su impotencia) la humillación que éste le había infligido antes, y así hasta que, charada tras charada, una nueva vuelta de tuerca acaba por desmontar la última ficción y genera un desenlace imprevisto.

Consecuente cierre final de una filmografía que, con independencia del origen de las historias (ya fueran éstas adaptaciones de obras literarias, ya guiones originales del propio Mankiewicz) avanzaba siempre sobre un esquema director plenamente identificable como tal. **La huella** enfrenta a un demiurgo mayor, que reitera en la vida real su oficio de creador de ficciones, que juega en su campo y que maneja con sabiduría los resortes del decorado (esos autómatas que proliferan por las habitaciones) y a un aspirante a demiurgo que demuestra ser un discípulo aventajado, dispuesto a llegar tan lejos o más que su maestro en su afán de revancha y en su ansia por alcanzar el poder.

Víctimas, marionetas, arribistas...

En el cine de Mankiewicz la realidad acaba siendo siempre más compleja, imprevisible y azarosa que todos los planes y esfuerzos por ahormarla a imagen y semejanza de sus pretendidos muñidores. Y a demostrar esto se aplican con tozuda insistencia cuantas víctimas, peones, marionetas, rivales y arribistas del más variado pelaje se atreven a deambular por las escenografías que habitan y dominan, en un principio, los demiurgos y maquinadores de los que se hablaba en el epígrafe anterior. Figuras que unas veces pueden parecer meramente secundarias o accesorias y que, en otras ocasiones, disputan ferozmente a sus antagonistas el protagonismo de la ficción.

Estos personajes, sobre los que el cineasta se apoya para desgranar una lúcida reflexión a propósito de los mecanismos del poder, aspiran a desplazar a sus admirados o temidos demiurgos (Jeff Turner a Nicholas Van Ryn, Howard Boulder a George Apley, Phoebe a Eva, Marco Antonio a Casio y Bruto, Sarah Watkins a Cecil Fox, Milo Tindle a Andrew Wyke), a desposeerlos de su trono y a sustituirlos en su reinado. Ejemplifican la lucha por el poder y lo que Fernando Lara ha llamado “*la obsesión de la clase*”^[7], sabedores de que no pertenecen a la raza de los elegidos, que vienen de un sustrato inferior y que son ajenos a la élite cultural.



La huella

Por lo general, y al contrario que los grandes conspiradores, directores de escena o protagonistas, son jóvenes y con el tiempo a su favor, pueden derrochar energía física y nada les impide recurrir a los mismos métodos con los que muy probablemente hayan triunfado sus oponentes, por lo que no dudarán en asumir los instrumentos, las maneras, el lenguaje o la cultura de aquéllos. Son las figuras que expresan la obsesión por el éxito, la competitividad feroz por el triunfo y la lucha sin cuartel que caracteriza al *american way of life*.

A esta misma galería pertenecen también, a su vez, dos consumados conspiradores: la mismísima Eva Harrington (que observa, escruta y analiza silenciosamente a Margo, se prueba sus vestidos sobre el escenario o la sustituye durante una audición con el fin de destronarla) y el *parvenú* Ulises Diello, alias Cicerón, deseoso de alcanzar un estatus económico y cultural con el que poder estar a la altura de la condesa, obsesionado por el *touch of class* que nunca podrá poseer, empeñado en revestirse de una imagen culta y mundana con la que disfrazar su origen humilde y su condición de sirviente.



El castillo de Dragonwyck

Pero vayamos por orden. El primero en aparecer será el médico Jeff Turner, un joven doctor enamorado de Miranda y celoso de Van Ryn, cuya visita final al castillo de Dragonwyck permitirá desmontar la ficción criminal orquestada por el señor de la casa. La entrada de Turner —como figura externa y contemporánea— en el universo claustrofóbico y anacrónico de Dragonwyck supone la intromisión de la

vida en la representación, pero su actitud no es precisamente desinteresada, puesto que —una vez liberada Miranda de las garras del demiurgo— a lo que aspira Turner en realidad es a sustituir a éste en el amor de la muchacha y probablemente también en la función de pigmalión.

La primera película dirigida por Mankiewicz (construida sobre un guión del propio cineasta extraído de una novela de Anya Seton) lleva dentro ya, como puede verse, el mismo germen dramático y estructural que posteriormente el director no hará más que reciclar, pulir, ahondar y complejizar en los más personales y definitorios de sus siguientes trabajos. Si Picasso dijo que un verdadero artista no hace otra cosa a lo largo de toda su vida que pintar la misma manzana, la metáfora puede aplicarse con plena pertinencia a este molde que aflora ya en **El castillo de Dragonwyck** y que, tras experimentar un proceso de maduración, llegará a expresarse con mucha mayor riqueza y sabiduría en títulos como **Mujeres en Venecia** y **La huella**.



Mujeres en Venecia

Una formulación mucho menos elaborada reaparecerá, mientras tanto, en **The Late George Apley**, donde un joven profesor de Harvard (Howard Boulder) abre una brecha, en tanto que representante de la nueva sociedad bostoniana, en el mundo puritano y anacrónico del protagonista. Es un joven que no dudará en enfrentarse a George Apley, en plena calle y delante de todos, con soberbios y arrogantes modales que anuncian ya el talante y los métodos de las nuevas generaciones llamadas a tomar el relevo en la dirección de la sociedad.

La irrupción de Phoebe en el epílogo de **Eva al desnudo** reproduce, de manera

mucho más explícita todavía, el mismo esquema: lo primero que hace la impetuosa aspirante, tras haber dicho a Addison de Witt que acostumbra a leerle todos los días, es despreciarlo acto seguido con total impunidad, ya que cuando Eva le pregunta quién ha llamado a la puerta, le contesta que se trataba de “*un taxista*”. Inmediatamente después, no duda en apropiarse de la elegante capa de Eva y —de la misma forma que ésta hacía a escondidas con los vestidos de Margo— se la coloca sobre los hombros para posar, con el trofeo recién conquistado por la protagonista (a la que aspira a suceder), delante de un espejo que multiplica su imagen hasta el infinito.

Marco Antonio, por su parte, pone en escena con inusitado brío su discurso reivindicativo del asesinado Julio César, pero en la secuencia inmediatamente siguiente —cuando comparte ya el poder con Lépido y Octavio— ordena buscar el testamento de César “*para ver de suprimir algunas mandas y legados*”, se muestra arrogante y dispuesto a utilizar como muñecos a cuantos le rodean, empieza a pensar en disfrutar del poder en solitario y actúa de forma claramente despótica. Es la “otra cara” del noble Antonio, el perfil que desvela su ambición y la cíclica reproducción de los mecanismos del poder. Dispuesto a comportarse de inmediato como su poderoso antecesor, no tiene ya empacho en confrontarse con la estatua de César, esperando quizás obtener así todo el poder que ese busto simboliza.

La única mujer no invitada por Cecil Fox a su palacio veneciano es la enfermera Sarah Watkins, y será precisamente ella quien, al desvelar una nueva faceta de su personalidad (tan intrigante y sibilina como conservadora en su moral), consiga desmontar la representación principal. No contenta con hacer fracasar la trama de Fox y empujarle al suicidio, su racionalidad burguesa impone también sus valores de seguridad (chantajea y maniobra para quedarse con la fortuna de la señora Sheridan), decencia (presiona a McFly para que acceda al matrimonio) y respetabilidad (le obliga a abandonar su vocación de comediante y a reemprender sus estudios de derecho) por encima de toda veleidad, llámese pasión, aventura, ficción o juego.

La figura del *sheriff* Lopeman en **El día de los tramposos** no puede asimilarse con propiedad al modelo de jóvenes arribistas que aquí se describe, pero en esta película sucede algo parecido a lo que ocurría en **Eva al desnudo**. Si allí Eva Harrington llevaba a cabo toda su conspiración bajo la fría y analítica mirada de Addison, cuya inteligencia superior desbordaba el cálculo de la actriz, los planes de Paris Pitman tampoco valoran lo suficiente la sabia presencia del *sheriff* Lopeman, paciente observador a distancia del protagonista y beneficiario final del botín cuando el azar irrumpe, con forma de serpiente, para desbaratar la intriga del presidiario.



Eva al desnudo

Humillado por las autoridades respetables y confinado como director en un penal aislado en mitad del desierto, Lopeman se desvela como una insospechada y sigilosa ave de rapiña que no tiene escrúpulos para adueñarse del dinero robado por el delincuente Pitman, traicionar sus propios principios, transgredir la ley a la que representa y asumir, sin apenas inmutarse, los valores y la mentalidad calculadora que, hasta entonces, parecían patrimonio exclusivo de su oponente. De ahí que este singularísimo *sheriff* ofrezca, a la postre, el retrato más escéptico trazado jamás por Mankiewicz de las equívocas y poco fiables apariencias de la virtud.

Finalmente, el Milo Tindle de **La huella**, quizás el más genuino representante de toda esta galería de arribistas, es un hijo de emigrantes italianos (Tindle es la anglicanización de “Tindolini”) que pertenece a la clase humilde, pero que no ha dudado en abrir un salón de peluquería en Brighton para reclutar su clientela entre las damas de la alta sociedad, lo que le permite, adicionalmente, arrebatarse a Wyke su propia mujer. Milo detesta los valores de la *gentry* y el honorable *fair play*, pero adopta su lenguaje y sus maneras para abrirse las puertas del *establishment*. Por eso puede entrar en el juego de Wyke, crear una nueva representación, engañarlo y destruirlo, al final, con vindicativo afán de revancha.

Mankiewicz no tiene empacho alguno en fustigar el aliento y los métodos de “esta nueva raza de parricidas”^[8]. El universo recreado por sus películas está expuesto siempre al furor de los advenedizos y de los usurpadores, en lo que supone una fatídica reencarnación de los valores aristocráticos. Esto es lo que, dentro de sus ficciones, podría llamarse el “complot de los mediocres” y “el siniestro triunfo de la moral reaccionaria de los esclavos”^[9]. El cineasta parece decirnos que, al sucederse las dinastías, el poder se degrada y sus métodos degeneran, por lo que el horizonte del hombre se oscurece: “Napoleón era un pequeño cabo. Hitler también. El empleado deviene demasiado a menudo empleador, el simple soldado demasiado a menudo



La huella

general, los oprimidos demasiado a menudo dictadores”^[10].

Ahora bien; en su feroz lucha por el éxito y la supremacía, los nuevos triunfadores consiguen destronar a sus antecesores, pero sus victorias pueden calificarse de pírricas. Así, apenas conquistado el codiciado trofeo que justifica toda su representación, Eva tropieza con Phoebe, espejo cruel que le devuelve, corregida y aumentada, su propia imagen, y que anuncia su casi inmediata caída. Ulises Diello es traicionado por la condesa a la que pretendía enamorar y, cuando ve volar los billetes por los que tanto luchó, sólo le queda el recurso de una risa impotente y nerviosa que pugna por recomponer un rictus de *savoir faire*. Marco Antonio derrota militarmente a Bruto, pero ante su propio cadáver ha de reconocerle como el más noble de todos los romanos.

Sarah Watkins apenas consigue comprar rutinaria seguridad burguesa para su futuro tras dejar como rastro una estela de desolación. Milo Tindle logra penetrar por etapas sucesivas en los bastiones de la civilización anglosajona y acostarse con la mujer de uno de sus aristocráticos representantes, pero por toda recompensa sólo encuentra la muerte y, como satisfacción póstuma, tan sólo deja a los autómatas rebelados contra su dueño. Es tanta la intensidad con la que estos personajes mueven sus resortes y tan denodados los esfuerzos que vuelcan en su carrera hacia el sol que la irrisión de su triunfo y lo paradójico de su victoria quedan clamorosamente al descubierto.

Esta mirada crítica y escéptica de Mankiewicz hacia los métodos y hacia los logros de los antagonistas que se enfrentan a sus demiurgos deja en evidencia la mentira del triunfo, la vaciedad de un éxito que se conquista abriéndose paso a codazos en una carrera de feroz y cruel competitividad, la soledad y el aislamiento del triunfador que saborea las mieles efímeras que pronto le serán arrebatadas por otros más audaces, más competitivos y con menos escrúpulos, así como el espejismo de haber conquistado unos valores que no son los suyos y de los que, a su vez, el nuevo triunfador se convierte en esclavo.

Pero lo que se desprende de la doble articulación ficcional propuesta por Mankiewicz no es sólo esta despiadada crítica del mito del *self made man* y del *american way of life*. El fracaso de los grandes maquinadores y demiurgos de su cine genera también una honda reflexión autocrítica de Mankiewicz en tanto que creador de la primera ficción (la historia que se cuenta en el film) y, por lo tanto, pariente filosófico de todos ellos. Consciente de la imposibilidad de abarcar todo lo que sucede en el interior de la representación, el cineasta levanta acta del fracaso racionalista al analizar, con lucidez no exenta de ironía, la derrota de sus “representantes” en el interior del relato. Derrota que es también la suya propia o, al

menos, la de una filosofía de la vida y la de una concepción del mundo a las que se siente más o menos afín.

Representación, puesta en escena, relato...

Las películas que protagonizan Nicholas Van Ryn y George Apley son todavía narraciones lineales, en las que el juego de la representación permanece contenido aún en los cauces de un relato objetivo, contado en tercera persona y respetuoso con los códigos clásicos. Mankiewicz dará, sin embargo, un paso decisivo hacia delante al plantear la estructura de **Carta a tres esposas**, donde la presencia inmaterial de Addie Ross controla plenamente el discurrir entero del relato desde el interior mismo de la representación dirigida por el cineasta.

No se trata propiamente de la narradora, puesto que los tres *flash-backs* ofrecen otras tantas evocaciones que salen, respectivamente, de las mentes de Rita, Deborah y Lora Mae (a las que Addie ha dirigido su carta) y que tienen a éstas, por lo tanto, como narradoras. Pero es la propia voz de Addie, deformada por un efecto de sonido, la que desencadena cada uno de los *flash-backs* mentales de sus amigas. Ausente su cuerpo de la imagen, pero omnipresente su voz en el relato, Addie Ross impera “sobre” la diégesis y “en” la diégesis de la narración, puesto que no sólo impulsa cada una de las evocaciones sino que comenta la acción, es aludida reiteradamente en los diálogos de la mayoría de los personajes y hasta se permite el lujo de responder, desde su *off* narrativo, a ciertas preguntas que se hacen aquéllos.

Su enorme poder proviene del hecho de que ocupa y preocupa al sentimiento y al raciocinio de los demás personajes sin necesidad de ocupar el espacio de la imagen. Invisible, pero siempre a punto y en el borde de hacerse visible, se hace efectivamente presente por sus comentarios, por sus silencios, por sus cartas o por sus risas, por las discusiones que provoca, por el marco que contiene su foto, por un brazo furtivo que se cuele fugazmente en el encuadre o por el humo de un cigarrillo.

Addie Ross es una figura omnisciente (conoce las tensiones que existen entre sus amigas y sus maridos; conoce también todo lo que el espectador no sabe todavía), posee el don de la ubicuidad (se inmiscuye en las conversaciones de todos) y muestra incluso dotes paranormales, puesto que es capaz de romper un vaso sin tocarlo, lo cual sugiere que su voz posee una cierta corporeidad. Son las cualidades de lo que Michel Chion ha llamado el “acúsmetro”: una voz en *off* todopoderosa que resulta tanto más inquietante no porque esté dotada de un saber ilimitado, sino “*porque ese ver y ese saber tienen límites que nosotros no conocemos*”^[11].

Podría decirse, en cierto sentido, que Addie Ross ejerce como el más poderoso de todos los demiurgos que habitan el universo Mankiewicz. Sin aparecer jamás en la imagen, se infiltra en la historia, condiciona el comportamiento del resto de los personajes, se adueña de sus palabras y de sus conversaciones, dirige la intriga y llega incluso, como ha señalado Chloé Guerber-Cahuzac, a “*inmiscuirse sutilmente en las circunvalaciones temporales del relato*”, puesto que sus intervenciones pertenecen al presente de la narración orquestada por el cineasta, pero actúan a veces sobre el pretérito que introducen las evocaciones de sus amigas. Capaz de dejar su marca

“tanto en el tiempo del presente como en el de la memoria”^[12], puede navegar, en consecuencia, por los diferentes estratos temporales del relato.

La invisibilidad de Addie Ross impide, efectivamente, que la seducción provenga de una fuente concreta, pero los poderes que Mankiewicz confiere a su demiurga y, sobre todo, la forma y los modales con que ésta los utiliza llegan a hacer creer, por momentos, en “*la ilusoria racionalidad del fantasma*”, al contrario de lo que Guerber-Cahuzac mantiene sobre este particular en el artículo antes citado. Addie se llamaba también, por cierto, la secretaria que trabajó durante treinta y siete años con el cineasta, y Addison (equivalente masculino de Addie) se llama el intermediario privilegiado al que recurre el director en **Eva al desnudo**, la película que, no por casualidad, será el siguiente experimento narrativo en la filmografía del autor.

Con Addison de Witt aparece, a su vez, un nuevo tipo de personaje cuya función heredará después el Harry Dawes de **La condesa descalza**. Son figuras que ejercen como portavoces figurados de Mankiewicz, personas que parecen escrutar, con pasión de entomólogo, los comportamientos de los demás. Estos intermediarios no son muñecos parlantes, encargados de decir en las imágenes el discurso que el director pretende articular ni, menos aún, marionetas para defender las opiniones de éste en el interior del relato. De hecho, la relación del cineasta con sus respectivos *alter ego* es de carácter más complejo y a menudo se desdobra (como sucede en los dos filmes que protagonizan los citados) en los otros demiurgos y maquinadores que aspiran a dirigir la ficción en el interior de la narración.

En **Eva al desnudo**, Addison ejerce como observador privilegiado del drama que se desarrolla en la vida real (fuera del escenario) y como organizador de una maquinación capaz de controlar, incluso, la representación orquestada por Eva Harrington. Desde su punto de vista se describe la ceremonia que abre y cierra la película, puerta de entrada y de salida para el gran *flash-back* que da cabida a la historia narrada por él y en cuyo interior se insertan, a su vez, otros seis relatos enunciados por tres narradores que se alternan según la siguiente secuencia; Karen / Margo / Karen / Addison / Karen / Addison. Y finalmente es el propio Addison, de nuevo, quien se sucede a sí mismo para, de regreso a la ceremonia inicial, cerrar de forma circular el relato que él había iniciado en la primera secuencia.



Eva al desnudo

Addison es la figura de la que se vale el director para desenmascarar las tensiones y los sentimientos ocultos que subyacen bajo la educada y elegante convivencia que parece impregnar las relaciones entre los personajes. Cree tener el derecho de condicionar las vidas de éstos, da rienda suelta a sus impulsos narcisistas y, como vive encerrado en su particular torre de marfil (el universo del teatro), responde a los impulsos del mundo exterior con la reafirmación obsesiva de su identidad. Y de ahí la necesidad que siente de representar, una y otra vez, su propia existencia. Sólo que, como le sucede a Eva, también su propia conspiración acaba a la postre por desvelarse vulnerable, ya que la aparición final de Phoebe amenaza con dejarle definitivamente fuera de la vida de la protagonista.

Desde su atalaya exterior, Addison mueve los peones del drama y se complace en observar las debilidades y las contradicciones de los demás personajes, transmite al espectador sus malévolos comentarios (frecuentemente cargados de anotaciones metarreflexivas) y se reserva, al igual que Addie Ross, el derecho a intervenir en el transcurso de la historia cuando lo considera necesario, puesto que se erige también en narrador de dos de los relatos internos subsumidos dentro de su propia evocación.



La condesa descalza

Su posición y su papel ofrecen, por lo tanto, sugestivos paralelismos y equivalencias con la posición y hasta con la función de Mankiewicz, en tanto que demiurgo superior. El cineasta le contempla como un ser dotado de gran capacidad analítica, le concede diálogos que aluden, con sutil ironía, a la propia fruición de un director de escena y lo utiliza, finalmente, como el resorte decisivo para articular su particular reflexión —ya señalada— sobre los límites de toda representación. Y si Addison mantiene con el realizador este tipo de relación (más de orden metafórico y metanarrativo que de raíces biográficas), Harry Dawes se convierte, en tanto director de cine, en el verdadero y expreso *alter ego* de Mankiewicz.

Su personaje canaliza, dentro de **La condesa descalza**, algunas de las más sinceras reflexiones que sobre su actividad profesional y creativa ha puesto Mankiewicz sobre la pantalla: “*Si tuviera que hacer una novela sobre Hollywood (...) sería sobre un director como Harry Dawes que, desde el punto de vista de la verdad quizá sea mi personaje favorito*”^[13]. A través de su mirada, el director duplica y enriquece la visión de María Vargas, luego Maria D’Amata y más tarde condesa Torlato-Favrini, sucesivas encarnaciones del mismo personaje que la película retrata de forma poliédrica, mediante una estructura narrativa indudablemente heredada de **Eva al desnudo** y compuesta, casi igual que en aquélla, de siete segmentos con

forma de *flash-backs* servidos por tres personajes diferentes.

Resulta sorprendente, en este sentido, el paralelismo estructural que las dos películas mantienen entre sí, a pesar de que la primera fue víctima de varias intromisiones sobre su montaje original impuestas por su productor. Y ese paralelismo hace que aquí también la primera y la última de las narraciones interiores sean otros tantos relatos del personaje-intermediario: Harry Dawes, en este caso, que conduce a su vez la segunda y la cuarta, mientras que el relaciones públicas Oscar Muldoon y el conde Torlato-Favrini se reparten las otras tres.

Con todo, Mankiewicz sí consiguió mantener en el montaje definitivo de **La condesa descalza** una operación que había intentado ya en **Eva al desnudo** (la idea de mostrar una misma escena —el discurso de Eva en la fiesta— desde dos puntos de vista diferentes: primero el de Karen y luego el de Margo) y que Darryl F. Zanuck se encargó de suprimir porque le parecía demasiado audaz. En esta ocasión, será el encuentro definitivo entre María y el conde lo que permita al director proponer un interesante ejercicio de puesta en escena: el montaje de sendas y sucesivas secuencias en las que se muestra una misma acción (idéntica en ambos casos), pero filmada desde dos puntos de vista (dos ángulos de encuadre) distintos: el de Oscar Muldoon y el del propio conde. No se trata, pues, de contraponer las visiones diferentes de dos personajes sobre un mismo hecho, sino de ofrecer al espectador dos ángulos de visión sobre el mismo acontecimiento.

Cada una de estas dos películas incorpora adicionalmente otro relato más dentro de los ya citados: en **Eva al desnudo** es la narración oral que interrumpe el primer segmento para permitir que la protagonista cuente a Karen, Margo y Bill la vida imaginaria que se ha inventado para sí misma. Como aquí se trata de una historia fantaseada y no vivida, no existe visualización posible. En **La condesa descalza** es la escena en la que María recuerda su noche de bodas y la confesión que le hace el conde, intercalada visualmente, ésta sí, dentro del séptimo *flash-back* (una narración de Harry Dawes) sin recurrir a una voz en *off* enunciadora y sin recurso visual específico de ningún tipo.



La huella

Estamos, pues, ante inteligentes y complejos mecanos narrativos que no son meros ejercicios intelectuales o cabalísticos, sino intencionadas arquitecturas de índole manierista con las que Mankiewicz intenta dar respuesta a su permanente reflexión sobre la subjetividad de la narración, sobre el estatus del narrador y sobre la difícil búsqueda de la verdad dentro del ejercicio de contar historias.

Pero mientras **Carta a tres esposas**, **Eva al desnudo** y **La condesa descalza** multiplican expresamente los narradores interiores y trabajan ex profeso la articulación de relatos diferentes dentro de un mismo film, la operación cambia de signo en películas como **Mujeres en Venecia** y **La huella** (inequívocas obras crepusculares), donde la narración deja paso a la escena teatral y el relato a la representación, dentro de sendas narraciones unitarias que no necesitan ya recurrir a la práctica del *flash-back* para profundizar en su indagación^[14].

Las dos últimas películas citadas comienzan, a la sazón, con sendas representaciones teatrales: una real (la escenificación de *Valpone*, de Ben Jonson, frente a Cecil Fox como espectador único y privilegiado en la Fenice de Venecia) y otra con formato de teatrillo de cartón y diferentes escenografías, la última de las cuales se convierte, al descongelarse la imagen, en la propia mansión que habrá de albergar el desarrollo de la historia. A continuación, las sucesivas charadas que

Andrew Wyke y Milo Tindle escenifican de continuo el uno contra el otro no hacen sino apuntalar esa arquitectura en la que se refugian los propios personajes para construirse a sí mismos frente a su oponente respectivo.

El relato de **La huella** se cierra, a su vez, con una operación inversa y simétrica que convierte al derrotado Andrew Wyke (prisionero de sus propios autómatas) en un personaje de uno de esos teatrillos en los que él mismo acostumbra a escenificar sus novelescas ficciones criminales. “*Terminé la película con un paro sobre la imagen donde los personajes se vuelven figurines de cartón mientras la cámara retrocede*”, contaba el director. “*Andrew Wyke y Milo Tindle se convierten así en la obra de Wyke; (...) se vuelven siluetas de cartón y la cámara, es decir, el director, se retira con burla y declarando: ‘Era mi juego; lo que acaban de ver es una de las obras de Andrew Wyke, ya que la vida de este hombre empieza a ser su obra’*”^[15].

Viaje de ida y vuelta al universo de la representación ficcional expresamente desvelada como tal por el propio Mankiewicz, **La huella** propone así un nuevo abordaje de la conocida convicción de Oscar Wilde (“*la vida imita al arte*”), que había sido ya motivo de reflexión por parte del cineasta en **Eva al desnudo**, **La condesa descalza** y, sobre todo, en **Mujeres en Venecia**.

El juego propuesto por esta última se estructura, de hecho, sobre sucesivas representaciones que van encajando unas dentro de otras. A la escenificación inicial de *Volpone* le sucede el declarado propósito de Cecil Fox de convocar a su palacio a tres antiguas amantes para escenificar con ellas su versión particular de esta obra. Para ello, contrata a un actor y a un regidor de escena en la misma persona (McFly, transparente émulo del “Mosca” de Ben Jonson), convierte el palacio —cinco veces hipotecado— en un verdadero plató, lo llena de muebles alquilados en los estudios de Cinecittà, dispone el *atrezzo* necesario (los biombos y los aparejos de enfermería), hace ensayar su papel y sus diálogos a McFly y, como buen demiurgo, se reserva para sí mismo la facultad de construir su propio desenlace o de alterar y modificar éste según le convenga.



Mujeres en Venecia

Dentro de esta “segunda” representación (la primera, obviamente, es la que dirige Mankiewicz) se insertan, a su vez, dos nuevas y principales escenificaciones: la del propio McFly (que llega a pensar en voz alta, dirigiéndose casi a los espectadores como si estuviera haciendo un “aparte” teatral, y que maniobra a su conveniencia para quedarse con la herencia de Fox) y la de Sarah Watkins, inesperada enfermera cuya curiosidad, ambición, capacidad de manipulación y dotes para la interpretación le llevan a escenificar una charada con la que desmonta la maquinación urdida por Fox y lo empuja al suicidio.

Mankiewicz deja morir a su personaje, sí; pero, no contento con todos los juegos anteriores, todavía tiene tiempo para resucitar su voz y para conferir a ésta la insólita y novedosa capacidad de poder hablar desde el más allá. De ahí que, sintiéndose muy contrariado, pueda comentar con la también fallecida señora Sheridan el resultado de la conspiración urdida por Sarah Watkins y la triunfante relación de ésta con McFly. Su voz emerge entonces desde el *off* para protestar por el desarrollo de los acontecimientos (“*¡Es mi historia, y quiero que termine a mi manera!*”) y, cuando su esposa le dice que puede resultar agradable y romántico dejar que los jóvenes terminen juntos, Fox no duda en responder: “*¿Sabes lo que realmente sería agradable...? Que; aunque sólo fuera por esta vez, la maldita comedia terminara como nosotros la hemos escrito*”.

Ya sea por la articulación dialéctica de varios relatos entrelazados unos dentro de otros (con la multiplicidad de historias, de narradores y de puntos de vista que esa construcción lleva consigo), ya por la superposición especular de sucesivas representaciones que encajan o se contradicen entre sí, el “modelo para armar” que propone el cine de Mankiewicz genera inevitablemente una densidad manierista del tejido narrativo y de la puesta en escena: un mundo en el que el relato pugna siempre por tomar el control de la vida y la representación lucha tenazmente por ahormar a la

realidad dentro de sus cauces sin conseguir escapar, ni el uno ni la otra, de la amenaza permanente que para ellos suponen la vida, el azar y el tiempo.

En cualquier caso, la otoñal recapitulación de Mankiewicz sobre los difusos límites entre la ficción y la realidad se expresa, dentro de **Mujeres en Venecia**, con socarrona lucidez no exenta de amargura. Reconocida la imposibilidad de controlar y dirigir racionalmente el movimiento y el palpito de la vida, el cineasta constata de nuevo el fracaso de unos valores históricos y de una concepción del mundo ya caducos y periclitados, contemplando con ironía y también con un punto de agresividad el ascenso de un nuevo mundo que arrasa con el anterior.

¿Hablaban Mankiewicz, en ese discurso que no hizo sino profundizar y matizar a lo largo de toda su filmografía, tan sólo del universo anacrónico de sus desfasados demiurgos encerrados en su torre de marfil...?, ¿o hablaba también acaso, por vía metafórica y subyacente, de su propio mundo personal y profesional, del territorio creativo que una y otra vez veía invadido por las intromisiones de los prepotentes magnates de Hollywood y por el ascenso al Olimpo industrial y cultural de un tipo de cine en el que no creía y que, no por casualidad, sería el que efectivamente terminó por desplazarlo del todo...?

Sea como fuere, lo cierto es que este grandísimo cineasta, empeñado en afirmar con insolencia y brillantez “*su fe en este arte al que se aplica a servir desmontando uno a uno sus propios mecanismos*”^[16], tuvo que poner fin a su carrera sin haber podido llevar a la pantalla su sueño dorado, la obra que más había ansiado convertir en película: *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell. Una pieza sobre la que pasó muchos años escribiendo un guión, que le tentaba porque pensaba que podía resultar “*mi obra definitiva sobre mi tema favorito: las mujeres*”, y porque le atraía expresamente la posibilidad de trabajar sobre “*cuatro historias que ocurren al mismo tiempo y que, al final, resultan ser falsas*”^[17]. ¡Genio y figura...!

La escena abierta

Teatralidad y representación en el cine de Mankiewicz

*Onhikoa da Mankiewiczzen zinema eta antzerkia erlazionatzea, eta egia da bere film batzuk zerikusi zuzena dutela antzerkiarekin (**All About Eve**, batez ere, baina baita era **The Honey Pot**, **Julius Caesar** edo **Cleopatra**); hortaz gain, Mankiewiczek sarritan baliatu zituen zenematografikoak baino antzerkiarenak gehiago ziren baliabideak bere filmen erraizazioan, la beti hitza galenduz irudiaren aurrean.*

Ángel Quintana

Escenarios



En la primera escena de **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967) de Joseph L. Mankiewicz, el multimillonario Cecil Fox —Rex Harrison— asiste, como único y privilegiado espectador, a una representación del *Volpone* de Ben Jonson. Cecil Fox se ha autopresentado como una persona enraizada en el siglo XVII, por lo que su presencia en los palcos del gran teatro de la Fenice de Venecia es producto del peso que la herencia del teatro isabelino ha ejercido en sus bases culturales aristocráticas. La cámara no duda en mostrar en plano general el espacio escénico donde se interpreta *Volpone*, para resaltar la frontalidad del espacio cinematográfico y su sujeción a la puesta en escena teatral. El instante de la obra que se representa corresponde con el penúltimo acto. El

viejo *Volpone* propone a su fiel criado Mosca una peculiar treta consistente en simular su posible muerte para poder observar con cinismo los combates de sus allegados, que se proponen repartirse, como buitres carroñeros, su estimable fortuna. La película alterna la representación teatral con algunos contraplanos que nos muestran al solitario Cecil Fox disfrutando, con aires de sibarita ilustrado, de un espectáculo con el que parece identificarse de forma radical. De repente, desde su palco privilegiado, el multimillonario interrumpe a los actores, aplaude, les pide disculpas porque debe abandonar el teatro antes de que empiece el último acto de *Volpone*. A pesar de las débiles protestas de los actores, Cecil Fox abandona su palco y los intérpretes, a su vez, el escenario. Mientras, desfilan los títulos de crédito de la película, los cuales preludian que otra representación está a punto de empezar.

La singular escena de apertura de **Mujeres en Venecia** puede dar pie a diferentes interpretaciones textuales, sobre todo si tenemos en cuenta que los breves momentos que Joseph L. Mankiewicz utiliza de la representación de la pieza teatral *Volpone*, de Ben Jonson, sirven para definir las reglas del juego bajo las que se desarrolla **Mujeres en Venecia**. La presencia de un clásico teatral del siglo XVII como *Volpone*, que aparece en el interior del film perfectamente encuadrado entre unos créditos que sirven de marca de inicio y de final de la secuencia prólogo, puede considerarse como



Mujeres en Venecia

un claro ejemplo de citación cinematográfica. La escena establece lo que Antoine Compagnon formula como “*relación interdiscursivo de repetición*” hacia un texto del pasado que es representado y apropiado por otro discurso diferente al texto original^[1]. En este caso, el desplazamiento no sólo parte de una relación de filiación directa hacia el texto original, sino que funciona como una especie de desplazamiento intermedial, donde, a partir de los juegos citacionales de la pieza teatral *Mr. Fox of Venice*, de Frederick Knott, que sirve de material primario para la adaptación cinematográfica, se crea una especie de palimpsesto fílmico que establece una reflexión metadiscursiva respecto a los temas expuestos en el clásico teatral del siglo XVII. Sin embargo, lo que nos interesa para

nuestro artículo no es el rico trabajo de desplazamientos intertextuales e intermediales que propone la película de Mankiewicz, los cuales se propagan elegantemente dando lugar a un fascinante juego de referencias especulares, sino la significación simbólica que el gesto de Cecil Fox posee en la obra de un cineasta apasionado (y marcado) por el teatro que a lo largo de su filmografía muchas veces ha evitado mostrar la presencia directa del escenario teatral. Mankiewicz es un cineasta a quien no le gusta filmar en el interior de un marco escénico cerrado y limitado a las tres paredes del teatro. El cineasta prefiere explorar la contingencia de la ficción con ese mundo físico que se sitúa más allá del escenario y de las bambalinas y que sirve como marco a una representación que se efectúa con otros medios discursivos, los medios propios del cinematógrafo.

¿Por qué Cecil Fox abandona la representación privada de *Volpone* antes de que finalice el último acto? Teniendo presente la formulación sobre la distancia que el cine de Mankiewicz inflige respecto a la escena teatral, la respuesta a la pregunta parece obvia. Es evidente que los títulos de crédito nos anuncian que la ejecución del último acto va a tener lugar en otro medio distinto al teatro, el cine, donde el espacio de la representación no se encuentra sujeto a las coordenadas espaciales cerradas de la caja escénica del teatro a la italiana. Las reglas que van a regir la representación del último acto no van a encontrarse supeditadas por los enunciados establecidos en el texto de Ben Jonson, sino que se desarrollarán en otro marco físico y temporal —la Venecia del siglo XX y pondrán en escena unos personajes que se constituirán en herederos —hasta el punto de adoptar una variante de sus nombres— de las tensiones establecidas en el texto original del siglo XVII. El gesto de Cecil Fox en **Mujeres en Venecia** establece un desplazamiento teórico entre el teatro y el cine, al tiempo que marca los postulados de su filiación, como medio expresivo que juega con la representación.

Si abandonamos **Mujeres en Venecia** y nos trasladamos hacia otro momento

clave de la carrera de Mankiewicz como **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950), comprobaremos que la película que ha sido calificada como uno de los mejores títulos sobre el mundo del teatro filmados en los años dorados del Hollywood clásico parte de una interesante paradoja: la negación de la escena teatral. En ningún momento de **Eva al desnudo** vemos a los personajes actuando en un escenario; sin embargo, toda la acción se encuentra condicionada por el juego de intereses que se articula en torno a quién podrá llegar a ocupar el principal protagonismo en un escenario. Desde las primeras imágenes de la película, en la que los personajes se encuentran reunidos para la entrega del premio Sarah Siddons, el teatro pasa a ocupar la centralidad del relato. Los protagonistas de **Eva al desnudo** no cesan de hablar, discutir o soñar sobre hipotéticos triunfos frente a unos espectadores serviles y sobre la forma cómo la ilusión escénica puede transfigurarse en una cuestión de poder y de intereses económicos. El teatro se constituye en el tema que condiciona la evolución del drama, pero también se configura como un mundo cerrado que posee sus propias leyes y condiciona la vida de los diferentes personajes que pueblan la ficción.

Las tribulaciones de Eva Harrington (Anne Baxter) para poder usurpar la destacada posición que ocupaba la diva Margo Channing (Bette Davis) se desarrollan en un universo marcado por el teatro; pero en dicho mundo quien triunfa no es quien sabe moverse por el espacio teatral por antonomasia —la escena—, sino quien sabe moverse por los espacios adyacentes. Eva conspira en los vestíbulos y las oficinas del teatro, en las fiestas mundanas que reúnen a las actrices, los productores y los directores, pero nunca la vemos ser “otra” en un escenario teatral. La escena se ha constituido en el espacio en *off* del drama. La reubicación del espacio fílmico y su apertura hacia el mundo real como espacio para la representación es uno de los factores claves de la concepción que Mankiewicz posee de la escena cinematográfica.



Eva al desnudo

Al final de la famosa entrevista realizada por Michel Ciment, Joseph L.

Mankiewicz nos proporciona, a modo de confesión, algunas de las claves para entender su concepción del teatro y el curioso proceso de negación de la escena convencional que se desarrolla en su obra fílmica. Para el cineasta, como para los creadores manieristas del siglo XVII, el mundo puede ser concebido como un gran teatro, en el que constantemente los ciudadanos estamos condenados a interpretar nuestros propios papeles. En el interior de ese gran mundo/teatro hallamos diferentes teatros: “*El teatro que proyectamos en la pantalla, el teatro que interpretamos en el escenario y el teatro de la vida cotidiana, que encarna los conflictos y las relaciones entre hombres y mujeres que emiten ruidos inteligibles y no gruñidos*”^[2]. A lo largo de su filmografía, Mankiewicz no ha cesado de proyectar el gran teatro de la vida cotidiana, observando los diferentes niveles de representación que rigen las principales conductas humanas.

El concepto del mundo como un gran teatro aparece perfectamente evidenciado en la secuencia de apertura y de cierre de **Ellos y ellas** (*Guys and Dolls*, 1955), el único musical de la carrera cinematográfica de Mankiewicz. Al principio de la adaptación que Mankiewicz realiza de la pieza de Damon Runyon y Frank Loesser, vemos una serie de personajes que circulan por una especie de versión en cartón piedra de las calles neoyorquinas contiguas a la zona de Broadway y de Times Square. Al ritmo de la música, los diferentes personajes bailan mientras se erigen en representantes de los diferentes estratos sociales que pueblan ese rincón de Nueva York que parece actuar como garante de la preservación de algunos de los principales rasgos del *american way of life*. Tal como es propio de un musical de Broadway, la apertura juega con un tejido arquetípico que se pone de manifiesto mediante el uso crispado de una serie de colores intensos. Mankiewicz reivindica claramente la artificiosidad del momento, como elemento genérico, pero se niega a aceptar la idea de que la escena funciona como un mundo cerrado perfectamente delimitado por los límites del encuadre. En la apertura y el cierre de **Ellos y ellas**, la cámara efectúa un desplazamiento constante, mediante diferentes *travellings* laterales, hacia el exterior, buscando una proyección hacia el mundo físico, como si quisiera afirmar que la representación no es más que una metáfora insertada en un universo más amplio que, a su vez, se encuentra estrechamente delimitado por las estrategias características de la representación.



Ellos y ellas

El proceso de apertura de la escena hacia el mundo puede considerarse también como la metáfora inaugural de una película sobre el mundo del cine y del estrellato como **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa* 1954). En el transcurso de la escena de apertura, el narrador, Harry Dawes, recuerda que la primera vez que vio a Maria d'Amata ésta no se llamaba Maria d'Amata ni era una condesa, sino una

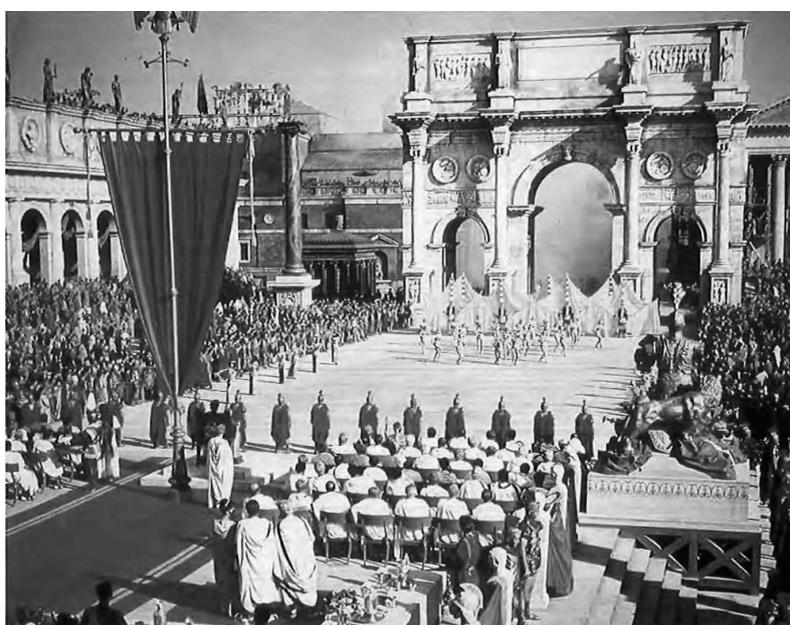
bailarina llamada María Vargas que actuaba en un tablao flamenco cercano a Madrid. Un *flash-back* nos ofrecerá las primeras imágenes del cuerpo de María Vargas ocupando el centro de un escenario y cautivando con sus movimientos sensuales a un grupo de turistas. María es la reina de la escena, pero a partir del momento en que Harry Dawes y sus compañeros de Hollywood entran en el *cabaret*, su ámbito de actuación no se limita al espacio cerrado del tablado madrileño sino que sufre un significativo proceso de apertura que lleva a la bailarina de Madrid a Hollywood y de Hollywood a la Riviera italiana, donde acaba acercándose a la aristocracia.

En el cine de Joseph L. Mankiewicz los escenarios de la representación aparecen perfectamente integrados en la vida porque son parte del gran teatro del mundo. Las actrices, como Eva Harrington o María Vargas, no muestran únicamente sus habilidades de seducción en el escenario, ya que su marco de actuación se desarrolla en una escena abierta. En un momento de **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970), uno de los protagonistas, el embaucador religioso que con su compañero utilizaba la representación como medio para provocar diferentes estafas en los poblados del viejo Oeste, acabará reconociendo, desde el interior del penal donde se encuentra prisionero, que su vida no ha sido más que una mala representación. Después de su patética confesión, intentará mostrar su apego a la verdad efectuando un intento frustrado de suicidio.

Muchas veces, los espacios abiertos pueden llegar a adquirir la forma de curiosos territorios en los que se expone la retórica del poder. ¿De qué modo estos territorios del poder pueden constituirse en un mundo propio, cuando aparecen en el interior de las adaptaciones de clásicos teatrales? Para comprender los juegos que Mankiewicz establece con la retórica de la representación y con la espectacularización de la vida en sus adaptaciones teatrales, puede resultar interesante establecer una comparación entre las estrategias utilizadas en **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953) y las llevadas a cabo diez años después en **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963). Ambas películas, a pesar de sus diferenciadas características de producción, pueden considerarse como títulos complementarios, ya que, incluso desde una perspectiva cronológica, la segunda se presenta como el amplio marco temporal que otorga una dimensión histórica a las tensiones establecidas en la primera. En la gran superproducción **Cleopatra**, el episodio referente a la conspiración en torno a la muerte de **Julio César** aparece elidido y se articula mediante una secuencia de montaje, sin palabras, que establece una especie de fisura entre la primera y la segunda parte del film, entre la parte inspirada en la pieza de George Bernard Shaw sobre los amores entre César y la princesa egipcia, y la pieza shakespeariana sobre el desgraciado enlace entre Marco Antonio y Cleopatra^[3]. Lo que nos interesa, en estos momentos, es observar de qué modo Mankiewicz pone en evidencia cómo en el mundo antiguo, y en el propio presente desde el que fueron elaboradas las películas, las estrategias de poder se encontraban supeditadas por diferentes ejercicios de retórica teatral.

El momento culminante de la pieza shakespeariana *Julio César* es el tercer acto,

cuando, después del asesinato del César, Marco Antonio es capaz de dejar en ridículo a Bruto y a sus asesinos utilizando como principal arma la retórica oral. En la versión cinematográfica de Mankiewicz, la fuerza de la palabra constituye —tal como analizaremos más adelante— el elemento fundamental de la escena, pero resulta curioso observar cómo el cineasta filma tanto el discurso de Bruto —James Mason— como el de Marco Antonio —Marlon Brando— a partir de un juego de planos/contraplanos entre el orador situado en su escena y el público situado en la platea del teatro. Mankiewicz coloca a los representantes del nuevo poder en un estrado frente al pueblo transformado en público, jugando de forma deliberada con la frontalidad y reforzando el efecto de escenario. La palabra es pronunciada desde el teatro de la política, un teatro perfectamente ubicado en el interior del mundo, desde el que se pone en juego el destino de los seres humanos y el de la propia historia.



Cleopatra

En **Cleopatra**, el ejercicio de retórica ya no pasa de forma forzosa por la palabra. Recordemos que en esta gran superproducción, el asesinato de César y el discurso de Marco Antonio son elididos y mostrados sin palabras, sino por las leyes del espectáculo. Uno de los momentos culminantes de la gran superproducción es la fastuosa escena de la llegada de Cleopatra a Roma. En un lugar privilegiado de las gradas se encuentra César, con los máximos representantes del poder, y a su alrededor se sitúa el pueblo romano. Frente al pueblo y el poder tendrá lugar el gran espectáculo de la reina egipcia, consistente en una fastuosa representación que se encontrará presidida por diferentes formas de artificio, como si se tratara del fastuoso espectáculo que preside la inauguración de unos Juegos Olímpicos de la vida moderna. Al final del espectáculo, instalada sobre una efigie, vemos a Cleopatra junto al hijo que engendró con César. Para poder ser aceptada por el pueblo romano, Cleopatra debe cautivar a la audiencia, y para cautivarla es preciso llevar hasta el límite la retórica del espectáculo, los grandes juegos escenográficos que rigen las

leyes del poder en ese gran teatro/mundo.



Eva al desnudo

2. Artificios

Si volvemos a **Eva al desnudo** como película paradigmática de las formas de teatralidad en el cine de Joseph L. Mankiewicz nos veremos obligados a matizar la idea de que la teatralidad se manifiesta básicamente como un problema de constitución temática o como una cuestión de proyección de un universo ficcional. A pesar de que los orígenes del relato que inspiraron la película se encuentran en una olvidada narración novelesca titulada *The Wisdom Eve*, de Mary Orr, existe en **Eva al desnudo** una apuesta intrínseca por un cine de la representación que va más allá del teatro como soporte temático de una intriga. La idea de un cine de la representación se pone de manifiesto en **Eva al desnudo** a partir del modo como el cineasta acaba privilegiando el trabajo interpretativo y la forma como convierte el acto de dicción de los diálogos en el elemento fundamental de su estrategia artística. Al final, **Eva al desnudo** acaba adquiriendo el aire de una cuidada pieza de cámara escrita para el cine.

La idea de que Mankiewicz es sobre todo un maestro de los diálogos cinematográficos y de trabajo actoral puede hacerse extensiva a buena parte de su carrera como cineasta. Si tomamos también como ejemplo un film primerizo como **El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947) veremos que su fuerza emocional no reside en los aires góticos del relato o en la forma como se constituye en una historia de fantasmas dentro del contexto de la inmediata postguerra americana. La elegancia de ese juguete llamado **El fantasma y la señora Muir** reside en el modo como la escena abierta —esa mansión gótica situada al borde del mar— se convierte en el marco de un ingenioso y malicioso torneo de réplicas y contrarréplicas entre dos grandes actores —Gene Tierney y Rex Harrison—, que reflejan dos corrientes interpretativas —la hollywoodiense y la británica— perfectamente integradas dentro de la ficción. A pesar de que en **El fantasma y la señora Muir** existen algunos momentos de inventiva visual, como el rejuvenecimiento de la señora Muir y su viaje hacia el más allá acompañada de su querido fantasma, la fuerza de la película no reside en su invención visual sino en el modo en que la cámara pierde el protagonismo expresivo para desplazarlo hacia otros terrenos. Aunque algunos exégetas de la obra de Mankiewicz insisten en la fuerza visual de algunas imágenes en sus películas, la fuerza del cineasta no reside en su capacidad visual sino en el modo como construye el drama a partir del diálogo, la voz y el cuerpo de sus actores/actrices. La emoción de **El fantasma y la señora Muir** no surge de los elementos melodramáticos del relato —ese amor imposible entre una mujer viva y un muerto/fantasma— sino del modo como los actores y el diálogo articulan una tensión y hacen verosímil el pretendido tono fantástico de la fábula. Al final, la sensación que provoca la película es la de una sofisticada pieza teatral de salón, cuya herencia no se encuentra demasiado alejada, por ejemplo, del teatro escrito por un Oscar Wilde.

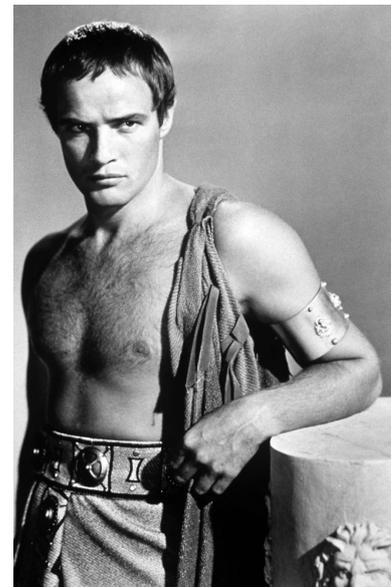
El concepto de cine de la representación, a partir de la búsqueda de una cierta apertura de la escena cinematográfica, no resulta excesivamente ajeno a la idea articulada por André Bazin de la existencia de un cine impuro. Según los preceptos bazinianos, el cine sonoro introdujo unas nuevas formas de expresión en las que el concepto de arte cinematográfico ya no se hallaba supeditado al modo en que la hipotética pureza del medio era capaz de aniquilar la influencia de los otros medios hasta conseguir una determinada autonomía artística. El cine sonoro permitió que el cine mostrara, sin complejos, su condición de arte impuro, y le ayudó a establecer un sustancioso diálogo con los demás medios de expresión: literatura, teatro, pintura, música. En algunas de las grandes obras de los años cuarenta y cincuenta, la propia película se muestra como un medio de expresión impuro que propone un proceso de reflexión sobre la cultura o el arte —el teatro, en el caso de **Eva al desnudo**— a partir del diálogo, sin complejos, con los materiales provenientes de otros medios^[4].

En los años cincuenta, André Bazin articuló los principios básicos de su teoría utilizando como ejemplo las películas que se estaban produciendo en aquellos años. En sus reflexiones sobre la relación entre el cine y el teatro utilizó como ejemplo el trabajo que algunos cineastas como Orson Welles o Laurence Olivier realizaron alrededor de las piezas de William Shakespeare. En la versión de **Macbeth** (*Macbeth*, 1948) que Welles dirigió, con escaso presupuesto, para una compañía menor como la Republic, el decorado como elemento artificioso era omnipresente y se convertía en el creador del espacio por antonomasia del artificio. Welles quería trasladar su **Macbeth** a un universo medieval, dominado por los signos de la barbarie y la superstición, de cuyo interior se encontraba perfectamente desterrado cualquier atisbo de cultura. Laurence Olivier también afirmó la importancia del decorado como garante de la teatralidad en su versión de **Enrique V** (*Henry V*, 1945), donde la función empezaba en los estrechos límites del Globe Theatre, con los actores sugiriendo al público, con escasos recursos escénicos, un hipotético desplazamiento hacia los mundos de ficción que reconstruye la propia obra. A lo largo de **Enrique V** se produce un desplazamiento desde el artificio teatral —el Globe Theatre— al artificio cinematográfico, que encuentra su gran momento de resonancias épicas en la aparatosa puesta en escena que preside el desarrollo de la batalla de Agincourt.

Para comprender la forma como el artificio teatral se hace presente en Mankiewicz sólo tenemos que comparar su Julio César con los modelos casi coetáneos establecidos por Orson Welles y Laurence Olivier. Tal como indica Robert F. Willson, Jr. en un estudio sobre las adaptaciones hollywoodienses de Shakespeare, la producción de John Houseman —antiguo colaborador de Orson Welles en el Mercury Theatre— de Julio César dirigida por Mankiewicz puede considerarse como “*un ejemplo de lo que podría ocurrir cuando se presentaba una obra de Shakespeare a un público típicamente americano*”. De este modo, **Julio César** se presentaba, junto al **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, 1936), de George Cukor, como la adaptación shakespeariana más cercana a los postulados del Hollywood clásico, después de los

ensayos experimentales llevados a cabo por Max Reinhardt / William Dieterle en **El sueño de una noche de verano** (*A Midsummer Night's Dream*, 1935) y Orson Welles en **Macbeth**^[5].

Desde los postulados del cine clásico hollywoodiense, el teatro filmado es el principal enemigo del cine, por lo que las adaptaciones cinematográficas de clásicos teatrales deben esconder la teatralidad presente en la obra original. Mankiewicz no muestra la tramoya clásica del teatro, ni los recursos que hacen posible la ilusión, su apuesta es la de contar de forma directa la historia de las diferentes conspiraciones que dieron lugar a la muerte de César y relatar las guerras por el poder que las sucedieron. El espacio de la obra es un espacio abierto, e incluso en los



Julio César

momentos finales se permite mostrar la batalla de Filipos, que enfrentó a las tropas de Bruto y Casio contra las de Marco Antonio. Sin embargo, Mankiewicz no puede ignorar la fuerza de la palabra en una obra cuya esencia es la retórica del discurso oral. Así, la mostración de la batalla de Filipos se efectúa sin palabras, sin ningún elemento que interfiera la pureza del texto original. El momento ejemplar de Julio César es, tal como hemos señalado anteriormente, el discurso de Marco Antonio. Más allá de la retórica espectacular del momento y de la construcción del espacio como escena existe un elemento que nos muestra la habilidad de Mankiewicz para convertir el poder de la palabra en el auténtico poder de la película: el juego con los acentos. En el momento en que fue presentado el *casting* de **Julio César** se produjo una cierta perplejidad porque Mankiewicz mezclaba actores provenientes del Actor's Studio, como Marlon Brando, junto con actores de la tradición británica shakespeariana, como James Mason o John Gielgud. La combinación se tradujo en una mezcla de acentos, que contribuyó a popularizar el discurso de Marco Antonio/Brando y crear formas de adhesión frente al público americano. El artificio de la palabra se instauró en una película perfectamente enmarcada en un cine de la representación en el que se respetaba y valorizaba la fuerza del texto original.

Joseph L. Mankiewicz rehúye a lo largo de su cine, tanto en las películas de origen novelesco como de procedencia teatral, otorgar la primicia del artificio al acto de mostración de la escena. En sus obras, el artificio aparece constituido por los elementos que rigen la confrontación temática interna de las obras. Las luchas por el poder entre los diferentes personajes o la primacía que el demiurgo ejerce en las diferentes películas del cineasta acaban adquiriendo el aspecto de luchas abstractas, casi conceptuales. El camino hacia la abstracción se pone claramente de manifiesto en una película como **La huella** (*Sleuth*, 1972) donde la lucha entre los protagonistas posee un carácter dialéctico, las victorias están marcadas por los golpes de efecto teatrales, y los personajes supeditan toda su actuación a los múltiples disfraces que

esconden su auténtica identidad. Esta abstracción no sólo está presente en un caso extremo y de carácter semitestamentario como **La huella**, sino incluso en las películas de apariencia seminaturalista como **People Will Talk** (1951) inspirada en la obra teatral *Dr. Praetorius*, de Curt Goetz, donde una facultad de medicina de una universidad privada se convierte en reflejo de la América moralista y paranoica de los años posteriores a la postguerra. El juego de vejaciones al que es sometido el protagonista por parte de la institución universitaria acabará convirtiéndose en el reflejo abstracto de las vejaciones a que estaban sometidos los cineastas liberales en el Hollywood de finales de los años cuarenta, durante la caza de brujas organizada por el senador McCarthy y sus secuaces. Para poder llegar a expresar la vertiente más social de su historia, Mankiewicz jugó con un contexto artificioso y acabó otorgando a la fábula el aire de una metáfora abstracta sobre la América del momento.

La exquisitez con que Mankiewicz construye sus diálogos, junto con los juegos que propone con los significados implícitos al discurso fílmico, constituyen la forma clave de expresión y de afirmación de la teatralidad. Sin embargo, Mankiewicz no es un cineasta que diluya en sus obras la presencia de elementos simbólicos en el decorado, los cuales se transforman en las piezas significativas de una escenografía teatral que debe ser completamente elidida. A pesar del esfuerzo de apertura y naturalización de **Julio César**, existe a lo largo de la película una presencia constante de efigies romanas que intentan establecer un desplazamiento entre la forma como la historia es puesta en escena y el modo en que la historia es petrificada para la posteridad. Incluso la efigie de César que observamos en diferentes momentos acabará adquiriendo una semejanza con la figura del espectro que aparece en el último acto de la obra.



La huella

En la adaptación que Mankiewicz realiza de la pieza extrema de Tennessee Williams, **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959), se establece

un juego entre las plantas carnívoras que devoran moscas en el jardín botánico de Violet Venable —Katharine Hepburn—, con la figura del joven poeta que manipula a Catherine —Elizabeth Taylor— para que atraiga —como moscas— a los hombres que desea. Los relojes que pueblan el palacio veneciano del siglo XVII desde el que Cecil Fox prepara su sofisticada treta muestran de qué forma inexorable el tiempo determina todas las decisiones humanas, incluso el juego perverso que se pone en escena. Finalmente, en **La huella** los autómatas reflejan el sinsentido hacia el que se encuentra lanzado el ser humano en un mundo donde el poder del teatro ha acabado alejando todo atisbo de humanismo y convirtiendo a los seres en autómatas perversos que ríen las bromas de su demiurgo.

3. Demiurgos

Volvamos otra vez al prólogo de **Mujeres en Venecia**. En el momento en que Cecil Fox decide abandonar el teatro antes de que haya empezado el quinto y último acto de *Volpone*, aparte de evidenciar su deseo de prolongar el drama en el interior del gran teatro/mundo también nos anuncia que su papel en la nueva función será el del demiurgo y que su método no se basará en el simple control del proceso de puesta en escena de un texto con unos actores que supeditan la interpretación a las palabras de un guión previamente escrito. Al detener la conclusión de *Volpone*, Cecil Fox deja la intriga en suspenso para que pueda ser reescrita por las actrices que piensa invitar en su nuevo espacio de la representación: una mansión del siglo XVII situada en pleno corazón de Venecia.

El juego del demiurgo Cecil Fox —*alter ego* de Mankiewicz en la función— posee extrañas concordancias con el juego que desde los parámetros del cine moderno propuso Jacques Rivette en **L'amour par terre** (1983). En la película de Rivette, un director de teatro reunía a sus protagonistas y les dejaba el texto que habían de representar, con la excepción del último acto. El problema de fondo consistía en cómo acabar la obra, sobre todo teniendo presente que las actrices se inquietaban en dejar el final en suspenso, en abrir la obra hacia terrenos inciertos^[6]. Al final de **L'amour par terre**, Rivette, desde los parámetros de la modernidad cinematográfica, se manifiesta incapacitado para cerrar la pieza y ejercer su función de demiurgo frente a un teatro que continuamente pone el mundo en suspenso. En cambio, Cecil Fox/Joseph L. Mankiewicz, desde unos postulados propios de la escritura manierista —hacia la que remite su pasión por el siglo XVII—, asume como demiurgo una clara función intervencionista y remite, la escena hacia un final especular, donde el mundo cerrado se multiplica en diferentes espejos que anuncian diferentes golpes de efecto teatrales.

Cecil Fox resume —al igual que Andrew Wyke (Laurence Olivier), el protagonista de **La huella**— una determinada actitud teórica de Mankiewicz respecto al problema de la puesta en escena y a la concepción de la representación cinematográfica como escena abierta. Mankiewicz suele observar el mundo como el territorio de un juego en el que, mediante la prueba de lo falso, unos determinados personajes acabarán mostrando su verdad y desvelando la cara oculta de su propia ambición. Eva Harrington mostrará su quimérica ambición como la única verdad de su máscara; Cleopatra asumirá su tragedia como forma para superar el proceso de espectacularización en el que ha convertido su propia existencia; el *sheriff* Woodward Lopeman de **El día de los tramposos** se erigirá como un personaje más cínico que el forajido vividor que ha convertido en su auténtico doble; y Andrew Wyke, en **La huella**, se encontrará necesitado del juego para colmar su orgullo y proyectar sus propias ambiciones en una lucha dialéctica por el poder y por el desenmascaramiento de la verdad.

En el territorio del juego, las reglas están rígidamente marcadas y se encuentran perfectamente controladas por el demiurgo que quiere poner en escena su propio destino, pero que a medida que avanza la función se siente amenazado por los obstáculos de la realidad exterior. Los protagonistas de las películas de Mankiewicz quieren controlar los hilos de ese gran teatro de marionetas que es el mundo por el que se mueve la humanidad. Todo el cine de Mankiewicz se encuentra repleto de personajes que ponen en escena su propio destino y el destino de la humanidad. Estos personajes acaban adquiriendo muchas veces la función de dobles del propio director y sirven para establecer un ejercicio autorreflexivo sobre el papel del demiurgo en la propia obra. En **De repente, el último verano**, el universo de las pasiones reprimidas propio del teatro de Tennessee Williams parece romperse y desbordarse frente a un juego cruel de manipulaciones en el que Sebastian, el joven poeta, manipula a su novia para encontrar posibles amantes que satisfagan sus instintos pederastas, mientras la madre manipula a su hijo y a los que le rodean para poder poner en escena su propia realidad y esconder el lado oscuro de la existencia humana.

No es de extrañar que el juego de manipulaciones que preside buena parte de la obra de Mankiewicz acabe encontrando su principal figura alegórica en la imagen del laberinto que preside los primeros momentos de **La huella**. El laberinto que debe conducir al peluquero Milo Tindle hasta el reinado de Andrew Wyke es un reflejo del mundo tortuoso que rodea al demiurgo, un mundo ocupado por autómatas y marionetas que buscan expandirse en un espacio sin salidas claras que se ha convertido en una gran escena en miniatura. En este mundo, el lenguaje y las motivaciones humanas se han transformado en el auténtico misterio, en el auténtico hilo de Ariadna que es preciso deshilvanar.

Mientras en el cine moderno —del que Rivette y su teatralidad antes aludida es un claro ejemplo— se pregunta constantemente de qué forma el arte puede crear la vida o la representación puede llegar a implicar la realidad, en el universo manierista de Mankiewicz se acaba constatando que el teatro no es una cosa exclusiva del universo imaginario. El problema no consiste en creer en la verdad de las apariencias, sino en considerar que lo que creemos como real no es más que una apariencia.

Por este motivo, no nos debe extrañar la pasión que Mankiewicz sentía por el siglo XVII y sus modelos culturales, por el período del manierismo, esa tendencia artística situada entre el renacimiento y el barroco que dio lugar a las últimas obras de Miguel Ángel, Tintoretto, El Greco, Christopher Marlowe, Cervantes o William Shakespeare, en las que el ejercicio de representación estaba acompañado de un proceso de reflexividad. El manierismo aparece como un momento en el arte y el pensamiento en el que la destrucción del cosmos del renacimiento, basado en la armonía entre la forma y la naturaleza, permite que surja una nueva realidad opuesta a la forma y al espíritu. El manierismo creó una nueva individualidad y un nuevo concepto de representación en el que, tal como indica Michel Foucault en un texto clave sobre el período, *“los seres no manifiestan su identidad sino la relación*

exterior que establecen con el ser humano”^[7].

En el universo artístico propio del manierismo, el espejo y el laberinto anuncian nuevas formas de representación y de autorreflexividad, de reflexión sobre el mundo y sobre la constitución de una individualidad que desembocan en una nueva forma de voluntad y de conquista de poder^[8]. El laberinto, la confrontación por el poder y la individualidad demiúrgica de los personajes que pueblan el cine de Mankiewicz es la herencia que este manierismo dejó en los sistemas de vida del siglo xx. Por este motivo, en el cine de Joseph L. Mankiewicz el espacio de la escena clásica aparece negado, porque el mundo se encuentra transformado en una gran escena, en ese gran teatro del mundo calderoniano hacia el que siempre remiten aquéllos que consideran que la vida es sueño o, simplemente, un juego de reflejos.



Cleopatra

El tiempo, un sentimiento barroco

Denborak bre pertsonaiengan duen eragina erakusteko obseioa izan zen Mankiewiczen zinemaren ardura nagusitako bat. Obsesio horren presentziak bre fikzioen egitura eta materia narratiboan zein eszenaratzean du eragina, eta bide batez zinegileak gai honi buruz duen ikuspegiaren konnotazio barrokoak eskaintzen dizkigu.

Antonio Santamarina

Pasado, presente y futuro: procedimientos narrativos

“ **E**l pasado, el presente y el futuro no existen. El verano pasado está en mi mente este verano, y el próximo verano también está en mi pensamiento este verano. Y los hechos que ocurrieron el verano pasado condicionan mi comportamiento éste y el próximo verano. El pasado del ser humano y sus pensamientos sobre el futuro afectan a su presente”^[1]. Con insistencia tozuda a lo largo de los años, Joseph L. Mankiewicz ha venido repitiendo esta misma idea sobre su concepción del tiempo como un todo continuo, como una línea indivisible y perenne, de la que es imposible separar el ayer del hoy y aun del mañana, y donde el pasado y el futuro se dan cita en un presente que, además, en el momento de formularlo, se ha convertido ya en pretérito.

Esta idea nodal de su forma de entender el tiempo aflora con fuerza en la larga

conversación que el cineasta mantuvo, en 1973, con Michel Ciment, en una de sus más conocidas entrevistas, posteriormente recopiladas en un libro no menos célebre^[2], y su eco se manifiesta todavía, pero ahora ya teñido con los colores del desengaño y del escepticismo, en una de sus últimas declaraciones: “*El tiempo ha sido, efectivamente, una obsesión durante toda mi vida. Antes había un pasado, un presente y un futuro; ahora, en cambio, tan sólo hay un presente, el pasado parece olvidado y el futuro es incierto. A mi entender, el tiempo ha existido incluso antes de Dios, y ha sido, en verdad, una de las principales motivaciones de mis películas*”^[3].

Para conseguir plasmar, sin embargo, esta compleja noción del tiempo en la pantalla y para sugerir la existencia conjunta, y casi sintética, del pasado, del presente y del futuro en la vida de los personajes que pueblan sus historias, Mankiewicz ha debido utilizar, a lo largo de su dilatada trayectoria profesional, diversos procedimientos narrativos y de puesta en escena que hicieran claramente visibles, y directamente accesibles, para el espectador la presencia casi simultánea de estos tres ejes temporales en la textura de sus relatos.

Como el propio Mankiewicz se ha preocupado de señalar en distintas ocasiones, el *flash-back* ha sido, sin duda, el procedimiento narrativo más utilizado por el cineasta para visualizar el pretérito de unos personajes que ven cómo su presente se encuentra condicionado, de forma inevitable, por el discurrir de unos acontecimientos anteriores que ninguno de ellos quisiera que hubieran sucedido de ese modo. No se trata de analizar ahora, sin embargo, si el *flash-back* es un procedimiento estrictamente cinematográfico o si, por el contrario, es un recurso más o menos artificioso del que el cine se vale para visualizar el pretérito de unas historias que, se quiera o no, transcurren siempre para el espectador en el presente de las imágenes que desfilan ante sus ojos.



De repente, el último verano

En todo caso, sirva como dato que, aunque Mankiewicz emplea este recurso en

prácticamente la mitad de sus veinte largometrajes (en un momento, además, en el que este procedimiento estaba muy en boga en el cine clásico de Hollywood), decide prescindir totalmente de él en sus tres últimas películas, demostrando, quizás, con esta renuncia que había encontrado ya otros medios expresivos para visualizar el pasado en el presente de sus narraciones.

Una posibilidad que el propio cineasta enunciaba ya en 1966, en una entrevista realizada para *Cahiers de Cinéma*, y donde, de paso, exponía también su opinión sobre este procedimiento narrativo: “*Ciertamente, como usted ya sabe, yo no creo en el flash-back como ‘truco’. Éste debería utilizarse tan sólo cuando es imposible contar una historia en el presente sin recordar el pasado. Confío en que un día será posible mostrar el presente y el pasado conjuntamente, al mismo tiempo*”^[4]. Una aspiración que, como habrá ocasión de constatar más adelante, el cineasta había logrado ya alcanzar, con cierto éxito, unos años antes en **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959).



Carta a tres esposas

Hasta entonces, sin embargo, la utilización del *flash-back* se convierte en una necesidad expresiva para Mankiewicz, que recurre a él para mostrar los acontecimientos del pasado que contribuyen a desestabilizar el presente amoroso de Rita Phipps (Ann Sothorn), Lora May (Linda Darnell) y Deborah Bishop (Jeanne Crain) en **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), para referir la historia de Diello (James Mason) en **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952) o para evocar el pretérito de sus protagonistas respectivos en títulos como **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950), **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954), **The Quiet American** (1958) o la citada **De repente, el último verano**.

A su vez, la insistencia con la que el cineasta recuerda ese pasado a través de la visión que sobre esos hechos ofrecen, no uno, sino varios de los protagonistas de la narración (como en **Carta a tres esposas**, **Eva al desnudo** o **La condesa descalza**),

vendría a poner en duda, por una parte, la objetividad del recuerdo y de los acontecimientos relatados, desvelaría, por otra, el carácter subjetivo de esas rememoraciones y pondría de relieve, finalmente, que “*la dimensión temporal es un concepto complejo y nunca lineal en el cine de Mankiewicz*”^[5].

Subjetivos, complejos y parcelados por distintas visiones, esos recuerdos (enmarcados en el seno de distintos *flash-backs*) gravitan sobre el presente de estos personajes y se ubican, y éste es un dato muy significativo, en el punto preciso donde el pasado y el presente se dan cita —la entrega del trofeo Sarah Siddons en **Eva al desnudo**, los funerales de María Vargas (Ava Gardner) en **La condesa descalza** o la muerte de Sebastian en **De repente, el último verano**—, iluminando, con su reverberación, parcelas ocultas de la vida de cada uno de estos seres. Esa preocupación por mostrar las interferencias del ayer en el hoy llevaría también al cineasta a dibujar complejas estructuras narrativas y alambicadas estructuras temporales, por medio de las cuales se hiciera sentir con más fuerza, precisamente, la presencia ominosa del pretérito sobre los momentos clave de la andadura de todos esos personajes.

De acuerdo con esa intención, resulta completamente comprensible que, en el primero de los títulos citados, Mankiewicz pretendiese que los seis *flash-backs* a través de los que se relata la historia de Eva (Aune Baxter), por parte de tres narradores distintos, regresasen periódicamente, al finalizar cada uno de ellos, al banquete anual de la sociedad Sarah Siddons, al momento, congelado en las imágenes, en el que la actriz se dispone a recoger el premio del mismo nombre de manos del presidente de la sociedad. Por desgracia, las intromisiones de Zanuck (encargado del departamento de producción de la Fox) en la realización de la película obligaron a efectuar varios cortes y alteraciones en el guión de rodaje, eliminando, de paso, los regresos de cada uno de los *flash-backs* al banquete de entrega de premios y haciendo que éstos se encadenasen consecutivamente uno detrás de otro, sin volver al punto de partida, hasta agotarse el último de ellos.



El fantasma la señora Muir

Sería preciso, por lo tanto, que el cineasta crease su propia productora (Figaro Inc.) unos años después para que lograra, al abrigo de interferencias caprichosas, cumplir su objetivo anterior al realizar **La condesa descalza**. En ella, esta vez sí, los sucesivos *flash-backs* —enunciados de nuevo por tres narradores diferentes— que recuerdan la historia de María Vargas vuelven siempre, al concluir cada uno de ellos, al cementerio donde, bajo la presencia sobrecogedora de la estatua de la joven, se celebran los funerales de ésta.

Al mismo tiempo, Mankiewicz aprovecha esta oportunidad para dinamitar la supuesta objetividad del relato al introducir un *flash-back* en el interior de otro el relato donde María refiere su noche de bodas se incrusta en la narración de Harry Dawes —(Humphrey Bogart)— y al ofrecer un mismo acontecimiento la bofetada del conde Vincenzo Torlato (Rossano Brazzi) a Alberto Bravano —(Marius Goring)— desde dos puntos de vista distintos. Una perspectiva doble que el cineasta deseaba presentar asimismo en **Eva al desnudo**, haciendo que el discurso de Eva Harrington se contemplase desde las visiones alternativas de Karen y de Margo, si bien la intervención de Zanuck durante la filmación de la película volvería a destruir una vez más esta sugerente propuesta.

Avanzando todavía un paso más allá, Mankiewicz consigue, finalmente, conjugar el pasado y el presente en el hermoso *flash-back* que resuelve el enigma de **De repente, el último verano**. En él, las imágenes que revelan la muerte de Sebastian el

verano anterior se sobreimpresionan sobre el rostro de Catherine Holly (Elizabeth Taylor), y brotan y se desvanecen siguiendo el hilo de los recuerdos de ésta mientras su cara se ilumina o se ensombrece al mismo compás.

El deseo del cineasta por mostrar simultáneamente el ayer y el hoy parece así cumplido en una secuencia dotada de una gran fuerza visual y, a partir de entonces, aquél utilizará otros instrumentos (algunos de los cuales venía empleando ya con anterioridad) para sugerir esa influencia imborrable del pretérito dentro de unos filmes —los postreros de su carrera— volcados, sobre todo, en la indagación de los mecanismos de la puesta en escena.

Como tales instrumentos evocadores habría que considerar la larga serie de cuadros —generalmente retratos— que salpican con profusión las imágenes de las películas de Mankiewicz y cuya función casi exclusiva reside en mostrar la influencia que esas figuras, y los acontecimientos que representan, arrojan sobre la vida actual de los personajes.

Este es el caso, al menos, del retrato de Alzide, la bisabuela de Nicholas Van Ryn (Vincent Price), en **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946), autora de una maldición que pesa sobre todos los miembros de su linaje; de la serie de estampas bostonianas de **The Late George Apley** (1947), que indican el anclaje en el pasado de George Apley (Ronald Colman); del lienzo que representa al capitán Gregg (Rex Harrison) en **El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947), cuyo espectro se aparece a la protagonista (Gene Tierney) para narrarle su biografía: o, por último, de la galería de retratos que adornan el palacio de los Torlato-Favrini, cuya impronta aristocrática, símbolo de una nobleza de sangre a punto de desaparecer, condiciona el comportamiento criminal de Vincenzo Torlato.

En idéntico sentido cabría considerar también, probablemente, la presencia en estos filmes de otros elementos como la amnesia de los protagonistas de **Solo en la noche** (*Somewhere in the Night*, 1946) o **De repente, el último verano**, la misiva de **Carta a tres esposas** —que recuerda un pretérito inquietante y amenazador para sus protagonistas femeninas— o el pasado misterioso de Shunderson (Finlay Currie), en **People Will Talk** (1951), que pone en peligro la carrera profesional del doctor Noah Praetorius (Cary Grant).

E igualmente habría que incluir dentro de la misma escala evocadora la muerte, anterior al comienzo del relato, de Sebastian en **De repente, el último verano**, o las referencias continuas al siglo XVII por parte de Cecil Fox (Rex Harrison) en **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967), o a los años treinta por parte de Andrew Wyke (Laurence Olivier) en **La huella** (*Sleuth*, 1972), que revelan el bucle temporal en el que ambos personajes han quedado aprisionados cual insectos en el ámbar.

Pero no sólo el ayer, sino también el mañana hará sentir su presencia indeleble sobre un hoy convertido en una especie de encrucijada de caminos sin salida, marcado por el devenir de los acontecimientos pasados y por la amenaza de un futuro tan ineluctable como el propio destino. Para visualizar este último, Mankiewicz

utiliza distintos instrumentos, que van desde la canción que el fantasma de Alzide interpreta diariamente al clavicordio para recordar la maldición que decidirá la suerte fatal de los Van Ryn en **El castillo de Dragonwyck**, hasta el rótulo de neón y el cuadro torcido (donde se representa una antigua estampa bostoniana) de la casa de George Apley, que previenen del derrumbe de los viejos valores de la Nueva Inglaterra ante el avance incontenible de la modernidad capitalista, en **The Late George Apley**.

Fantasmas, maldiciones, personajes, cuadros y estatuas se convierten, así, en los artificios preferidos por el cineasta para reflejar la influencia paradójica que el futuro ejerce sobre el presente atribulado de los personajes de sus historias. De este modo, la aparición del espectro de Julio César en la película del mismo título, anunciando a Bruto: “*Me verás en Filipos*”, adelanta la derrota de éste a manos de Marco Antonio y Octavio, al igual que la advertencia del ciego al propio Julio César (“*Guárdate de los idus de marzo*”) en el mismo film, o que la premonición de la sacerdotisa en **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963), advierten del destino fatal que aguarda al emperador romano.

La imagen de Phoebe, multiplicada hasta la saciedad por los espejos del vestidor de Eva Harrington en **Eva al desnudo**, cumple también una función similar a la de los ejemplos anteriores, mostrando que el ciclo de renovación de las ambiciosas aspirantes a estrellas teatrales o cinematográficas se repite hasta el infinito, y otro tanto cabe decir de la galería de cuadros de los Torlato-Favrini, que adelanta el espacio que ocupará el retrato de María Vargas al final de su vida en **La condesa descalza**.



Eva al desnudo

En este último caso, pues, una misma imagen sirve tanto para visualizar el peso del pasado (las obligaciones que Vincenzo asume al convertirse en el último miembro

de los Torlato-Favrini) como la amenaza del futuro (el lugar destinado al lienzo donde María Vargas quedará inmortalizada como la última condesa del linaje) que gravita sobre la protagonista de la historia.

Esta voluntad, por parte de Mankiewicz, de conjugar los tres tiempos dentro de la narración encuentra, a su vez, algún notable efecto de síntesis en esta misma película. En ella, el juego con la estructura de *flash-backs* consigue que la estatua de María Vargas sirva tanto para adornar el presente (el entierro de la condesa presidido por su efigie de mármol) como para reflejar los tres ejes temporales del relato al introducir la realización de la escultura en el seno de uno de los *flash-backs* donde Harry narra la historia de María Vargas, de tal forma que la estatua es presente de la narración de Harry, pretérito, porque se trata de un relato en pasado, y futuro, porque el espectador conoce el destino que aguarda a la citada escultura una vez concluida la obra por parte del artista.

Esta misma construcción aflora también en el personaje del adivino ciego en **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953) que, en el presente de la narración, advierte a aquél que se prevenga del futuro (representado por “*los idus de marzo*”) mientras que, una vez muerto César y con el cadáver yaciendo en las escaleras del Senado, un evidente primer plano del ciego —sin duda intencionado por parte de Mankiewicz—, y de nuevo en presente, evoca el pretérito en el que el adivino lanzó su premonición a los oídos altaneros del emperador romano.

Los artificios de los que el cineasta se sirve para intentar trasladar a la pantalla sus ideas sobre el tiempo son, pues, muy variados y diversos y, en ocasiones, un mismo procedimiento puede emplearse tanto para visualizar el pasado como el futuro, sin que para ello importe que se trate de un cuadro, de una estatua o, ni siquiera, de un *flash-back*, cuya utilización aparece asociada siempre a la evocación del pretérito, pero que, en el caso de Mankiewicz, arroja también luces sobre el futuro de las criaturas que pueblan sus historias.

No se trata, por lo tanto, de que la utilización del *flash-back* en estos filmes no se aplique fundamentalmente a la rememoración del pasado, sino que, en la configuración de esas evocaciones Mankiewicz introduce, en ocasiones, varios elementos significativos que reverberarán sobre el presente del cual se ha desgajado ese *flash-back*, pero también sobre el futuro de sus protagonistas. Este sería el caso, por ejemplo, de cuando, por intermedio de este procedimiento narrativo, se anuncia la muerte de la nobleza y de María Vargas en **La condesa descalza**, de cuando se describe la vida de una de las innumerables aspirantes al trofeo Sarah Siddons en **Eva al desnudo** o de cuando se adelanta la previsible locura posterior de Violet Venable (Katharine Hepburn) en **De repente, el último verano**.



Julio César

Personajes atrapados en el tiempo: niveles temáticos

Siguiendo los mismos impulsos que Mankiewicz, aunque la escritura de los guiones provenga de plumas ajenas a la suya, la mayoría de los personajes que transita por sus ficciones muestra habitualmente la misma preocupación que su creador por el paso del tiempo o por la influencia que éste ejerce en sus vidas respectivas. Personajes anacrónicos y anclados en el pretérito, buena parte de ellos se declaran amantes de un lejano pasado, irreal e idealizado, mientras, simultáneamente, se sienten desplazados de un presente cuyos rasgos detestan y que ni siquiera aciertan a interpretar con claridad, y prisioneros de un futuro sin esperanza, donde sus sueños de inmortalidad se disuelven en la nada y donde su búsqueda afanosa de algún tipo de descendencia desemboca invariablemente en el fracaso.

Enemigos del tiempo, de la historia y de la vida, todos ellos construyen refugios claustrofóbicos a su medida, tratando de evitar que los acontecimientos diarios, y el presente, penetren en ellos, a la vez que se aferran a un pasado sin esperanzas, cuyos ecos condicionan su existencia actual y su destino.

En esa especie de limbo irreal se sitúa Nicholas Van Ryn (**El castillo de Dragonwyck**), anclado todavía en los ideales anteriores a la revolución francesa y que asiste, con impotencia, a la rebelión de sus aparceros a los gritos de “*libertad, igualdad, fraternidad*”; George Apley (**The Late George Apley**), depositario de los valores del viejo Boston, empedernido lector de Emerson, pero que no logra entender las ansias de libertad de sus hijos; Vincenzo Torlato (**La condesa descalza**), que ve cómo su linaje desaparecerá con él mismo; Cecil Fox (**Mujeres en Venecia**), refugiado en su palacio veneciano y enamorado de los ideales del siglo XVII; Andrew Wyke (**La huella**), varado en los años treinta, cuando triunfaban los relatos de Agatha Christie y las melodías de Cole Porter; y tantos otros protagonistas de las ficciones de Mankiewicz.



The Late George Apley

El sentimiento de pérdida —que la sucesión habitual de *flash-backs* se preocupa casi siempre de situar en primer plano— se apodera así de unas narraciones donde la muerte de algún personaje importante (el capitán Gregg en **El fantasma y la señora Muir**, el cadáver que diseccionan en **People Will Talk**, Sebastian en **De repente, el último verano**, Julio César en la segunda parte de **Cleopatra...**) contribuye a acentuar esa sensación de pérdida, a la vez que introduce la percepción del futuro en el seno del relato, advirtiéndolo con su presencia cadavérica del destino final que aguarda a sus protagonistas. Pérdida, ausencia, muerte... La conjunción de todos estos elementos desvela la fragilidad de unos seres que, aparentemente poderosos y seguros de sí mismos, se encuentran, no obstante, solos, terriblemente solos, sin posibilidades reales de comunicarse con los demás.

Para paliar esa soledad, muchos de ellos construyen un decorado a su medida, a la medida de su anacronismo, y lo abigarran de marionetas, bustos, adornos, discos antiguos, retratos, que, sin embargo, y en palabras de Vincent Amiel, no hacen más que subrayar la fragilidad de sus poseedores^[6]. Ese mismo carácter se apodera también de las numerosas estatuas que acompañan la existencia de estos seres (de Julio César, de María Vargas, del premio Sarah Siddons, de Poe...), convertidas en testimonio irónico del poder y de la ambición de sus propietarios, en símbolos incontestables de la decadencia, de la muerte y de la vanidad de unos sueños de gloria destinados a desvanecerse en el eco desmemoriado de los siglos.

Prisioneros del pretérito y de los refugios donde intentan ocultarse del presente, ninguno de ellos puede escapar de su destino, ni tampoco borrar su pasado; por eso resulta grotesca la lobotomía que Violet Venable intenta practicar a su sobrina Catherine en **De repente, el último verano**, pues, cualquiera que sea su resultado, el ayer continuará haciendo gravitar su peso insoportable sobre la existencia de todos estos seres.

Pero tampoco el futuro parece ofrecer mejores esperanzas a ninguno de ellos —salvo a la señora Muir—, que, situada fuera del tiempo y de su época, conseguirá reunirse después de la muerte con el capitán Gregg, que ven cómo el mundo exterior va agrietando, infatigable, las paredes de sus refugios. Para escapar de su destino inevitable, algunos de estos personajes buscarán el sueño imposible de la inmortalidad, ya sea a través de sus poemas (como pretende Violet Venable con su hijo en **De repente, el último verano**), ya sea convirtiéndose en dios romano o, si es el caso, egipcio (como Julio César en la película del mismo título o en **Cleopatra**), ya sea buscando dejar su huella a través de la imagen cinematográfica (como en **Eva al desnudo**), de sus narraciones policíacas (como Andrew Wyke en **La huella**), ya sea por medio del amor, como la señora Muir o la propia Cleopatra.

Otros, en cambio, intentarán perpetuar su existencia a través de sus hijos. Sin embargo, como en el caso anterior, tanto Nicholas Van Ryn (**El castillo de Dragonwyck**) como Vincenzo Torlato (**La condesa descalza**) o Julio César, en los dos títulos citados, verán también cómo su sueño se desvanece y ninguno de ellos

conseguirá tener descendencia o ese hijo varón que perpetúe el apellido de sus progenitores. Fracasada esta vía de salida y con el pasado atenazando sus pensamientos, la única solución que resta a estos personajes es intentar vivir un presente cuya mediocridad repele su aristocracia existencial, mientras contemplan con impotencia las cicatrices que el tiempo, siempre el tiempo, va dibujando en sus vidas.



Mujeres en Venecia

El conflicto dramático que, en gran parte de estas ficciones, enfrenta a sus protagonistas maduros con personajes más jóvenes (como es el caso de Nicholas Van Ryn y su joven esposa, de George Apley y sus hijos, de Julio César con Marco Antonio y Cleopatra, de Cecil Fox frente a William McFly y Sarah Watkins, de Margo Channing y Eva Harrington, o de Andrew Wyke y Milo Tindle, entre otros) introduce, además, la conciencia del paso del tiempo en el seno del presente y en la vida de unos personajes que, como en una última vuelta de tuerca, se encuentran, digámoslo una vez más, desplazados del ayer en el que les hubiera gustado vivir, del hoy que encarnan sus jóvenes rivales y de un futuro que, como agua en el agua, disolverá la memoria de su paso por el mundo.

Lúcidos y pesimistas al mismo tiempo, casi todos ellos saben, sin embargo, que, como expresa paradigmáticamente Cecil Fox en **Mujeres en Venecia**, “*no ha existido otro tiempo ni otro mundo, simplemente hemos perdido el placer de vivir en ellos*”, y que, por lo tanto, su existencia se reduce tan sólo a un simulacro de vida. De esa conciencia nacen las complicadas representaciones, casi teatrales, que muchos de ellos orquestan alrededor de sí mismos y donde el juego por el juego parece ser el único lema y la regla exclusiva que respetan sus artífices^[7].

En el fondo, sin embargo, detrás de esa representación lo que late es el deseo de estos personajes de apurar la copa del presente hasta sus gotas postreras, de vivir el instante hasta sus últimas consecuencias, de disfrutar del aquí y ahora conscientes de

su derrota contra un enemigo tan poderoso como el tiempo, una derrota de la cual viene a ser expresión, en las imágenes, el fracaso que todas estas criaturas manipuladoras sufren al final de la representación organizada por ellos mismos. Una conciencia del extraordinario valor del tiempo que nadie ha expresado mejor que Cecil Fox en la película anteriormente citada: *“La gente valora muy poco el tiempo, la gente vulgar. Como en todo lo demás, elige lo que es mayor, no lo que es mejor, hasta el tiempo. Sólo piden vivir cien largos y miserables años y se sienten estafados si viven cincuenta maravillosos. Cantidad, sí: calidad, no. Venecia es diminuta y preciosa: Los Angeles, gigantesca y aterradora. ¿Quién la prefiere? La mayoría de la gente, ésta”*.

Flashbacks, retratos, fantasmas, estatuas... Los signos del pasado y del futuro que el cineasta introduce en la textura narrativa y visual de sus relatos toman cuerpo, así, en la vida de unos personajes a los que se concede tan sólo el disfrute del brillo efímero del instante y que ven cómo el tiempo, que todo lo arrumba y vuelve ruinas, condiciona su existencia y los desplaza (quizás como le sucediera también al propio cineasta en su carrera profesional y en su propia vida) de un presente que puede gozarse únicamente a través de un simulacro, de una representación, de un juego. Ahora bien, cabría preguntarse llegados a este punto, ¿qué filosofía, qué visión del mundo se oculta detrás de toda esta concepción pesimista y, al mismo tiempo, lúcida sobre el paso del tiempo?

La fugacidad barroca: una interpretación

Sería, sin duda, arriesgado afirmar, sin otras matizaciones, que personajes como George Apley, Harry Dawes, Cecil Fox o Andrew Wyke son meros sustitutos de Mankiewicz en la pantalla, seres forjados a imagen y semejanza de su creador y convertidos en portavoces cinematográficos de sus ideas, pues, de mantenerse esta interpretación, resultaría difícil justificar la mirada crítica e irónica con la que el cineasta contempla el comportamiento de todos ellos en el seno de sus ficciones. Sin embargo, no es menos cierto que, aun dentro de esa distancia crítica, se adivinan buenas dosis de comprensión y de complicidad del director con los mismos y que, a veces, no resulta difícil descubrir las ideas de Mankiewicz en algunos parlamentos de Harry Dawes (**La condesa descalza**) sobre el cine, de Addison de Wilt (**Eva al desnudo**) sobre el teatro, de Julio César o de Cleopatra acerca de la vida o, por lo que a nosotros nos interesa, de Cecil Fox (**Mujeres en Venecia**) sobre el tiempo.

Probablemente ninguna película de Mankiewicz condense mejor que esta última la visión del cineasta acerca de este tema y, tal vez, por ello mismo, el propio director ofrezca, casi como de pasada al comienzo de la película, las claves para rastrear las raíces de su concepción sobre el paso del tiempo, haciendo exclamar a Cecil Fox: “*El XVII, mi siglo, mi época dorada*”. Y las palabras de éste pueden traspasarse, en cierta forma, a los labios de su creador, pues en buena medida, conforme se expondrá a continuación, las ideas y los sentimientos barrocos ofrecerán gran parte del sustrato ideológico y formal en el que germinarán las ficciones del cineasta.



Solo en la noche

Sería desviarnos demasiado de nuestro objetivo analizar las razones económicas, sociales, políticas e ideológicas que dieron origen a esa exaltación del sentimiento y de la conciencia del tiempo, de la fugacidad de la vida, que se conoce como conciencia barroca y algunas de cuyas manifestaciones más conocidas habrá ocasión

de examinar más adelante. En todo caso, lo que sí parece cierto es que en esa época, siguiendo a Erwin Panofsky, *“el individuo se hace consciente de todos los problemas del mundo exterior como de los de su propio ego, lo que conduce a que las personas se alejen del mundo como de un peligro amenazador”*^[8].

Esa acentuación del subjetivismo y esa huida del mundo características de las gentes del XVII —y presentes también, por lo que acabamos de ver, en la mayoría de los personajes de Mankiewicz— guardan relación asimismo con la conciencia de la fugacidad de la vida y con la angustia por el paso del tiempo, que tienen lugar en esa época y que se trasvasan a las criaturas del cineasta. De este modo, si el artista barroco puede exclamar desesperanzado *“sólo el tiempo vive”*^[9] o, en palabras de Góngora, *“tú eres, tiempo, el que te quedas / y yo soy el que me voy”*^[10], Cecil Fox podrá decir también: *“La gran preocupación [de la humanidad] es el tiempo. Y cuando la humanidad termine, ya sea por suicidio o por muerte natural, seguirá el curso del tiempo”*. Una idea que el propio cineasta había enunciado ya con anterioridad, por intermedio del personaje de Elizabeth Conroy (Josephine Hutchinson), en **Solo en la noche**: *“Las cosas cambian, pero el tiempo no cambia jamás”*.

Nada tiene de sorprendente, por lo tanto, que, de acuerdo con esta sintonía de pensamiento entre los artistas del XVII y Mankiewicz, éste llevase a las pantallas **Julio César**, una de las obras más conocidas del dramaturgo barroco por excelencia, William Shakespeare. Es difícil saber entonces si el discurso que Marco Antonio (Marlon Brando) pronuncia ante el cadáver de César (Louis Calhern) denostando la fugacidad de la existencia humana, expresa tan sólo la visión sobre el paso del tiempo y la muerte que podría albergar el dramaturgo inglés o si, por el contrario, no explicita también los pensamientos del cineasta sobre el mismo tema.

En cualquier caso, lo que sí resulta ilusorio, a partir de esta premisa incontestable, es intentar detener el paso del tiempo, como pretenden hacer infructuosamente varios de los personajes del cineasta y, sobre todo, Cleopatra, quien no duda en declarar ante César que *“el tiempo es nuestro enemigo”*, una conclusión a la que llegará también, aunque desde otra perspectiva, Harry Dawes en **La condesa descalza**: *“Todo estaba ya escrito en el libro del destino, nada de lo que yo pudiera hacer cambiaría ni una sola línea, ni mis lágrimas borrarían una sola palabra”*.

La conciencia de la transitoriedad de la vida humana y la aceptación de la derrota ante la imposibilidad de enfrentarse con éxito al paso del tiempo impulsa a estos seres, como sucedía antes con los hombres del barroco, a una especie de fuga ascética del mundo, a una huida imposible del presente y de la propia existencia (quizás porque, como explícita Harry Dawes, *“la vida es un guión estúpido”*), mientras sienten, como aquéllos, *“la inquietud atormentada del futuro y el deseo de aferrarse al pasado”*^[11].

Como corolario inevitable, la conciencia de fugacidad revela a estos personajes,

como acaecería también con sus predecesores del siglo XVII y, sobre todo, con los escritores místicos, el sentimiento de lo eterno, que impulsa tanto a aquéllos como a éstos hacia una huida ascética hacia lo infinito. La búsqueda de la inmortalidad se convierte así, conforme acabamos de ver, en una constante para todos ellos, aunque para alcanzarla deban rebelarse contra Dios, como hacen, de alguna forma, Sebastian en **De repente, el último verano** o Nicholas Van Ryn en **El castillo de Dragonwyck**. Una pretensión, sin embargo, inútil —como revela el significativo plano que muestra la estatua del esqueleto de un ángel, probablemente luciferino, adornando el jardín de Sebastian— y, al menos, tan vana como la de pretender convertirse en un dios humano —como Julio César—, o en intentar perpetuarse a través de su obra^[12] —como Andrew Wyke— o de su descendencia —como el conde Torlato-Favrini, Julio César y varios protagonistas más de la filmografía de Mankiewicz.

La siguiente conclusión inevitable es que si sólo existe el tiempo, los seres humanos se encuentran condenados, a largo plazo, a repetir los mismos actos una vez tras otra, como en un ciclo sin fin, marcado siempre por el eterno retorno de los mismos acontecimientos. De ahí que Margo, en **Eva al desnudo**, contemple cómo Eva ocupa su puesto estelar en la escena mientras ésta, a su vez, encuentra su lugar de privilegio amenazado por las infinitas Phoebes que se encuentran dispuestas a ocupar su sitio, que Marco Antonio, en **Cleopatra**, vea cómo su destino se encuentra encadenado, de alguna forma, al de Julio César, o que el hijo de George Apley, en **The Late George Apley**, se vea condenado a repetir la misma andadura social de su padre, y así sucesivamente, sin que exista ninguna esperanza de mudar el lento discurrir de la rueda del destino.

Asimismo, de esa conciencia de que no existe nada más que el tiempo surge otro motivo temático presente en buena parte de las narraciones del cineasta y que enlaza con uno de los temas barrocos por excelencia, conforme explicitará el célebre drama calderoniano, la vida entendida como un sueño. Un primer esbozo de esta concepción de la existencia humana aparece ya en **El fantasma y la señora Muir**, donde la vida de ésta se configura como un sueño que acabará con el despertar de la muerte y que abrirá, para ella, la posibilidad del amor con el fantasma del capitán Gregg. Sin embargo, la formulación más significativa de este tema en la obra de Mankiewicz se encuentra en el parlamento final de Cleopatra antes de suicidarse, un texto que, sin duda, cualquier escritor barroco podría haber considerado como suyo: “*¡Qué despierta me siento! Como si la vida sólo fuera un sueño que muere y que, al morir, da paso a otro que nace. Bello sueño que nunca acabará, porque es eterno*”.

Fugacidad de la vida, entendida como un sueño, imposibilidad de luchar contra el tiempo fugitivo o de alcanzar la inmortalidad por cualquier medio, toda la existencia humana se reduce, por lo tanto, a un ciclo invariable donde los acontecimientos están condenados a repetirse una y otra vez, donde la única certeza es que todo se extingue —ya se trate de los dinosaurios, como se cita en **De repente, el último verano**, ya de la nobleza, a quien se compara con esos animales prehistóricos en **La condesa**

descalza— y donde el pasado, el presente y el futuro se conjugan simultáneamente, porque cada uno de ellos es intercambiable por el otro dentro de esa rueda infatigable que todo lo muda y trastorna para no cambiar nada sustancial, en definitiva.

Curiosamente, además, Mankiewicz utiliza también buena parte de la imaginería barroca para ensartar esos temas y, como el artista del XVII, prefiere, por lo general, lo artificial, lo fiero, lo feo y lo monstruoso como marco para construir sus ficciones. Una predilección especialmente presente en el decorado gótico, con resabios del cine de terror, de **El castillo de Dragonwyck**, en el extraño jardín presidido por una temible planta insectívora de **De repente, el último verano** o en las estatuas monstruosas y en las marionetas de **La huella**.



De repente, el último verano

Mankiewicz, sin embargo, va todavía más allá y recoge, incluso, el conocido tema barroco de las ruinas (más tarde traspasado al romanticismo y, en cierta forma al expresionismo, dos movimientos caracterizados también por la exaltación del yo y del subjetivismo) para ambientar una especie de reedición del martirio de san Sebastián (otra imagen muy representada tanto por la pintura y escultura barroca como por la manierista) en la conclusión de **De repente, el último verano**.

La fugacidad de la vida, que las ruinas representan plásticamente, encuentra expresión asimismo con otro motivo barroco para sugerir ese mismo sentimiento, el del jardín y, derivado de éste, el de la flor. Dos motivos presentes, conforme acaba de exponerse, en el invernadero monstruoso de Violet Venable, que representa, según ella misma confiesa durante el transcurso del relato, el amanecer de la creación, lo que convierte a éste en una especie de jardín del bien y del mal y lo enlaza, a través de la estatua representando el esqueleto del ángel caído, con el tema de la rebelión de Sebastián contra Dios.

Un laberinto de setos es el marco también en el que tiene lugar el primer encuentro entre Andrew Wyke y Milo Tindle en **La huella**, mientras Nicholas Van Ryn utiliza, en **El castillo de Dragonwyck**, plantas tóxicas (como la adelfa) para envenenar a su primera mujer y para intentarlo con la segunda, suprema manifestación de la transitoriedad de la existencia humana.

Por su parte, George Apley y la señora Muir descubren también el paso inexorable del tiempo con el anciano árbol del caucho que amenaza con destruir el techo del invernadero del primero o con el monstruoso engañosos que aquella corta, inopinadamente, al tomar posesión de la antigua residencia del capitán Gregg. Un jardín presidido por un bello reloj de sol es, por último, el marco en el que Cecil Fox pondrá fin a su vida, confirmando de este modo, y de manera si se quiere indirecta, la relación que ambos elementos mantienen con el tantas veces citado

sentimiento barroco.

A su vez, como expresión sintetizada de esta preocupación por el tiempo, el siglo XVII asistirá a un desarrollo extraordinario del arte de la relojería, que culminará con la invención del reloj de bolsillo en esa época. Un oficio, el de relojero, que, según afirma Milo Tindle en **La huella**, conocía bien su padre, aunque ello no le serviría para ganarse la vida honradamente en Inglaterra, porque los tiempos habían cambiado desde entonces.

Y unos objetos que, como no podía ser menos dentro de una ficción donde su protagonista se confiesa admirador apasionado del siglo XVII, dominan la puesta en escena de **Mujeres en Venecia**, mostrando, a través de su diversidad (los relojes de arena, barroco y moderno que regalan al protagonista las tres mujeres con las que éste mantuvo lazos sentimentales), algún rasgo de la relación anterior de Cecil Fox con cada una de ellas. La destrucción de los tres relojes, al igual que el último baile de Fox al compás de *La danza de las horas*, adelantarán la muerte definitiva del personaje, mientras la falsificación del reloj de arena (en realidad, una réplica del original) introducirá una curiosa reflexión acerca de la falsedad del tiempo y, sobre todo, de la vida que preside toda la narración.



Julio César

Queda, por fin, una última manifestación del alma barroca que, además, resultaba muy querida para Mankiewicz, a juzgar por sus declaraciones y por la presencia reiterada de la misma en sus ficciones (**Julio César**, **Eva al desnudo**, **Mujeres en Venecia**, **La huella**...): la afición por el teatro de las gentes del XVII, que daría origen a la creación, en esa época, del drama moderno, con William Shakespeare a la cabeza de la renovación y, en España, con Lope de Vega y su *Arte de hacer comedias*. Sin duda, esta influencia se halla también presente, como es fácil suponer, en el juego de representaciones que se orquestan en el centro de las ficciones del cineasta y en la impronta teatral de los títulos anteriormente citados, y encuentra expresión, a su vez,

en otro motivo barroco por excelencia, el del movimiento, el de la “*figura en movimiento [que] nos refuerza la conciencia de que contemplamos algo que pasa, [que] nos sugiere el antes y el después*”^[13].

Incapaz de representar, sin embargo, ese movimiento en sus creaciones, el artista barroco deberá buscar otros artificios, como el llamado espacio continuo, para tratar de incorporar aquél en sus obras con los medios escasos que tenía a su disposición en esos momentos. Habría que esperar, por lo tanto, varios siglos para que el cine pudiera, al fin, cumplir el sueño aparentemente inalcanzable de los creadores del XVII. Y habría que esperar unos cuantos años más para que tiempo y movimiento, dos preocupaciones y anhelos barrocos, y dos de las principales características del cinematógrafo, se convirtieran en la materia narrativa y visual de las películas de un cineasta tan manierista como Mankiewicz, pero analizar este último rasgo de su estilo será ya materia de otro artículo.

Julio César

A Welles lo que es de Shakespeare y a Mankiewicz o que es de Welles

*Shakespearean zale porrokatua, Mankiewicz zinemaren beste erraldoi urratsei jarraitzen saiatu zen: Orson Welles-i. Hala dramgile ingelesean oinarrituz egokitu zituen pantailarako **Julius Caesar** eta **Cleopatra** lanka, nahiz eta azken kasu honetan George Bernad Shaw-ren obra ere erbili zuen. Shakespearekiko zuen lealtasna gorabehera, Mankiewiczek ez zituen lortuko Wllesek lortu zituen mailak.*

Esteve Riambau

Confrontar los nombres de Mankiewicz y Welles implica, ante todo, referirse a la controversia sobre la autoría de **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941). Los motivos de inspiración que dieron lugar a esta película, el forcejeo entre William Randolph Hearst y la RKO para que se destruyese el negativo de un retrato que éste consideraba ofensivo y, por último, la polémica desencadenada por Pauline Kael al poner en duda la participación de Welles en el guión por el cual había recibido el único Oscar de su carrera han situado a Herman Mankiewicz en el ojo de un violento huracán. El guionista era un asiduo invitado a las recepciones que el magnate de la prensa ofrecía en su mansión de San Simeón, y hay motivos más que suficientes para pensar que influyó decisivamente en la escritura de un guión que, una vez escuchadas todas las partes implicadas, parece evidente que fue fruto de un laborioso proceso de colaboración que desmentiría las maliciosas acusaciones de la Kael, pero que no aleja las sospechas que se ciñeron sobre la creatividad de Welles^[1]. Mankiewicz ya había fallecido en el momento en que se desencadenó esta polémica y, privado de este testimonio de primera mano, el realizador tuvo que arrastrar la sombra de una duda que ni siquiera su brillante réplica —articulada a través de su film ensayo **Fraude** (*Question Mark*, 1973), una sutil reflexión sobre el arte, sus falsificaciones y el poder de la moviola como elemento de creación a partir de imágenes ajenas— pudo disipar.

No fue Herman, sin embargo, el único Mankiewicz relacionado con Welles. La trayectoria de Joseph Leo, hermano del coguionista de **Ciudadano Kane**, permite establecer nuevos puntos de contacto. Algunos son sutiles, quizá fruto de la casualidad que une a dos de los realizadores más intelectuales de Hollywood. Otros, en cambio, delatan voluntarias aproximaciones por parte del director de **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) hacia el cineasta radical que él también habría querido ser si se hubiese atrevido a cumplir las amenazas que manifestaba en 1951, tempranamente decepcionado —como Welles— tras haber brillado en el firmamento de Hollywood: “*Me gustaría abandonar esta región de niebla intelectual. Hace algún tiempo, la ciudad de Los Angeles se definió a si misma de un modo edificante. El diario The Mirror había organizado un referéndum para designar al más distinguido*

de los habitantes del lugar durante el año 1950 y el galardón fue otorgado al equipo de fútbol americano de UCLA. Dios desea, sin iluda, que Los Angeles se convierta en un desierto, ya que su existencia como ciudad es un desafío a Su Voluntad. Algún da alguien apretará el botón adecuado y la ciudad regresará a la nada”[2].

Nacido seis años antes que Welles, Joseph L. Mankiewicz no fue un niño prodigio tan precoz, pero respiró los ambientes intelectuales de una familia en la que el padre ejercía como profesor universitario y desarrolló una amplia labor de apoyo hacia los alemanes emigrados a Estados Unidos. Graduado en bellas artes, Mankiewicz viajó a Europa cuatro años antes que Welles, si bien con Alemania, en lugar de Irlanda y España, como destino. Ambos entraron en Hollywood por puertas distintas.

Gracias a las influencias de su hermano, el primero comenzó a trabajar en la industria del cine como redactor de rótulos para películas mudas y, a partir de 1929, como guionista de la Paramount. Cuatro años más tarde firmó dos libretos para la RKO, la futura productora de **Ciudadano Kane**, pero habría que esperar hasta 1939 para que Welles suscribiese con esta empresa un privilegiado contrato que le permitiría debutar simultáneamente como productor, director, guionista y actor sin necesidad de ascender por los laboriosos peldaños del meritoriaje.

Mientras Mankiewicz escribía casi una treintena de guiones y, a partir de 1936, también ejercía como productor para Metro Goldwyn Mayer, Welles triunfaba en Broadway con innovadores montajes teatrales de un variado repertorio. Una versión de *La Bohème* dirigida en el Metropolitan de Nueva York en 1952 supuso la única experiencia de Mankiewicz en el escenario, pero el teatro, en su filmografía, ocupa un lugar especialmente destacado a través de sucesivas adaptaciones de John P. Marquand y George S. Kaufman (**The Late George Apley**, 1947), Curl Goetz (**People Will Talk**, 1951), Ben Jonson (**Mujeres en Venecia; The Honey Pot**, 1967). Tennessee Williams (**De repente, el último verano; Suddenly, Last Summer**, 1959) o Anthony Shaffer (**La huella; Sleuth**, 1972). A ellas hay que añadir sus respectivas versiones de **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953) y **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) y una especial admiración hacia William Shakespeare, el único autor teatral que Welles se atrevió a llevar a la pantalla tras previas experiencias en el teatro y en la radio.

Tanto Mankiewicz como Welles extrajeron del teatro no sólo un soporte narrativo sino también una concepción dramática del espectáculo cinematográfico que, a través de su admiración hacia el actor, la evidencia del artificio escénico y la importancia de la palabra, implican una determinada puesta en escena. El primero llegaría a utilizar el término “teatro filmado” para reivindicar que “*mis películas, con raras excepciones, habrían podido ser textos teatrales, habrían podido ser*



Julio César

perfectamente recitados en un escenario”^[3]. El segundo, tan pronto pisó el plató de **Ciudadano Kane**, sorprendió al reputado director de fotografía Gregg Toland con una técnica de iluminación directamente importada de los escenarios y que justifica buena parte de los hallazgos visuales del film.

Sometido a una mayor disciplina de estudio, Mankiewicz observó una estricta fidelidad a los géneros clásicos a través de una filmografía que abarca diversas comedias dramáticas y melodramas, un film de espías, dos históricos, un musical o un *western*, además de los inclasificables **Mujeres en Venecia** y **La huella**. En cambio, más allá de insertar **El extraño** (*The Stranger*, 1946), **La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*, 1947), **Mister Arkadin** (*Mister Arkadin / Confidential Report*, 1957) y **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1957) dentro de unos generosos márgenes del cine negro, el resto de la obra de Welles resulta mucho más difícilmente etiquetable.

Al comparar a Mankiewicz con Welles es preferible disparar por elevación. En el orden de la narración, ambos recurren con frecuencia al *flash-back* o al narrador “en *off*” para abordar un enigma que, a menudo, procede de la estrategia de un personaje demiúrgico que acabará atrapado en su propia tela de araña. Repletos de conspiradores —desde la Addie Ross de **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949) o la Eva Harrington de **Eva al desnudo** hasta el ambicioso Marco Antonio de **Julio César** o el alcaide corrupto de **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970), sin olvidar la madre posesiva de **De repente, el último verano** o el vengativo marido despechado de **La huella**— los filmes de Mankiewicz se hallan muy cerca del espíritu de **Mister Arkadin**, **Sed de mal** o, sobre todo, de las similitudes particularmente evidentes que **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954) mantiene con **Ciudadano Kane**. No por casualidad, Mankiewicz reconoció haberse inspirado en Rita Hayworth —la segunda esposa de Welles— para la creación del personaje de María Vargas, la bailarina española interpretada por Ava Gardner que acaba casándose con un aristócrata que bien podría ser un sosias de Ali Kahn^[4]. En cambio, mientras el director de cine encarnado por Humphrey Bogart borra cuidadosamente cualquier huella que pueda delatar paralelismos con Mankiewicz o Welles, la película arranca desde la muerte de la protagonista para recomponer su biografía a través de diversos *flash-backs*, trazados desde el punto de vista de distintos narradores.

En el orden estético, aunque Mankiewicz es menos barroco que Welles, no rechaza el reiterado recurso visual a escaleras, laberintos o jardines. En **Eva al desnudo**, el personaje de Atine Baxter se coloca frente al espejo; pero, a diferencia de lo que Welles hace con Rita Hayworth al final de **La dama de Shanghai**, “Mankiewicz no tiene ninguna necesidad de disparar contra ese espejo, de matar a la doncella. El juego de masacres ya hace tiempo que ha empezado”^[5]. Aunque sólo una de las películas por él dirigidas, **La condesa descalza**, está basada en un guión original escrito en solitario, Mankiewicz es un autor tan indiscutible como pueda

serlo Welles. Tras los problemas precisamente suscitados a raíz de la autoría de **Ciudadano Kane**, éste no volvería a compartir los créditos del guión de sus películas, aunque sólo dos de ellas, **Mister Arkadin** y el ensayo **Fraude**, carecen de antecedentes literarios y son íntegramente originales. Para Mankiewicz, “el autor de filmes” sería nuestro autor-realizador. Es decir, el “autor de filmes” trabaja en estrecha colaboración con un productor y un organismo financiero; extrae su guión de una obra original; se asocia con creadores y técnicos, tales como el compositor, el operador, el montador, el ayudante de dirección, etc. Y, sin embargo —y ésa es la esencia del papel del creador en el cine—, la aportación del ‘autor de filmes’ es un proceso continuo que comienza con la elaboración del guión y termina con el montaje definitivo del film”^[6]. Welles podría haber compartido plenamente esta aseveración de su colega, si bien ambos poseen un estilo propio que confrontaría “*el suntuoso barroquismo del primero contra la sustancial ‘educación’ del encuadre y, sobre todo, de los movimientos de cámara del segundo (también barrocos, más de espíritu que de concepción visual): el dominio de la imagen contra el de la palabra*”^[7]. O, si se prefiere, la manifiesta oposición entre la *stravaganza* de Mankiewicz presente en **Eva al desnudo** o **Mujeres en Venecia** y “*el grotesco de Welles (pienso en el macroscópico ejemplo de Sed de mal), que destila una sensación de turbación, una construcción de naturaleza absurda respecto a los tonos de lo real*”^[8].



La condesa descalza

1. Et tu, Houseman?

Entre los numerosos ejemplos que ilustran las correspondencias que unen las trayectorias de Welles y Mankiewicz, **Julio César** ocupa un lugar particularmente significativo. Después de haber abierto la temporada del Federal Theatre en Harlem con un heterodoxo *Macbeth* interpretado por actores negros, el primero inauguró las actividades de su nueva compañía, el Mercury Theatre, con otra adaptación shakespeariana que volvía a huir de los márgenes convencionales. *Caesar* se estrenó en Nueva York el 11 de noviembre de 1937 con un vestuario de corte contemporáneo que acentuaba los paralelismos entre la atroz lucha por el poder en la Roma Imperial y las intrigas políticas en la Italia fascista de Mussolini. Mientras Joseph Holland — un actor físicamente muy parecido al dictador italiano— interpretaba el papel de César, Orson Welles prescindía de la experiencia que había adquirido como Casio y Marco Antonio en una anterior versión juvenil de la misma obra para encarnar ahora a Bruto, el joven idealista que participa en el asesinato del dictador para después suicidarse, decepcionado por una acción que él creía haber cometido en función de una noble causa. George Coulouris (Marco Antonio), Joseph Cotten (Publio), Martin Gabel (Casio) y Hiram Sherman (Casca) fieles componentes de la compañía de reparto que Welles mantendría cohesionada hasta el rodaje de **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*, 1942)— completaban el reparto de una representación en la que los personajes, ataviados con uniformes militares, saludaban con el brazo en alto.

En un comunicado de prensa emitido por el Mercury se afirma que “*nuestro Julio César ofrece un retrato del mismo tipo de histeria que existe en algunos países contemporáneos gobernados por dictadores. Observamos el amargo resentimiento de los hombres libres frente a la imposición de una dictadura. Contemplamos un asesinato político, como el de Huey Long. Vemos la esperanza por parte de Bruto de que un gobierno más democrático desaparezca con la ascensión de un demagogo (Antonio) que suceda a un dictador. Nuestra moral, si lo desean, es que no es el asesinato, sino la educación de las masas, lo que permanentemente aparta a las dictaduras*”. La dirección escénica, que incluía unas plataformas flanqueadas por mástiles y edificadas frente a un gran muro rojizo como la sangre y cuyo espacio se fragmentaba mediante una iluminación cenital que recordaba la de los grandes mítines nazis, subrayaba estos paralelismos, y las reacciones de la crítica fueron unánimemente entusiastas^[9].

Animado por este éxito, Welles desarrolló su punto de vista acerca de la obra de Shakespeare a través de otros medios. El 11 de noviembre de 1938 emitió una versión radiofónica con una narración de H. V. Kaltenborn adaptada de las *Vichis* de Plutarco^[10], pero, obviamente, el objetivo final era el cine. Así lo hizo con *Macbeth* en 1947 y, dos años más tarde, en pleno rodaje de **Otelo** (*Othello*, 1949), Welles propuso seguir con una adaptación de *Julio César*, siempre en términos

contemporáneos, que sería dirigida por Hilton Edwards e interpretada por él mismo y Michéal McLiammoir en los papeles principales^[11]. Sin embargo, las circunstancias económicas por las que Welles atravesaba en aquel momento no eran las más propicias para emprender nuevas aventuras y, de momento, se contentó con incluir una de las escenas finales de *Julio César* en su espectáculo *An Evening with Orson Welles*, en el cual también intervenían Edwards y McLiammoir.

El proyecto de llevar la obra a la pantalla, sin embargo, se mantuvo en pie y, en 1953, el rey Farouk de Egipto se ofreció a financiarla, manteniendo un punto de vista contemporáneo. Animado por este apoyo, Welles escribió un guión destinado a “*ser filmado como un noticiario*”^[12] y quería que Richard Burton (futuro protagonista de **Cleopatra**) interpretase el papel del emperador, mientras él mismo volvía a reservarse el de Bruto “*porque es el tipo de personaje que yo suelo interpretar: alguien que piensa*”, Welles amplió a Peter Bogdanovich algunos detalles adicionales acerca de su visión de la película: “*Se habrían visto las ruinas de Roma por doquier, todas ellas empapeladas con grandes carteles del nuevo César. Escribí, creo, un guión bastante bueno: quiero decir con ello que hice un buen uso del texto, como un noticiario en versos libres, si eso fuera posible*”^[13].

El proyecto fue remitido por el cineasta a la Metro Goldwyn Mayer, donde John Houseman —viejo amigo de Welles, además de productor del Mercury Theatre y, por lo tanto, de la versión teatral de *Julio César*— se había alzado con una importante reputación como productor de **La casa de las sombras** (*On Dangerous Ground*; Nicholas Ray, 1951) o **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful*; Vincente Minnelli, 1952). Welles ya era entonces un exiliado de Hollywood pero, quizás ingenuamente, creyó que esta circunstancia propiciaría su regreso a la Meca del Cine. Houseman, sin embargo, no estaba dispuesto a olvidar la agria disputa que había disociado su trayectoria de la de Welles y aprovechó esta ocasión para ajustar cuentas. Según Charles Higham, “*dos semanas antes de la fecha oficial de inicio de la producción, Welles remitió a Houseman una carta con acuse de recibo. Asegurándole que sólo te deseaba lo mejor, recordaba a Houseman sus propios esfuerzos para filmar Julio César y se quejaba de que la MGM hubiese interferido en sus planes de realizar una versión con vestuario moderno con un trasfondo mussoliniano en los alrededores de Roma. Sugería que la MGM debía posponer la producción, que debía compensarle por sus pérdidas o que debía permitirle trabajar con Houseman y la MGM en la película. Una cuarta posibilidad era que cada uno siguiese con su propia versión. Welles insinuaba con firmeza que Houseman debía contratarlo para dirigir en Hollywood*”^[14].

“Houseman”, prosigue Higham, “*respondió con una gran dignidad. Subrayaba que había comenzado su proyecto sin ‘la más ligera sospecha’ de que Welles estuviese considerando la posibilidad de adaptar Julio César*”. La versión que Welles contó a Bogdanovich sobre esa misiva es, sin embargo, sustancialmente distinta: “*Le envié una copia a Houseman, junto con mis diseños para los*



Julio César

decorados, y me lo devolvieron todo con enormes sellos y una larga carta de los abogados de Houseman: ‘Esto no ha sido abierto —no será abierto...—’. Estaban tan asustados de que entonces yo fuera a reclamar que habían robado cosas mías..., mientras yo sólo había querido ofrecerles un gesto amistoso’. En cualquier caso, las cartas ya estaban echadas: en el mismo momento que *Variety* publicó un anuncio con los planes de Welles, Mankiewicz ya había contratado a John Gielgud para que interpretase el papel de Casio, y la MGM ya tenía plenamente decidido que sería él quien dirigiría un proyecto que Houseman antepuso a la adaptación que el propio realizador debía llevar a cabo a

partir de la novela *Jefferson Selleck*”.

En sus memorias. Houseman afirma textualmente: “No recuerdo si fui yo quien primero sugirió a Joseph Mankiewicz como director de **Julio César**. De quien quiera que fuese, la idea era buena. Él y yo pronto descubrimos que estábamos básicamente de acuerdo sobre la naturaleza de los conflictos personales y políticos de la obra, así como en el impacto dramático que creíamos que podía tener, como una película popular, sobre los espectadores contemporáneos. Entonces intercambiamos versiones y discutimos diferencias, con el sobreentendido de que Joe, como director, sería el responsable de la definitiva versión del guión”.^[15] Aparentemente se refiere a Mankiewicz pero, quien quiera leer entre líneas, también puede deducir una doble alusión a Welles, tanto a través de una prudente distancia establecida frente a los conflictos que rodearon la autoría del guión de **Ciudadano Kane** como de la disputa que ambos mantuvieron durante el rodaje de aquel film, hasta el extremo de liquidar una larga e intensa amistad. La sutil venganza de Houseman contra Welles prosigue cuando, al afirmar que su proyecto sería “*el primer film shakespeariano americano*”, olvida el precedente establecido por Welles con su modesto **Macbeth**, y concluye con la contratación de Edmond O’Brien, uno de los actores del Mercury Theatre, para interpretar el papel de Casca. El resto del reparto del film estaba integrado por John Gielgud —futuro intérprete de **Campanadas a medianoche** (*Chimes at Midnight*, 1965)—, Louis Calhern, Marlon Brando, Deborah Kerr, Greer Garson y James Mason en el papel de Bruto.



Julio César

En sus memorias. Houseman evita el cuerpo a cuerpo con Welles al hablar de **Julio César**, pero no puede soslayar un evidente paralelismo con la previa versión teatral que él mismo había producido. Al justificar la decisión de rodar la película en blanco y negro —en contra de los intereses comerciales del estudio—, el productor

afirma que fue para “subrayar los paralelismos históricos entre las intrigas políticas de los últimos años de la República romana y recientes acontecimientos europeos. (...) Hitler, Mussolini y Ciano en el Brenner Pass; Stalin y Ribbentrop firmando el Pacto; en las fotografías de los periódicos y en los noticiarios de la última década habíamos visto éste y otros encuentros personales que pronto evolucionaron hacia la violencia y la muerte: eran obsesivamente similares a las tensas confrontaciones de los conspiradores shakespearianos antes y después del asesinato. En las escenas del Foro los paralelismos eran aún más obvios: inevitablemente evocarían la memoria del Führer en Nuremberg y de Mussolini vociferando desde su balcón por encima de la muchedumbre salvajemente regocijada que después escupiría sobre su cadáver cuando fue colgado por los pies en una gasolinera”^[16].

2. El peinado de los romanos

La participación de Mankiewicz en esta operación tampoco fue inocente. Después de haber ganado sendos pares de Oscar —como guionista y director— de **Carta a tres esposas** y **Eva al desnudo** —dos filmes dotados de diversas resonancias wellesianas^[17]—, había llegado el momento de competir en el terreno shakespeariano. “*Si he rodado **Julio César**”, afirmó Mankiewicz, “es porque no conozco autores dramáticos más potentes que Shakespeare. Creo que, oportunamente reducido para la pantalla, actualmente, tiene más cosas que decir, y más profundamente, sobre el ser humano y sus relaciones con la sociedad que cualquier otro dramaturgo del pasado o del presente. Pero aquello que he querido filmar no es exactamente Julio César, no un clásico, sino mi visión personal de Julio César. Lo he afrontado como un drama contemporáneo y pulsante. (...) He querido mostrar (...) que Shakespeare podía ser representado exactamente como si fuese contemporáneo nuestro”*^[18].



Julio César

A pesar de estas manifestaciones, la versión de Mankiewicz —a diferencia de la de Welles— renuncia a cualquier rasgo de modernización de la puesta en escena. Antes bien, reforzó su carácter teatralizante, hasta el punto de provocar una punzante sátira de Roland Barthes, cuando el semiólogo francés afirma que “*todos los personajes llevan un mechón de pelo sobre la frente. Unos rizado, otros filiforme, otros ondulado, otros aceitoso, todos bien peinados, y los calvos no están admitidos, aunque la historia romana haya proporcionado un buen número de ellos. (...) ¿Qué es lo que está unido a estas franjas obstinadas? Simplemente, el anuncio de la Romanidad. Aquí se ve cómo opera a pecho descubierto el mecanismo capital del espectáculo, que es el signo. La mecha frontal inunda de evidencia, nadie puede dudar que nos encontramos en Roma*”^[19]. A pesar de la contratación de un consultor

técnico de origen italiano^[20], Vittorio De Sica discrepó abiertamente de cualquier atisbo de verosimilitud cuando, en su visita al plató, exclamó que los decorados reproducían exactamente las calles de la moderna Ferrara^[21]. Tampoco las escenas de la batalla, rodadas en las afueras de Hollywood bajo la apariencia de un *western*, resultan particularmente convincentes, pero, más allá de estos elementos superficiales, la adaptación que Mankiewicz hace del texto de Shakespeare en relación con la versión teatral de Welles^[22] delata la absoluta subordinación del primero con este último.



Julio César

A pesar de la aparente fidelidad a Shakespeare, el film de Mankiewicz introduce numerosas modificaciones en relación con la obra: resume las intervenciones de Casca y Casio al inicio de la escena III del acto I; elimina el diálogo entre Bruto y Lucio de la escena I del acto II y suprime íntegramente la escena IV del acto II para que la advertencia de Artemidor, en forma de carta, enlace directamente con el escepticismo de César antes de ser asesinado. También anula el diálogo entre Antonio y el criado de Octavio (final de la escena I del acto III) para dar mayor protagonismo a aquél en el célebre discurso del Foro y, en consecuencia, vuelve a eliminar a este personaje al final de la siguiente escena. Suprimiendo la escena III, correspondiente al interrogatorio al que diversos ciudadanos someten al poeta Cinna, Octavio hace su aparición al principio del acto IV, que se mantiene prácticamente íntegro. El V incluye, en cambio, numerosas variaciones: el film suprime todo el comienzo de la primera escena, entre Octavio, Antonio, Casio y Bruto, para focalizar el protagonismo entre esos dos personajes. Tras la batalla, la escena III también reduce los personajes colaterales de Titinio y Mesala, así como el parlamento final de Bruto y se suprime la totalidad de la IV, donde Antonio se entera de que Bruto ha sido hecho prisionero. La última escena también queda considerablemente reducida, para desembocar en un final en el que, tras el suicidio de Bruto, Antonio exalta su nobleza.

Curiosamente, buena parte de estas modificaciones coinciden exactamente con las realizadas por Welles para ensalzar el papel de Bruto en el doble conflicto con César y Antonio. Si estos últimos representan el poder y la ambición, elementos básicos que Welles heredó de Shakespeare para desarrollarlos en toda su obra, el primero es el joven idealista que se opone ingenuamente a los anteriores. Así lo harán también el policía interpretado por Charlton Heston en **Sed de mal**, el humilde secretario de **Una historia inmortal** (*Une histoire immortelle*, 1966) o incluso el propio protagonista de **El proceso** (*Le procès*, 1963), aunque, en el caso de Julio César, no se trata de una traición, otro de los conceptos más próximos al universo creativo del director de **Campanadas a medianoche**. “*La traición está en la historia, no en la*

obra”, explicaría Welles a Bogdanovich. “*En Shakespeare, el personaje de César es ridículo, un presumido pomposo. (...) No existe relación entre Bruto y César. César es casi un dictador de dibujos animados; no debió ser representado de esta forma, pero de todos modos nunca podrá hacerse de él un personaje simpático. Tampoco puede presentarse como un hombre siempre lleno de explosiones de jactancia, ni como un genio frío como el hielo. No existe amor entre él y Bruto; por lo tanto, no hay nada en absoluto que haga de ella una historia de traición*”.



Julio César

En su versión teatral, Welles subrayó esta distancia identificando a César con Mussolini, mientras Bruto era el único que no vestía uniforme militar. Por este mismo motivo, el futuro cineasta amputó los fragmentos colaterales que diluían el protagonismo de este personaje al que, tras su muerte, Antonio define como “*el romano más noble*”, alguien que tenía “*un pensamiento honesto y sólo se añadió a la banda interesado por el bien de la República*”. Es ese objetivo el que explica por qué Welles suprimió íntegramente la escena III del acto I, que Mankiewicz únicamente resume, y en cambio mantuvo el diálogo de la escena siguiente, que el film elimina, donde Bruto subraya a Lucio el carácter faccioso de los conspiradores contra César. Welles también elimina la escena II del acto II en la que Calpurnia sueña con el asesinato de César y éste antepone su orgullo a los malos augurios, con lo cual su versión de la obra reducía el peso del Destino en favor de la acción política de Bruto. Su adaptación de la obra también se había anticipado al film de Mankiewicz en la eliminación del diálogo entre Porcia y el adivino (escena IV del acto II), así como en las supresiones llevadas a cabo en las tres escenas del acto III, con el añadido de la frase en la que Bruto, refiriéndose a César, exclama: ‘*No se le ha rebajado su gloria porque era digno de ella, ni se han exagerado las ofensas por las cuales ha sufrido la muerte*’. Welles detestaba el personaje de César que, en cambio, Mankiewicz adula a

través de la recuperación de la escena en que Antonio se enfrenta a su estatua, elemento simbólico característico en toda la obra del director de **La huella**. Las analogías entre las modificaciones perpetradas entre la versión teatral de Welles y el film de Mankiewicz persisten en el acto IV, con la excepción de que el segundo recuperaría el diálogo entre Bruto y su joven criado Licio previo a la aparición del fantasma de César. Del mismo modo, las importantes transformaciones que se detectan en la versión cinematográfica del acto V ya habían sido exploradas en el escenario, con la salvedad de que Welles respeta un breve diálogo inicial entre Bruto y Octavio en el que el primero defiende la contundencia de unas buenas palabras por encima de unos malos golpes. A pesar de todo, el personaje wellesiano es un demócrata convencido cuyo error le cuesta la vida mediante un suicidio que la obra enfatizaba con mucha más fuerza que la película.



Julio César

Para Welles, “*Shakespeare lo dijo todo. Del cerebro al vientre; cada actitud y minuto de la vida de un hombre*”^[23]. El cineasta lo conocía al dedillo y lo dominaba a placer, hasta el extremo de fusionar diversas obras para crear con sus fragmentos una nueva pieza que, como **Campanadas a medianoche**, sublimaba las anteriores sin traicionar su espíritu. En el caso de **Julio César**, apenas tuvo que amputar algunos fragmentos para que el resultado brillara, sobre el escenario, con una luz inconfundiblemente wellesiana. Como **Macbeth**, **Otelo** o los cinco reyes que integran **Campanadas a medianoche**, el cineasta también quiso llevarla a la pantalla. Otros proyectos shakespearianos, como el inacabado *El mercader de Venecia* de finales de los sesenta o el abortado *Rey Lear* de principios de los ochenta, se quedaron por el camino.

Éste fue también el caso de *Julio César*, que Welles intentó llevar de nuevo a la pantalla en 1967, dos años después del estreno de **Campanadas a medianoche**, manteniendo sus características estilísticas intactas pero esta vez con Christopher

Plummer como Marco Antonio, él mismo en el papel de César y Paul Scofield en el de Bruto. Una vez más, el proyecto no se materializó, pero la comparación entre lo que habría sido la versión de Welles y la que Mankiewicz rodó con la complicidad de Houseman no deja lugar a dudas. Welles había heredado de Shakespeare lo que Mankiewicz jamás pudo asimilar de Welles.



Julio César



Los géneros según Mankiewicz

Antonio José Navarro

*Zinegile asko ez bezala, Mankiewicz zen genero jakin batean spezializatu, baizik eta horietako hainbat jorratu zituen. Hala, Mankiewiczzen obran musikal batekin hasi (**Guys and Dolls**) eta western bat ere (**There Was a Crooked Man...**) barne hartzen da, tartean melodrama (**A Letter to Three Wives**), fantasizkoa (**The Ghost and Mrs. Muir**), zinema beltza (**House of Strangers**), spioitzako zinema (**Five Fingers**) eta abar dituela.*

El lugar que ocupa Joseph Leo Mankiewicz entre los padres del cine moderno, a la luz de las más radicales teorías *cahieristas*, se consolida al analizarse detenidamente su particular tratamiento del cine de género. Mankiewicz, guionista más o menos brillante, dramaturgo frustrado e intelectual *dilettante*, elabora su obra fílmica, paradójicamente, en dirección contraria al cine. La estética de sus películas se doblega ante el trabajo de los actores, apuntala la agudeza de los diálogos y subraya el astuto desarrollo del argumento. El autor de **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) limita con rudeza, en ocasiones incluso con cierta violencia, el papel fundamental que las estructuras visuales desempeñan en la articulación epistemológica y narrativa de un film. Mankiewicz nos obliga, pues, una y otra vez, a buscar analogías literarias, filosóficas o lingüísticas en relación con las imágenes de sus películas. En consecuencia, semejante concepto del cine, no exento del visionario lirismo que destila la arrogancia, ensalza la palabra como vivencia individual y la dramaturgia como singularidad, oponiéndose a la generalización, a la universalidad, a la abstracción. Es decir, rechazando la experiencia del cine de género como fórmula que configura una producción industrial, como entramado formal sobre el que se

trabaja una ficción, como expectativa ritual por parte del público^[1].

Por otra parte, no es nada temerario afirmar que la obra de Joseph L. Mankiewicz ha estado siempre vinculada al cine de género. En la carrera del director de **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946) —un pomposo melodrama gótico— podemos hallar muy distintas cintas de género: el cine fantástico —**El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947)—, el melodrama —**Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949)—, el cine negro —**Odio entre hermanos** (*House of Strangers*, 1949)—, un film de espionaje —**Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952)—, una adaptación shakespeariana —**Julio César** (*Julius Caesar*, 1953)—, el cine “sobre” Hollywood —**La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954)—, el musical —**Ellos y ellas** (*Guys and Dolls*, 1955)—, el *peplum* —**Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963)—, la comedia —**Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967)—, el *western* —**El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970)—, una *stage movie* —**Eva al desnudo**—, un par de películas “políticas” —**Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950), **The Quiet American** (1958)—, y un *thriller* —**La huella** (*Sleuth*, 1972)—. Pero, parafraseando un viejo artículo firmado por Terenci Moix^[2], Mankiewicz no se adaptó jamás a los géneros, sino que los géneros se adaptaron a él. Cada uno de los títulos antes enumerados son, tanto por concepto como por ejecución, rarezas que a ojos del *connaisseur* adquieren el rango de experiencia única e irrepetible. El descarnado nihilismo ideológico y estético que Mankiewicz imprime a sus películas rompe la lógica dinámica evolutiva que caracteriza a los géneros^[3].



Un rayo de luz

Sin duda, el más inteligente requiebro que Joseph L. Mankiewicz logró en sus filmes “de” género fue adelantarse al discurso crítico de sus exégetas. Como apuntaba el teórico estadounidense Frank D. McConnell, “claro está que el hecho de celebrar el genio individual no implica necesariamente que se desprecie la idea de las convenciones de los géneros. Pero hay una tendencia —incluso en los estudios que se ocupan directamente de los géneros cinematográficos— a considerarlos más o menos como telones de fondo para que sobresalga el genio creador individual. Y aunque un tratamiento como éste pueda ser un rasgo inevitable de la crítica post-romántica, plantea problemas”^[4]. ¿Cuáles son esos problemas? El primero y más importante es que dicho razonamiento implica una distinción, absolutamente equívoca y poco rigurosa, entre la idea del artista cinematográfico que trasciende la supuesta esencia de los géneros y el artesano que se somete a su teórica normativa. Al confrontar los excelentes filmes realizados por notables profesionales sin egocéntricas veleidades creativas —*cf.* **El demonio de las armas** (*Gun Crazy*, 1949), de Joseph H. Lewis; **The Day of Outlaw** (1959), de André de Thot; **The Haunting** (1963), de Robert Wise...—, con las mediocres obras pergeñadas por reputados autores —**Bonnie y Clyde** (*Bonnie and Clyde*, 1967), de Arthur Penn; **Los vividores** (*McCabe and Mrs. Miller*, 1972), de Robert Altman; **El resplandor** (*The Shining*, 1980), de Stanley Kubrick...—, se obtiene una provechosa enseñanza. La labor de unos y otros hace hincapié en esa especie de relación antagonista entre el cineasta y el género en el que

éste crea^[5], pero desde ópticas distintas. Para Lewis, de Thot o Wise, la estética fílmica no es un simple instrumento de comunicación sino una forma de estructurar el relato, dramática e ideológicamente, de forma coherente, transformándolo en material para el sentimiento y la reflexión, observando el mundo a través de las ricas categorías arquetípicas, míticas que, como apuntaba Northrop Frye^[6], rigen los géneros. En cambio, para Penn, Altman o Kubrick, la plástica visual se considera un procedimiento para narrar, ilustrar o transmitir ideas que son ajenas al género como *corpus* estético, llegando a poner en cuestión el carácter dinámico, activo, del propio relato cinematográfico.

Dando casi por sentado que cualquiera de las películas de Joseph L. Mankiewicz pertenecen a un género, éstas van mucho más allá de las posturas antes descritas, Mankiewicz parece acomodarse en las convenciones del género para caer posteriormente en un febril deseo de forzarlas, de romperlas. Ya en **El castillo de Dragonwyck**, su debut como realizador, se detecta una esquizoide aproximación al cine de género. Pictórica recreación de un sombrío mundo neogótico a la manera de Daphne Du Maurier, donde una ingenua cenicienta ve convertida su soñada felicidad conyugal en una pesadilla marcada por tormentosos recuerdos del pasado, cumple con todos los requisitos de misterio y morbo psicológico. Pero el cineasta subvierte el formulismo del film gracias al tratamiento distante que confiere al siniestro mundo físico y mental donde mora Nicholas Van Ryn (Vincent Price), señor de Dragonwyck, penetrando en las tensas relaciones sociales que han precipitado su decadencia. Por su parte, **Ellos y ellas**, sin renunciar a los artificios del cine musical —desde el uso del color para acentuar el estilizado surrealismo de los decorados, del vestuario, hasta las dinámicas coreografías de Michael Kid—, Mankiewicz logra cierta abstracción para tratar de profundizar en la escurridiza ética de los personajes, en la ambigüedad de sus actos.



Operación Cicerón

A partir de estas experiencias, la praxis señala la posibilidad de que el genio y las convenciones que gobiernan su arte sean inseparables. Quizá por ello, un título como, por ejemplo, **Operación Cicerón**, funciona indistintamente como film “de” Mankiewicz y como film “de” género. De alguna forma, la peculiar mirada cognitiva del cineasta queda reafirmada al respetar de soslayo aquellos parámetros narrativos y estéticos de los que no puede desprenderse. **Operación Cicerón**, gélido relato de espionaje, posee una robusta osamenta narrativa que reposa en el portentoso trabajo lumínico de Norbert Brodine, afín a los preceptos plásticos del cine negro; en la intensa partitura de Bernard Herrmann, capaz de dar fuerza dramática a los instantes de *suspense* —*cf.* el instante en que la asistenta conecta la corriente eléctrica mientras el traidor Diello (James Mason), manipula una caja fuerte provista de alarma...—; en el ajustado empleo de la profundidad de campo para subrayar la tensión entre personajes —la persecución final del espía por parte de los agentes británicos...—. Todo ello arroja el discurso personal de Mankiewicz, luego retomado en **El día de los tramposos** o **La huella**; Diello, personaje tan astuto como arribista, seguro de sí mismo hasta la náusea, quien entrega a los nazis importantes secretos militares a cambio de abultadas cantidades de dinero, traicionado por sus pasiones y su vacua autosuficiencia, acabará siendo víctima de su propia trampa. La secuencia en que su cómplice, la condesa Staviska (Danielle Darrieux), abraza a Diello antes de fugarse juntos —inolvidable esa mirada cruel y despreciativa de ella hacia la nuca de su ingenuo amante—, o el plano que clausura el film, donde Diello hace añicos los billetes falsos con que los nazis pagaban sus servicios mientras ríe histéricamente, convierten a **Operación Cicerón** en un film muy representativo del quehacer artístico de Joseph L. Mankiewicz.

Descrita la excéntrica relación de Joseph L. Mankiewicz con los géneros, el

siguiente paso a dar en nuestro análisis es acotar cuáles son sus intereses respecto a los mismos. Para un autor como él, protomártir de la inflexible actividad industrial de Hollywood, su cínico discurso moral y político acerca del mundo que le rodea tiene una prioridad absoluta. Sin embargo, los géneros actúan como caja de resonancia para que dicho discurso adquiera un especial relieve. Una de sus mejores películas, **Carta a tres esposas**, se muestra como una de las más inteligentes disecciones de los aspectos menos gratificantes del *american way of life*, desvelando el lado oscuro de la vida social e íntima de la clase media-alta estadounidense de postguerra. Comedia, ironía, hábil retrato de personajes y ambientes, *suspense* emocional y apuntes frívolos, son los elementos característicos de



Cleopatra

Mankiewicz, su sello y firma personal en una película de agria reflexión sociológica, de punzante introspección psicológica. Pero nada de ello hubiese tenido efecto sin haberse insertado en un género tan popular como la *soap opera*, el melodrama emparentado con las revistas de cotilleo, cuya función moralista es, precisamente, afirmar los valores reaccionarios que Mankiewicz dinamita en **Carta a tres esposas**. En esta línea, una de sus obras más populares, ambiciosas y cuestionadas, **Cleopatra**, pone el acento en la preocupación de su autor por los volúmenes y los espacios, por el color y la composición del encuadre, por la atmósfera y el ritmo, proponiendo una remodelación real, efectiva, de los estereotipos plásticos del *peplum* hollywoodiense. Más que la ostentación de los miles de dólares gastados en cartón piedra, *atrezzo*, lujosos atuendos y figuración, existe un anhelo por alcanzar la belleza más allá de cualquier afán pictórico. Los decorados y los estudiados encuadres en Todd-AO 70 mm tienen un ajustado componente espectacular que jamás enturbia su verdadero cometido, que es definir y relacionar entre sí a los personajes, dar entidad física al drama. Aquí, entre los apretados pliegues de semejante superproducción, es donde Mankiewicz despliega su galería de obsesiones creativas. Haciendo gala de una forzada erudición, los tratados históricos de Plutarco, Suetonio y Apiano y las piezas teatrales de William Shakespeare y George Bernard Shaw son la base cultural sobre la cual el autor de **La condesa descalza** articula su más depurada disertación alrededor de las relaciones de poder. La filósofa vital de Mankiewicz, despojada de toda preocupación moral o metafísica, observa los comportamientos humanos desde el convencimiento de que la ambición, la astucia, la debilidad de carácter, la traición, el sexo y la crueldad, convierten el ejercicio del poder en una cínica norma espiritual de vida. Con un ojo puesto en Hollywood y otro en la realidad política de su país^[7], la metáfora, en este caso, es el fundamento de **Cleopatra**, obra majestuosa, excesiva y compleja.

Cualquier cineasta con auténticas inquietudes artísticas —y Joseph L.

Mankiewicz, con todas sus irregularidades, sin duda las tuvo—, tan sólo hace un intento de presentar su visión del mundo para que los espectadores miren hacia ese mundo con sus propios ojos, con sus sentimientos, sus dudas y sus ideas. Pero no existe un verdadero cine *à fond perdu*. Citando de soslayo a Theodor W. Adorno, los géneros fílmicos demuestran que lo radicalmente individualista se aproxima al borde de la contingencia, de la indiferencia. El autor de **People Will Talk** (1951) lo intuía, y en cada película “de” género, además de un obvio ejercicio de afirmación individual, se detecta una aportación reflexiva a la propia universalidad de los géneros. Una cinta tan interesante como **Odio entre hermanos** no es únicamente un áspero retrato de las tenebrosas pasiones y ambiciones que jalonan la formación de las grandes fortunas estadounidenses, las mismas que rigen los destinos de la nación^[8]. Mankiewicz muestra cómo el cine negro podía evolucionar hacia formas más sofisticadas de melodrama, pródigas en elementos sociológicos, documentales, míticos y psicoanalíticos. Con ello no estoy sugiriendo que el cine negro no poseyera tales elementos —basta con leer, por ejemplo, el excelente ensayo de Paul Schrader sobre el tema^[9]—. Simplemente les dio un empaque dramático más abstracto y, al mismo tiempo, más hiperrealista; los hizo portavoces de una filosofía más pesimista, servida por una elegante estilización del habitual *entourage* expresionista del cine negro.



El día de los tramposos

Lo mismo ocurrió, pero de manera más osada, en **El día de los tramposos**, *western* que no tiene nada de desmitificador —como era norma en la época en que fue rodado—, ni está aquejado del cáncer de la violencia y la sordidez extrema —

elementos sumamente nocivos, en caso de administrarse en generosas dosis, extraídos del por otra parte muy interesante *western* europeo...—. **El día de los tramposos** detenta un desopilante, terrible y retorcido sentido del humor, además de una curiosa visión del *western* no como mitología épica sino como fábula psicológica. En cuanto al humor, recordar la escena en que el *sheriff* Lopeman (Henry Fonda) expulsa del pueblo a una prostituta mientras que, en la calle, un torpe bandido llamado Moon (Warren Oates) comete un atraco a mano armada. Su demencial táctica de apresar al bandido sin armas lo dejará cojo, incapaz para ejercer sus funciones de guardián de la ley, pero apto para convertirse en alcaide del presidio donde el mismo Moon dará con sus huesos por haberle herido (!!!). En un universo donde rige la ley del más fuerte, la rapacidad más desbocada, el cínico triunfo de las apariencias sobre la realidad no gravita alrededor de Paris Pitman Jr. (Kirk Douglas), villano que manipula para su propio provecho las normas de la comunidad carcelaria donde se ve atrapado: será el circunspecto agente de la ley, Lopeman, quien se hará con el botín de Pitman y se dirigirá hacia México dispuesto a disfrutar de la vida, una vida que ha estado a punto de perder defendiendo “la ley y el orden”; o sea, los mezquinos intereses de otros.

El trabajo práctico desarrollado en filmes como **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959) demuestra que la reformulación teórica de los géneros propuesta por Joseph L. Mankiewicz es una experiencia que no tuvo continuidad debido al carácter hermético de la misma. Libre de las mínimas convenciones existentes en una de sus películas más redondas, **Carta a tres esposas**, en **De repente, el último verano**, otro melodrama escrito esta vez por el dramaturgo Tennessee Williams, la ficción deviene un tormentoso ensayo sobre los mecanismos mentales y emocionales que rigen el comportamiento humano, sobre las mórbidas relaciones que las fuerzas del subconsciente pueden tejer entre los personajes. La sobria pero detallista dirección de actores, esa puesta en escena teatralizada, de estudiada artificiosidad —*cf.* el lujurioso, opulento jardín presidido por una siniestra planta carnívora..., el vestido blanco de luto que luce Katharine Hepburn...—, arrancan la película de las garras de lo melifluo, de lo superficial. Una operación en la que, dicho sea de paso y sin ánimo de menoscabar el notable trabajo de Mankiewicz, Frank Borzage, Vincente Minelli o Douglas Sirk, jugando hábilmente con los artificios del género, le superaron ampliamente. Suplieron la racionalidad por una espiritualidad formal que no mermaba el alcance artístico del llamado “electo género”; muy al contrario, lo sobrepasaba sin desprecios. De hecho, el cine de géneros según Mankiewicz pone el acento en el talante extraordinario de su trabajo, por cuanto de ajeno a cualquier tendencia o moda se refiere, por su continuo desafío al orden político, estético y comercial de Hollywood. No es la disidencia, a mi modo de ver, un mérito en sí mismo, pero sí lo es, y muy importante, hacerlo con rigor, honestidad y convicción inquebrantable. Condiciones que se dan en la carrera de Joseph L. Mankiewicz, a pesar de los géneros y, por qué no decirlo, muchas veces a pesar de sí mismo.



De repente, el último verano

Palabras como cáscaras vacías

Carlos Losilla

Antzerkiaren herentzia, eta horrenbestez hitzarena, Mankiewiczen zineman nabarmena da bere obraren zati handi batean, Mankiewicz irudiarena baino hitzaren zinegiletzat Kontuan hartuta izateko punturaino, eta horri bere gidoilari izatea eta bere zenbait filmen erreferentzia literarioak (Shakespeare, Shaw, Williams...) batzen zaizkio.

1. Una filosofía del lenguaje

La palabra, el lenguaje hablado, el discurso oral, quizá éstos sean los aspectos más representativos de la obra cinematográfica de Joseph L. Mankiewicz. Y, sin embargo, a menudo su importancia queda diluida tras sus derivaciones más tangenciales. Sólo dos cosas, según creo, deben tenerse en cuenta al respecto. En absoluto la fascinación que emana de esas palabras, ni tampoco su ocasional belleza literaria. Eso sería caer en la tentación de la mitología, precisamente uno de los conceptos que provocan una mayor actitud de rechazo por parte de Mankiewicz en lo que se refiere al tema en cuestión. Por el contrario, aunque sin abandonar esos mismos territorios, lo que debe ocuparnos es más bien aquello que se oculta tras esa

fascinación y el motivo por el que se convierte en literatura. Los personajes de Mankiewicz no son sólo criaturas ocurrentes y sarcásticas entregadas a elegantes juegos verbales. Son hombres y mujeres que sufren por ello, que luchan contra el lenguaje con el fin de manipularlo para sus propios fines o para rasgar el velo que lo separa de la realidad, prácticamente sin términos medios. La razón de ser de las palabras en la obra de Mankiewicz no es el deslumbramiento sino la tortura que provocan.

Precisamente al mismo tiempo que el propio Mankiewicz empezaba a desplegar sus más temidas armas en este sentido, más o menos a mediados del siglo xx, los llamados empiristas anglosajones revolucionaban la filosofía del lenguaje. El árbol genealógico de ese movimiento se iniciaría en Wittgenstein, pasaría por Bertrand Russell y culminaría con Stuart Hampshire, Gilbert Ryle, J. L. Austin o P. F. Strawson, encontrando su adecuado epílogo en Heidegger, ya en el marco del pensamiento estrictamente alemán. Y su objetivo más visible sería el análisis minucioso de las estructuras lingüísticas con el fin de desenmascarar su carácter convencional, de denunciar su falsa transparencia. No es de extrañar, entonces, que su irrupción coincida más o menos con el relevo generacional en Hollywood, el paso de los primeros clásicos a los hijos de Orson Welles, con todo lo que ello supone no sólo de renovación formal, sino también de una mayor autoconciencia lingüística, tanto desde la perspectiva del naciente manierismo como a partir de una cierta utilización “en segundo grado” de los diálogos y las narraciones orales. Más tarde volveremos sobre el primer punto. Por ahora, interesa más la coincidencia de Mankiewicz con directores como Billy Wilder u Otto Preminger en lo que a utilización del lenguaje verbal se refiere, un aspecto ya apuntado por Carlos F. Heredero en el libro citado en la bibliografía.

En efecto, estos tres cineastas empiezan a dirigir películas más o menos en la misma época y, lo que es más importante, aplican idéntico criterio a su concepto de la expresión cinematográfica. Por un lado, la creciente importancia concedida a los diálogos y las voces en *over* lo que paradójicamente construye imágenes más robustas, más contrastadas que en el período estrictamente clásico. Por otro, la asignación de un estatuto más bien ambiguo y difuso a ese tipo de discursos, ya sea a partir del punto de vista o de su propia condición manipuladora. ¿Es una casualidad que tanto **Perdición** (*Double indemnity* 1944) como **El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*, 1950) estén narradas desde la perspectiva de un agonizante o, sin más, de un cadáver? ¿Es mera coincidencia, que en muchas de las películas de Preminger la escena culminante sea un juicio —es decir, un rito social en el que se pone a prueba la veracidad de las palabras—, o que acaben convirtiéndose en minuciosos análisis del comportamiento humano a través de su máscara verbal? Y, en fin, ¿no resulta sintomático que todo eso confluya, en las películas de Mankiewicz, en una visión concreta del problema del lenguaje entendido como “embrujo” en el sentido wittgensteiniano del término?

Veamos. Heidegger menciona la “habladuría” como inicio de la tragedia del ser, como el momento preciso en que éste empieza a ver negada su plenitud. Lo único que cabe hacer, entonces, es recobrar la entereza a través de la cual el lenguaje puede ser pura expresión del ser, emane espontáneamente de él. En muchas de sus películas, Mankiewicz parte de este presupuesto para construir verdaderas tragedias modernas sobre la influencia negativa del lenguaje como intromisión en la existencia de otras personas. En **People Will Talk** (1951), de título inequívocamente significativo, un médico se ve sometido a la murmuración pública por razones morales, sin que pueda evitar la construcción de una gran mentira sobre su vida a base de hechos en apariencia objetivos. En **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), el lenguaje escrito en forma de “calumnia” actúa como desencadenante de una descomunal crisis en el seno de la institución matrimonial. En **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954) la supuesta “evocación” se convierte de algún modo en “profanación”, sobre todo desde el momento en que su objeto es una mujer ya fallecida alrededor de la cual empiezan a flotar recuerdos, pero también reconstrucciones definitivamente obscenas. No es de extrañar, pues, que Mankiewicz empezara su carrera produciendo películas como **Furia** (*Fury* 1936), de Fritz Lang, o **Historias de Filadelfia** (*The Philadelphia Story* 1940), de George Cukor, en las que la “habladuría” y la “calumnia”, o simplemente el hecho de “hablar por hablar”, acaban suponiendo verdaderas amenazas para la estabilidad emocional o incluso la integridad física de sus protagonistas. Se trata de acciones lingüísticas que pueden poner en peligro incluso todo un orden social: la profesión, el estado civil, los “pactos de no agresión” tácitos que regulan las diversas formas adoptadas por las relaciones humanas. Sin embargo, también sirven a ese *statu quo* obligan a un estado de alerta permanente respecto a la posibilidad de cualquier tipo de pérdida. A la vez, pues, socavan y alimentan la Gran Narración del Orden Establecido.



Ellos y ellas

El delicado equilibrio entre esas dos acciones tiene su base en el terreno de la convención: un acuerdo mediante el cual la agresividad de las cosas queda contenida en los límites del lenguaje.

Para Wittgenstein, todo ello se resuelve en innumerables juegos lingüísticos que actúan a través de infinitas combinaciones. En ellas, las palabras actúan a modo de fórmulas que todo el mundo acepta de buen grado, pero que, a la vez, pueden volverse en su contra. En **La huella** (*Sleuth*, 1972), el juego es la expresión enmascarada de la lucha de clases, y la aparente inanidad del lenguaje va envenenándose progresivamente hasta culminar en la muerte física. Las armas no las carga el diablo sino las palabras, ciertas convenciones lingüísticas que llevadas hasta el absurdo se revelan mortales de necesidad. En **Ellos y ellas** (*Guys and Dolls* 1955), como su propio título indica, el juego se traslada al terreno sexual, y la opresión se manifiesta en las distintas variaciones que adopta el acoso verbal masculino en su estrategia de la seducción. Frank Sinatra mantiene en un engaño permanente a su novia, de la que sin duda no está enamorado y a la que sólo utiliza para su propio placer. Y Marlon Brando usa su impenetrable retórica para atrapar en su pérfida telaraña a la ingenua Jean Simmons, que a su vez cree poseer algún dominio sobre sus semejantes por su condición de oradora del Ejército de Salvación. El hecho, en fin, de que por encima de todo este embrollo sobrevuele el pacto verbal, la apuesta por la que Sinatra pone en duda la capacidad de Brando para seducir a Simmons, lo reduce todo a un juego perverso, pues las palabras que utiliza Brando para ganarse a Simmons no son únicamente producto de su maquinación, sino también de su combate retórico con Sinatra. La perversión de las funciones naturales del lenguaje, pues, puede adoptar múltiples bifurcaciones, retorcerse hasta el infinito.

Precisamente **Ellos y ellas** es la película de Mankiewicz en la que mejor se aprecia esta especie de aviesa tentacularidad de la palabra. Musical más centrado en el canto que en la danza, o por lo menos más atento al significado de lo que se dice cantando que a las implicaciones de lo que se sugiere bailando —lo último concebido como un complemento de lo primero—, la estilización del lenguaje recitado y rimado, sometido a innumerables inflexiones vocales y semánticas, aporta un plus de opacidad a la comunicación que en principio deberían establecer entre sí los personajes. El juego es variopinto, multiforme, va desde la grosería del engaño en estado puro hasta la sofisticación de su puesta en escena a modo de arabesco verbal. Y así, a la habladería de Heidegger, a la genealogía de Wittgenstein, al análisis de los convencionalismos de Russell y compañía, Mankiewicz podría añadir el estudio minucioso de las diferentes capas, las distintas argucias que puede adoptar el lenguaje para disfrazarse continuamente a sí mismo, lo que en su conjunto suele asociarse con la inevitable mentira del relato.

2. Una teoría de la literatura

El demiurgo organiza un mundo a su medida sin preocuparse en exceso de su apariencia externa, apelando más bien a su funcionamiento intrínseco. Por ejemplo, las cartografías demiúrgicas de Alain Resnais son confusas, dispersas, caóticas: con su constante recurrencia al recuerdo aleatorio, reflejan el desorden y la desorientación de toda una época de manera sorprendentemente sistemática en sus redes de sentido, pero invariablemente errática en sus dispositivos formales. En el caso de Mankiewicz ocurre al contrario. Y no sólo porque pertenezca a otro contexto y otra generación, inscritos en un momento aún cercano al clasicismo, sino también porque su objetivo es mostrar la imposibilidad de ordenar el mundo y, a la vez, la obsesión por convertir esa misma imposibilidad en discurso, en narración, en el hecho literario entendido como generador de belleza. De algún modo, la habladería y el juego arbitrario, la convención y la rutina, se redimen a través de la literatura.



Cleopatra

Hay que distinguir en ese punto, sin embargo, dos cosas. Por un lado, esa preeminencia de lo literario en los textos de Mankiewicz. Por otra, su tendencia a la adaptación de novelas y obras teatrales, que a su vez puede contemplarse, en el plano hermenéutico, en la recurrencia constante a una teatralidad casi obscenamente exhibida y —de nuevo— en el significado meramente literario de esa misma inclinación por el teatro. **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) está basada en piezas de Shakespeare y Bernard Shaw. Pero, finalmente, a Mankiewicz no le interesa tanto la refundición, ni siquiera la interpretación, como su uso en aras de la superposición de varios relatos literarios independientes que acaban configurando una compleja red textual. La relación entre Cleopatra y César, o entre Cleopatra y Marco Antonio, está repleta de equívocos, ocultaciones, elipsis, pero precisamente por eso sus conversaciones aspiran a una belleza formal, a un nivel de exigencia lingüística que

convierte la falsedad en verdad o, dicho de otro modo, enfrenta la mentira de las relaciones humanas a la emoción que puede desprenderse de sus modos representativos. Paradójicamente, la representación narrativa de la Gran Representación Humana puede llegar a dejar entrever una realidad en cierto modo trascendente, trascendida a través de la utilización del lenguaje.



Eva al desnudo

Todo esto, decíamos, no tiene nada que ver con la adaptación literaria en sí misma. De hecho, en las películas de Mankiewicz, esa capacidad para convertir el lenguaje en belleza se traslada de los autores a los personajes, de la voz enunciativa a la enunciación en sí, de la instancia narrativa a los propios componentes de la narración. El relato, de este modo, intenta adquirir entidad desde el principio, fascinar a su destinatario tanto en la ficción como fuera de ella. En **El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947) el fantasma dicta sus memorias a la mujer y ésta queda irremediabilmente envuelta en la tela de araña de sus hipnóticas evocaciones. El desplazamiento

de esa fascinación desde el personaje hasta el espectador, sin embargo, se materializa en un grado aún mayor cuando la voz no se sitúa en la pantalla sino en su exterior, cuando adquiere la categoría de voz *over*. En **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967), en principio una película dedicada a investigar las relaciones entre el cine y el teatro, la referencia literaria de la voz de Rex Harrison, que parece emitida desde un lugar más allá del tiempo y el espacio, aporta un intenso placer intelectual allá donde sólo reinan el engaño y la mentira. Y es más, la fragmentación de ese mismo tipo de voces, su subdivisión en otros muchos discursos enlazados o superpuestos, tiende a aumentar el ascendiente del discurso sobre la audiencia, como demuestra la envolvente polifonía que domina películas como **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) o **La condesa descalza**.

Pues bien, es aquí donde debe insertarse la discusión sobre el verdadero estatuto de Mankiewicz en el seno del cine americano de su época. En realidad, la utilización de la literatura como redención de un universo desquiciado, como ordenación significativa del caos social, como único refugio estético del moralista, es también un arma de doble filo. Es cierto que preserva de la inmundicia y el horror, que incluso reconvierte los convencionalismos en creatividad, pero también actúa a modo de obstáculo que anula cualquier posible rastro de la transitividad clásica, obliga al espectador ya no únicamente a mirar dos veces, sino también a conjugar visión y audición con el fin de poder acceder a algún tipo de significado más o menos claro. Los bucles así creados se regeneran a sí mismos hasta el infinito. Y la tortura hermenéutica se convierte en placer del texto hipertrófico cuando la dificultad de la interpretación confiesa su procedencia, esto es, la constante reconversión de la mentira en revelación, de la imagen equívoca en palabras resplandecientes, o incluso

de la confusión lingüística en éxtasis babélico. De allí el arrobamiento sadomasoquista que produce, en el espía que protagoniza **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952), el doble movimiento que se ve impelido a realizar: por un lado, el placer del engaño, de la mentira consustancial a su oficio; por otro, la dificultad de introducirse en un universo que no le pertenece, en un lenguaje que no domina.

Todo esto es, según queda dicho, lo que acerca a Mankiewicz a otros compañeros de generación como Wilder o Preminger, pero igualmente lo que lo diferencia de otros como Welles, Aldrich, Fuller o Fleischer. Sin embargo, la estrategia de fondo es la misma. Mientras estos últimos cultivan una calculada ambigüedad de la imagen, recurren a la rarificación del encuadre o a cualquier tipo de metáforas relacionadas con la visión distorsionada para delatar, precisamente, los mecanismos y artificios que hacen posible la representación, Mankiewicz prefiere amplificar las posibilidades del discurso oral para denunciar de una tacada lo dicho y lo no dicho, lo mostrado icónicamente y lo sugerido verbalmente, el vacío del discurso convencional y la incapacidad de la imagen para mostrarse en su plenitud, lo que a su vez instaura en el espectador la inquietud por no ver satisfecha del todo su escotofilia natural y la pasión por una especie de análisis infinito —incluso por el atractivo de un cierto delirio interpretativo— que eso mismo conlleva.

En este sentido, lo que Welles o Aldrich consiguen a partir de misteriosos trazados laberínticos en el interior del plano, lo que Fuller o Fleischer alcanzan por medio de concienzudas alteraciones perceptivas del *découpage* Mankiewicz, al estilo de Wilder o Preminger, lo logra por medio de un retorcimiento de la palabra que repercute en la configuración del relato. La narración sincopada de **Carta a tres esposas** o **La condesa descalza**, las historias constantemente bifurcadas de **Cleopatra** o **La huella**, crean distintos senderos ficcionales a través de los que la película busca constantemente una unidad que parece inalcanzable. Y, entonces, la belleza de ese juego literario adquiere esporádicamente el rostro abismático de la ausencia, dibuja el desolado paisaje de los paraísos perdidos. El desvanecimiento de un cierto equilibrio clasicista obliga, en el caso de Mankiewicz, a conjurar la pérdida mediante una hermosa, ponderada logorrea.

3. Una taxonomía del mito

Pero la belleza literaria como arma de doble filo también puede tener otro sentido. A veces las evocaciones poéticas que emanan de las palabras alcanzan tal grado de perfección, de redondez, que sus efectos llevan la fascinación primera mucho más allá de lo previsible: por un lado, logran imponer el efecto de la representación por encima de lo representado, con lo cual la literatura deja de embellecer la realidad para transformarla directamente en mito, para mistificarla; por otro, convierten la retórica en complot o en maquinación. La segunda opción constituiría algo así como el lado oscuro de la primera, aquella frontera en la que la ilusión se transmuta en engaño, en mentira. Pero se trata de un engaño, de una mentira, que ya trascienden la simple “habladuría” para adoptar el rostro tenebroso del vacío, ese lugar sólo habitado por las sombras de la vanidad humana, de todo aquello que no por dicho resulta digno de adoptar corporeidad alguna. Y es en el borde mismo de ese vacío, de nuevo en ese abismo de la ausencia, donde se mueven, tan ufanos como patéticos, los seres miserables que lo han imaginado, esa humanidad bulliciosa que sólo puede dividirse en víctimas y embaucadores, narrados y narradores, quizá incluso autores y audiencias.

Ya en su primera película como director, **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946), Mankiewicz pone en escena a un maestro de ceremonias, no en vano interpretado por Vincent Price, encargado de urdir una trama endemoniada alrededor de una pobre muchacha. En **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953), el famoso discurso de Marco Antonio pasa de la filigrana retórica a la finalidad interesada con pasmoso desparpajo, cruza los límites entre lo bello y lo siniestro sin asomo de vergüenza o arrepentimiento. Y en **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959), el *flash-back* narrado por Katharine Hepburn es en sí mismo un compendio de horror existencial concebido, igualmente, con fines diabólicos.



De repente, el último verano

Contenido y continente, pues, se alían con premeditación feroz. Sobre todo en los dos últimos casos, el triángulo formado por el emisor, el receptor que está en la película y aquel otro que no lo está, el público, se convierte en un mecanismo de funcionamiento casi indescifrable. ¿A quién está intentando convencer Marco Antonio, a las personas que tiene a su alrededor o al público de la sala, a aquéllos que empiezan otorgándole un determinado estatuto de credibilidad y terminan trocándolo por otro, o bien a quienes hacen lo mismo pero de una manera aún más retorcida, esas personas que, sentadas en la oscuridad del cine, ven primero a un actor interpretando un papel, luego a un personaje cuya presunta verdad emerge poco a poco de sus propias palabras y, en fin, de nuevo a un actor, pero distinto del primero, que ha

provocado sutiles variaciones en la percepción tanto del público que lo escucha en la película como de aquel otro que lo ve a él al tiempo que también ve a ese mismo público? Y en cuanto a Hepburn, ¿acaso esa re-creación de un hecho presuntamente real, la horrible muerte de su hijo, no se dirige tanto a unos interlocutores fascinados como a una audiencia atónita, que descubre y desenmascara simultáneamente tanto el discurso como a quien lo emite, y que incluso puede llegar a preguntarse por la credibilidad de quien está tras todos esos discursos, es decir, Tennessee Williams visto por Mankiewicz, de manera que la visualización de ese mismo *flash-back* acaba siendo una proyección combinada de varias conciencias, una sutil metáfora del cine en la era manierista?

En cualquier caso, la identificación entre —por una parte— el dominio del lenguaje retórico, la manipulación de ciertas reglas que a su vez permiten fascinar o engañar a los demás, la posesión de aquellas palabras capaces de aplastarlos, incluso la posibilidad de acceder a la ambigua belleza que desprenden, y —por otra— la pertenencia a una clase social elevada, el convencimiento de que determinados saberes están inextricablemente unidos al estatus económico, la exclusividad cultural como forma indiscriminada de opresión, todo ello está en muchos casos en la base de la poética de Mankiewicz, entendida simultáneamente como filosofía lingüística, teoría literaria y taxonomía mítica. Y por el propio hecho de que sólo los ricos parecen tener derecho a formarse su propia mitología, de que únicamente quienes detentan el poder son capaces de crear mitos; cuando esa mistificación pasa a manos plebeyas, cuando son los desposeídos o los advenedizos quienes pretenden hacerse con esa facultad, entonces sobreviene la catástrofe. En **Eva al desnudo**, la humilde muchacha del título consigue lo que quiere sólo al precio de una condena anticipada. En **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...* 1970), el petulante Kirk Douglas construye un monumental artificio únicamente para encontrarse con su fantasma, con su sombra. Los ricos pueden fracasar por la desmesura de sus ambiciones, que por otra parte sólo ellos se pueden permitir. Los pobres no disponen más que de sus sueños y sus ilusiones, en el fondo reflejos descoloridos de los planes megalómanos del poder. O el mito como el terreno en el que se desarrolla una incierta lucha de clases.

En la tradición dramaturgica norteamericana del siglo xx, la identificación entre la vida y el teatro va inextricablemente unida a la consideración de este último como conmemoración del fulgor de la palabra, pero también de su ambigüedad. Títulos como *Vuelve, pequeña Sheba*, *¿Quién teme a Virginia Wolf?* o la misma *De repente, el último verano* recurren al acervo popular y a los coloquialismos, a la parodia involuntaria del lenguaje común, para establecer desde el principio un cierto vínculo con la audiencia que utiliza las palabras a la vez como comunicación y distanciamiento, como acercamiento a su universo en virtud de esa identificación lingüística pero también como extrañamiento respecto al mismo por el filtro cultista que supone su misma puesta en escena. La realidad queda así reconvertida en su

propio mito. Y el sueño americano, el Gran Mito Narrativo de la nación, accede a un territorio más difuso, más nebuloso, en el que su formulación lingüística, su verbalización o incluso su representación, del tipo que sean, ocultan siempre tanto la oscura intencionalidad del poder como los anhelos provocados en los receptores, con las consiguientes distorsiones en la interpretación. La ilusión lingüística, pues, es también el lema preferido de William Inge, Arthur Miller, Edward Albee o el propio Tennessee Williams, más allá de cualquier consideración estrictamente teatral. Por ese lado, Mankiewicz conectaría mejor con otros autores, anteriores en la historia y pertenecientes a una tradición muy distinta a la norteamericana. Por el otro, el que queda dicho, no resulta en absoluto extraño que el primer director en quien pensara el productor Sam Spiegel para **De repente, el último verano** fuera Elia Kazan: no sólo había filmado ya a Williams en otras ocasiones, sino que es el autor que mejor podría relacionarse con Mankiewicz en ciertos tratamientos cinematográficos del hecho teatral.

En *La carta robada* de Edgar Allan Poe, el juego de ocultaciones y descubrimientos que supone toda investigación impide descubrir el meollo del asunto: la carta que nadie ve precisamente porque está a la vista de todos. El título *La figura de la alfombra*, de Henry James, se refiere a esos arabescos o dibujos que parecen formar parte de un esquema laberíntico pero, en el fondo, poseen una poderosa entidad por sí mismos. Del mismo modo, *El gran Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald, es el intento de penetrar en la misteriosa figura de un advenedizo convertido en millonario a partir de una minuciosa recreación lingüística. Las palabras, pues, engañan y ocultan, van más allá de su esplendor literario para proponer un enigma abismal. Y los mitos que componen son tan bellos como peligrosos, a veces acaban escondiendo las pequeñas parcelas de realidad que ha descubierto la representación a través de vanos espejismos. Pues bien, como buen heredero de esta tradición literaria, el cine de Mankiewicz es también la crónica de una desintegración: del lenguaje, del estilo, del sueño americano.



Cleopatra

Joseph L. Mankiewicz ¿un liberal progresista?

Del moralismo como ideología

Mankiewiczek inguruan beti izan duen aurrerakoitasun-ospera Seceen Directors' Guild elkarteko lehendakari izan zen deboraldian agertutako jarreraren oinarritzen da batez ere "sorgin-ehiza" maccarthyarren goren unearekin batera gertatu zena. Dena den, bere jokabidea gehiago izan zen jarrera kontenporizatzailea McCarthyren antikomunismo faxistaren aurkako benetako konpromisoa baino.

José Enrique Monterde

En las breves páginas que siguen vamos a situarnos lejos de los desvaríos crítico-autorales derivados de aquel entusiasmo que hacía decir a Ramón (Terenci) Moix que *"estudiar a un director es apasionarse por él. Es el mejor camino para una comprensión absoluta de la obra en un sentido ético y estético"*. Eso ocurría precisamente en el arranque de la semblanza de Joseph L. Mankiewicz publicada con motivo de un ciclo-homenaje de la Cinemateca parisina y que, a su vez, abría las delirantes "reflexiones" provocadas por el estreno español de **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) en las páginas de un *Film Ideal* controlado ya por el sector "marciano"^[1]. En realidad, las exageraciones (incluso tonterías a veces) que se desgranaban en ese artículo o en las diversas recensiones críticas sobre **Cleopatra** son una muestra límite de la exacerbación de la bifronte "política de autor", instaurada por los egregios antecesores de *Cahiers du Cinéma* y de cuyos peores efectos aún no estamos del todo a salvo en nuestros días.

Viene todo esto a cuento en relación con el objetivo marcado para nuestro artículo: los elementos ideológicos inherentes al cine de Joseph L. Mankiewicz. Una

propuesta de este tipo debe generar de inmediato alguna precisión: la primera sería dilucidar sobre si se trata de establecer el perfil ideológico del autor de **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) o bien de analizar sus filmes bajo un prisma ideológico, opciones no del todo coincidentes. Para lo primero, deberíamos reunir todas aquellas informaciones y opiniones capaces de caracterizar —aquí en clave ideológica— la personalidad del cineasta; para lo segundo, se trata de revisar los jalones esenciales de su filmografía. Sin embargo, la aplicación de la antedicha “política de autor” nos obligaría a establecer un puente entre ambas opciones, en la medida en que las obras concretas —los filmes— no serían más que emanaciones de un potencial autoral, de un universo personal expresado unitariamente tanto bajo claves ideológicas como filosóficas, éticas, estéticas, etc. De ahí la importancia de conceptos como el de “coherencia” o “fidelidad” a esos rasgos propios, que, por otra parte, no serían tanto constituyentes de una personalidad como el resultado de la construcción crítica de una autoría.

El primer aspecto, el semblante ideológico de Joseph L. Mankiewicz nos interesaría —si pudiéramos establecerlo con precisión— no tanto en sí mismo como en su condición de reflejo de la antedicha construcción crítica. Así, en la revisión de numerosas aproximaciones al cineasta se puede concluir de forma constante su carácter de “intelectual racionalista, liberal y progresista” como una especie de marca cualitativa que le confieren a la vez la confianza de la progresía crítica europea y el anatema de los zafios capitalistas hollywoodienses, cuya misión parece haber sido obstaculizar su carrera, sin embargo desarrollada prácticamente siempre en el seno de la industria más convencional, incluso en aquel breve paréntesis en que gozó de la condición de director-productor y que desde luego no propulsó —como veremos— obras equivalentes al progresismo de nombres tan diversos y discutibles como Kazan, Preminger, Zinnemann o Kramer.



Cleopatra

Rastreando los avalares filmo-biográficos de Mankiewicz podemos encontrar algunos momentos en los que sus concepciones ideológicas deben fundamentar ciertas actitudes políticas, en el bien entendido de que sería falso suponerle un cineasta comprometido políticamente. No estará de más recordar la distancia entre una inevitable conformación ideológica y su hipotética explicitación en el campo de la acción política. El “liberalismo” de Mankiewicz, entendido no bajo el prisma conservador actual del concepto, sino como la forma clásica del “progresismo” característico de ciertas capas intelectuales norteamericanas, parecería entroncar precisamente con su condición (extraña, según los cánones habituales) de “intelectual en Hollywood”. Esta condición derivaría de sus antecedentes universitarios, de ciertos afanes intelectuales^[2], de sus estancias europeas, de su labor como escritor (periodista, rotulista, guionista, etc.), aunque siempre a partir de textos previos ajenos, de su implicación sindical en la Screen Directors’ Guild, etc.



Furia

Todas esas pruebas circunstanciales desembocan mucho más en una axiomática identidad liberal-progresista que no en una trayectoria constatable de compromiso político personal. De su —breve— presencia en el convulso Berlín de finales de los años veinte no ha quedado ningún rastro en su obra. Tampoco consta un específico alineamiento en la causa antifascista de los años treinta, por ejemplo respecto a la República española, hasta el punto de que un intelectual “comprometido” tal vez no hubiese situado las andanzas turísticas de Catherine y Sebastian en **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959) por España, ¡precisamente en 1937! En cuanto a las películas guionizadas durante la primera mitad de la década, además de señalar su mayoritario carácter de producciones de categoría B, no revelan la menor intencionalidad política, algo extensible a la mayoría de sus producciones posteriores. Y en el caso de que aduzcamos las pocas excepciones de siempre, como **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*; King Vidor, 1934) y **El enemigo público número uno** (*Manhattan Melodrama*; W. S. Van Dyke y Jack Conway, 1934) entre los guiones, o **Furia** (*Fury*; Fritz Lang, 1936), **Three Comrades** (Frank Borzage, 1938) y **Reunion in France** (Jules Dassin, 1942) entre las producciones, también hay que introducir algunos matices.



El pan nuestro de cada día

Desde luego, en el capítulo entero de su autobiografía que Vidor dedica a **El pan nuestro de cada día** no hay una sola mención a Mankiewicz, ni siquiera cuando habla de la preparación del guión junto a su esposa. En todo caso, parece que la aportación de Mankiewicz no rebasó la redacción de algunos “diálogos adicionales”, probable cortesía de Irving Thalberg cuando indicó a Vidor que su proyecto no parecía adecuado para la MGM, compañía de la que Mankiewicz era asalariado. Por su parte **El enemigo público número uno** pertenece ya al momento menos transgresor del ciclo gangsteril de los años treinta, recibiendo el argumentista Arthur Caesar el mayor mérito con su premio de la Academia. En cuanto a sus producciones cabe decir que Mankiewicz parece haber actuado como un dócil jefe de producción de un estudio tan conservador como la MGM, y que tanto pudo producir una *rara avis* como **Furia** como **Historias de Filadelfia** (*The Philadelphia Story*; Georges Cukor, 1940) o **Woman of the Year** (George Stevens, 1942), en realidad nada afines a su filmografía posterior.

Por su parte, su último trabajo para la MGM, **Reunion in France**, era tanto una coyuntural contribución a la simpatía hacia la resistencia francesa contra el ocupante como un vehículo estelar para Joan Crawford (y John Wayne), mientras que el primero para la Fox, **Las llaves del reino** (*The Keys of the Kingdom*; John M. Stahl, 1944), estaría bastante lejos de lo que en Europa entenderíamos como una propuesta progresista.

Instaurado ya en su condición de director a partir de 1946, la siguiente piedra de toque de las actitudes político-ideológicas de Joseph L. Mankiewicz vino dada por su vivencia de la llamada “caza de brujas”. En realidad, su participación en esos penosos

acontecimientos —abordada en otro lugar de este monográfico— fue bastante irrelevante; en la mayor parte de la amplia bibliografía dedicada al tema apenas encontramos alusiones a un Mankiewicz que ni formó parte de los “10 de Hollywood”, ni se destacó en la solidaridad con ellos, aunque algunos biógrafos aluden a su pertenencia al “Comittee for the First Amendment”, ni parece haberse inmutado cuando el estudio que le daba trabajo —la Twentieth Century Fox— despidió a Ring Lardner, Jr., que había sido el guionista de **Woman of the Year...** Por supuesto, Mankiewicz no fue un delator, pero afortunadamente tampoco tuvo ocasión para ello, al no llegar a ser convocado por el HUAC, en la medida en que nunca fue sospechoso de izquierdismo ni fue citado como tal por ninguno de los interrogados. Tan sólo sus propias declaraciones refieren su “intención” de hacer un parlamento contra las actividades del HUAC al recibir el Oscar por **Eva al desnudo**, impedido por los empujones de Leo McCarey, encargado de entregárselo.



El enemigo público número uno

Deberíamos suponer, pues, que Mankiewicz había pasado de puntillas, desapercibido, por esa triste etapa; pero en realidad eso tampoco sería exacto, puesto que precisamente en esos años ocupaba un lugar de alta responsabilidad dentro del organigrama sindical hollywoodiense, como presidente de la Screen Directors' Guild (SDG). Ahí radica la única implicación directa del autor de **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946) en la “caza de brujas”, la que ha servido para una

equivoca exaltación próxima al martirologio, aunque en segundo grado, puesto que jamás fue incluido en las listas negras ni tuvo la menor represalia industrial. No voy a volver a relatar aquí lo ocurrido en la famosa sesión de la SDG del 26 de octubre de 1950 en la Crystal Room del Beverly Hills Hotel, cuando, siendo presidente del Sindicato, fue atacado desde la derecha por Cecil B. DeMille y defendido por diversos compañeros progresistas, e incluso por John Ford^[3]; pero sí resulta imprescindible hacer algunas observaciones dentro de nuestra caracterización global de las actitudes políticas del supuesto liberal director de **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954).

En primer lugar, ¿cabe suponer anecdótico el hecho de presidir la SDG en esos turbios años? Recordemos que el presidente del Sindicato de actores era un tal Ronald Reagan, mientras que en el combativo Screen Writers' Guild —al que también perteneció Mankiewicz—, los muy significados Howard Lawson, Maltz, Bessie, Trumbo, Salt, etc., habían sido desplazados por el oscuro Emmett Lavery. Difícilmente, pues, un presidente sindical —elegido el 31 de mayo de 1950— podía ser, no ya de izquierdas, sino siquiera neutro, y menos si consideramos que la junta del SDG estaba integrada por gente considerada tan relativamente progresista como los propios DeMille y Ford junto a Frank Capra, Clarence Brown, Henry King y Leo McCarey. Olvidar eso significaría olvidar que el auténtico meollo de la “caza de brujas” no fue el rutilante Hollywood, sino el mundo sindical, capaz de organizar las huelgas de 1945 y 1946 con millones de seguidores; ése fue el origen de la ley Taft-Hartley del 27 de junio de 1947, que está en el trasfondo de los problemillas de Mankiewicz.



La condesa descalza

Porque, en segundo lugar, el supuesto núcleo del problema de la SDG era el juramento de fidelidad que los bienpensantes seguidores de Mankiewicz adjudican a una iniciativa de DeMille en ausencia del presidente, cuando ésta era una medida impuesta por la ley Taft-Hartley para todos los dirigentes sindicales, obligados a declarar no haber formado parte del Partido Comunista (muy extendido en los medios sindicales), so pena de quedar invalidados para cualquier negociación laboral^[4]. Pero es que, además, cuando se celebró la famosa reunión, Mankiewicz ya había firmado la correspondiente declaración, y, a pesar del rechazo que había suscitado en la asamblea la intención de extenderlo al conjunto de los asociados, “cuatro días después [de la asamblea] Mankiewicz envió una carta a todos los miembros del SDG urgiéndoles a firmar el juramento de lealtad”^[5]. Y por otra parte, sabiendo lo que dijeron DeMille, Huston, Wyler o Ford, ¿qué diablos dijo Mankiewicz en su propia defensa, siendo alguien que tanto alabó el poder de la palabra? Nadie lo ha contado jamás. Finalmente, recordemos que Ford definió a Mankiewicz como “*este polaco, este republicano de Pensilvania... un carácter ‘republicano’ que posiblemente aleja al cineasta de esa automática condición de liberal simplemente asociada a la de intelectual*”.

La última observación vendría dada por las repercusiones de la “caza de brujas” sobre los propios filmes dirigidos por Mankiewicz en esos años. Dejando de lado la

exagerada apreciación de que ya en **El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947) hay una velada alusión a las inquietudes provocadas por una delación (como las maccarthystas), algo equivalente a lo que ocurre con **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), donde de nuevo una delación —la carta— provoca los problemas de las tres esposas provincianas, pero que en realidad cabría relacionar mucho más con las secuelas de **Le corbeau** (H. G. Clouzot, 1943), que llevarían al *remake* de Preminger en **Cartas envenenadas** (*The Thirteenth Letter*, 1950) que a cualquier desvarío maccarthysta. Finalmente tenemos **People Will Talk** (1951), la joya de la corona de la metáfora anti-HUAC de Mankiewicz.

De nuevo nos encontramos con otro jalón en la mitificación de Mankiewicz, no sólo por la exaltación que los exégetas hacen de su cine a partir de una película como ésta, cuyo argumento/guión me parecen simplemente lamentables, sino por el hecho de encontrar en ella prístinas alusiones y ataques a los cazadores de brujas^[6]. Dejando de lado cosas inverosímiles y risibles —como el hecho de disimular la condición de médico bajo la de carnicero (lo que motiva la acusación de intrusismo y curanderismo) para ganarse la confianza de los aldeanos, o la abracadabrante historia de muertes y resurrecciones del personaje de Finlay Currie que constituye el “núcleo” final de la intriga—, considerar esa historia como un profundo alegato/reflexión sobre la caza de brujas es indigno en comparación con títulos tan ambiguos y discutibles como apasionantes puedan ser **Viva Zapata** (*Viva Zapata*; Elia Kazan, 1952), **La ley del silencio** (*On the Waterfront*; Elia Kazan, 1954), **El motín del Caine** (*The Caine Mutiny*; Edward Dmytryk, 1954) o **Solo ante el peligro** (*High Noon*; Fred Zinnemann, 1952). Si con ello no negamos la hipótesis de una lectura de **People Will Talk** bajo la clave de la caza de brujas, entonces sí que cabe hablar de superficialidad, o cuando menos de lo poco afectado que su autor parecía verse personalmente por el asunto.

Un último intento de aproximación al papel político de Mankiewicz como profesional hollywoodiense parte de sus propias relaciones con la gran industria cinematográfica. Tras abandonar la Fox y el breve paso por la MGM que significó **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953), Mankiewicz constituyó su propia productora, Figaro Productions, que como tantas otras independientes, se acogió a la United Artists para la distribución mundial. En su seno realizó dos filmes —**La condesa descalza** y **The Quiet American** (1958)—, que en principio debían gozar de total autonomía. Siendo el primero inocuo desde la perspectiva política, **The Quiet American** —realizada a partir de la conocida novela de Graham Greene— afrontaba en alguna medida cuestiones de política internacional en relación al Sudeste asiático. No dudamos de que la revisión del film desde la perspectiva actual —es decir, desde el conocimiento de la historia posterior del Vietnam— resulte injusta, puesto que ahora es muy fácil criticar la forma de presentar a Pyle, el personaje americano que defiende la idea de una tercera fuerza que resuelva el enfrentamiento entre el colonialismo francés y las fuerzas nacionalistas y comunistas. Pero también es cierto

que la perspicacia que no tuvo Mankiewicz sí la había tenido Greene en su análisis de la situación, y que el cineasta —tan celoso otras veces con los derechos de expresión ante las interferencias de los productores— alteró sustancialmente los planteamientos del novelista, que reaccionó airadamente con una explosiva carta de rechazo del film al *Times* londinense^[7].

Lo que en Greene es una preclara acusación del comienzo de la injerencia USA a través de un agente de la CIA —Pyle— que, con su idea de una “tercera fuerza” anticipa lo que será el apoyo al régimen de Ngo Dinh-Diem y que conducirá a la intervención americana de los años sesenta, se convierte para Mankiewicz en la casi quiijotesca empresa de un americano que va por libre, convirtiéndose en un mártir del encuentro entre la vesania comunista y los celos (unidos al prejuicio y altivo desprecio de lo americano propio de ciertos ingleses, mezclado con la pugna por la amante vietnamita) del periodista británico^[8]. Con ello, Mankiewicz demuestra su nula capacidad de análisis político, más allá de los tópicos de cualquier intelectual americano de segunda división, aunque su interés se centrase en ver “... *cómo las emociones de un hombre podían afectar a sus convicciones políticas*”, con lo que reafirmaba el carácter político de su film^[9].



The Quiet American

Sin embargo, hay un aspecto en el que Mankiewicz ofrece un mayor progresismo

que en su visión global de la novela: el tratamiento de Phuong, la joven vietnamita que hace de gozne entre Fowler y Pyle. La sinceridad y dignidad de su actitud demuestran un respeto que no se ve siquiera menoscabado por la exótica decisión de estar encarnada por una actriz italiana —Giorgia Moll— en vez de por una auténtica oriental. Eso nos retrotrae a otra cuestión político-ideológica planteada en plena “caza de brujas”: la cuestión racial. En efecto, en 1949 y 1950 Mankiewicz realiza dos filmes centrados en sendas minorías norteamericanas: **Odio entre hermanos** (*House of Strangers*, 1949) y **Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950). La primera se sitúa en el marco de la comunidad Ítalo-americana y la segunda afronta las relaciones entre blancos y negros.

Esa “moderna recreación de la historia bíblica de José y sus hermanos”, en palabras de Carlos Heredero^[10], “ha quedado impresa en la mente de muchos ítalo-americanos, incluidos aquéllos de Hollywood, como ejemplo de demonización cinematográfica de su identidad étnica”^[11], hasta el punto de que Vito Marcantonio, candidato a la alcaldía de Nueva York propugnó el boicot al film porque “*injuriaba el honor de la comunidad ítalo-americana*”. Aunque tales planteamientos puedan resultar en cierta medida exagerados respecto a las intenciones del cineasta, ciertamente no faltan algunos detalles dudosos, como ese busto de Mussolini que decora el despacho de Gino Monetti o esa generalización del carácter pseudo-mafioso de la comunidad italiana, esa identificación del estereotipo italiano como “*pasional, vindicativo, violento, iracundo: un verdadero italiano de la gran pantalla americana*”. Probablemente todo eso no entraba en las intenciones de Mankiewicz, pero lo cierto es que sitúa su película —en el plano ideológico— muy lejos de **Give Us This Day**, esa otra aproximación al universo ítalo-americano que tuvo que rodar obligadamente en Londres el mismo año el futuro delator Edward Dmytryk.



Odio entre hermanos

En cuanto a **Un rayo de luz**, no deja de plantear algunas sombras, y no sólo por tratar la cuestión racial. No cabe duda de que en este caso es perfectamente admisible alinearla en el seno de las películas de intención social bajo formato más o menos policíaco que abundan en la encrucijada de las dos décadas. De hecho, Mankiewicz va más lejos que otros filmes sobre semejante tema, puesto que afronta el dar el protagonismo a un actor negro —el casi debutante Sidney Poitier—, a diferencia de lo que ocurriera en **Pinky** (*Pinky*; E. Kazan, 1949) o **Lost Boundaries** (A. Werker, 1949), donde los protagonistas (Jeanne Crain como enfermera y Mel Ferrer como médico, respectivamente) encarnaban a negros “de piel blanca”, siendo curiosamente también, como el Dr. Luther Brooks, profesionales de la medicina. Y también es cierto que **Un rayo de luz** plantea la confrontación entre razas con mucha mayor violencia que otros filmes, incluso estando situada en una ciudad del norte, lejos por tanto de las tradiciones de la sociedad sudista.

Pero, sin embargo, **Un rayo de luz** —que junto a las citadas y a **Home of the Brave** (M. Robson, 1949) e **Intruder in the Dust** (C. Brown, 1949) constituyen un breve ciclo de filmes sobre tema racial— fue duramente criticada desde ciertos sectores de izquierda, especialmente por el notorio comunista V. J. Jerome en su libro *The Negro in Hollywood Films* (Nueva York, 1950). Así, como lo señala Jerome, “*en estos filmes los aristócratas de las plantaciones del Sur y las figuras de las autoridades blancas —jueces, médicos, abogados, psiquiatras— son siempre los defensores de la justicia racial, mientras que el racismo es siempre el monopolio de los obreros blancos. El mensaje está perfectamente claro: estos filmes están destinados a conducir a los Negros a confiar en sus peores enemigos —las clases dirigentes blancas— pintándoles como bienhechores y protectores de los derechos de los negros, al tiempo que intentan suscitar entre éstos desconfianza, temor y odio respecto a los trabajadores blancos, pintados como linchadores en potencia*”^[12]. Puede que esa visión estuviese sesgada por el interés de un cuadro del sector cultural del PC y que sea razonable la observación de que ‘*las tensiones raciales estallan en un violento enfrentamiento entre blancos y negros como no se había visto en la pantalla desde **El nacimiento de una nación** (The Birth of a Nation; David W. Griffith, 1915)*’^[13], pero tampoco es menos cierto que los diversos libros que posteriormente han abordado la imagen del negro en el cine de Hollywood no se alejan mucho de esas consideraciones sobre el indudable paternalismo y maniqueísmo que rezuma el film, ése que siendo muy comprensible e incluso insólito y progresista en 1949 no deja de justificar la idea de Daniel J. Leab de que el Dr. Brooks “*fue el precursor de un nuevo estereotipo: el santo de ébano*”^[14].



Un rayo de luz

Lo planteado hasta aquí, disperso e impresionista si se quiere, pero también significativo y relativamente incontestable, nos dibujaría un perfil ideológico de Joseph L. Mankiewicz tal vez algo alejado del antecitado tópico del “liberal progresista” que han dibujado sus exégetas y estudiosos; tal vez hemos cargado algo las tintas —de forma insólita posiblemente en un formato de monográfico que muchas veces deviene devocionario—, pero así intentamos compensar los habituales excesos laudatorios. Pero este breve ensayo sobre Mankiewicz quedaría cojo si no nos remontásemos hacia aquellas cuestiones que son objeto de discurso más o menos explícito a lo largo de la filmografía del autor de **Cleopatra**, que constituyen su principal “marca de fábrica”, cuando menos desde la perspectiva temático-argumental, a falta, tal vez, de unas características estilísticas determinantes en su puesta en escena.

En ese sentido nadie discrepará si decimos que la obra de Joseph L. Mankiewicz gira en sus películas más interesantes de forma abrumadora en torno a dos ejes: la reflexión sobre el poder y las relaciones entre el pasado y el presente. Y que, por supuesto, ambos aspectos tienen un inequívoco alcance ideológico, aunque se expresen a través de historias, situaciones, ambientes y épocas muy diversas.

Ahora bien, el aspecto del poder que interesa a Mankiewicz no corresponde a una concepción estática, sino a su carácter dinámico. De ahí que parezca más interesado

por temas como la voluntad de poder o el ascenso social que sobre las formas y consecuencias de su ejercicio. De ahí que muchos de sus filmes se construyan a partir de la dialéctica entre personajes, de confrontaciones que puedan tomar la forma del arribismo, el revanchismo o la conspiración y pocas veces del leal combate directo entre iguales. Pero esa dinámica raras veces se nos presenta como una socio-dinámica —bajo la forma, por ejemplo, de la lucha de clases— y sí como una psico-dinámica, planteada en el plano individual, como dominio sobre las personas, aunque en ocasiones adquiriera un más preciso alcance de clase, mucho más soterrado en filmes anteriores a su postrera **La huella** (*Sleuth*, 1972), donde la obviedad se convierte en uno de los mayores lastres del film. A su vez, esa dinámica del poder se manifiesta bajo formas alusivas, implícitas en ciertos juegos o representaciones de aire teatral.

Aunque sólo podamos detenernos en algunos ejemplos, un rápido repaso a la filmografía del cineasta nos puede reafirmar en esos aspectos: “*Todos los personajes de Mankiewicz están movidos por la ambición. Pero aunque aspiren al éxito, la gloria, la riqueza o todo a la vez, de hecho, su objetivo último es el poder*”, indica acertadamente Bertrand Tavernier. La lucha por el poder entre instalados y pretendientes insufla destacadamente títulos como **Odio entre hermanos**, **Eva al desnudo**, **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952), **Julio César**, **The Quiet American**, **De repente, el último verano**, **Cleopatra**, **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967), **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970) o **La huella**, independientemente de las concreciones que adquiriera ese poder —el control del banco, la gloria teatral, el amor de la aristócrata, el altruismo republicano, la preservación del dominio familiar, el gobierno de Roma y el mundo, el dinero del botín, la esposa, etc.—, de los muy caracterizados escenarios que la contemplen o de las formas que puedan adquirir, como decíamos más arriba, que pueden ir desde el furor asesino hasta la violencia moral, desde el ingenio lúdico hasta la cultura y la capacidad lingüística como instrumento de dominio.

Un poder que siempre resulta fugaz, irrisorio incluso, sujeto a una rápida caducidad bien sea por los cambios sociales (**Odio entre hermanos**), por su propia naturaleza (**Eva al desnudo**), por la decadencia física (**De repente, el último verano**), por el engaño (**Operación Cicerón**, **La huella**), por las pasiones incontroladas (**The Quiet American**, **Cleopatra**), por el azar (**El día de los tramposos**) o, en definitiva, por ese complot de los mediocres, “*ese siniestro triunfo de la moral reaccionaria de los esclavos*” del que habla Michel Henry. Una fugacidad combatida erigiendo monumentos^[15] y que en el eterno repetirse del proceso introduce una dimensión nietzschiana^[16], negando necesariamente la historicidad; de ahí que el pasado para Mankiewicz no se revise bajo los parámetros del discurso histórico, sino bajo la forma de una permanente presencia de ese pasado en el presente, de un desasosegante *revival* como forma trágica, dramática o incluso cómica del eterno retorno.

Negar la Historia^[17] significa tanto negar la posibilidad del progreso como aspirar

a la fijación del presente, abstraer la realidad del paso del tiempo, ése que impulsa hacia la fugacidad antecitada: “*Me gustan las gentes que se han detenido en una época y no evolucionan. (...) Esos seres anacrónicos supervivientes del pasado (...) que abominan de la nueva civilización...*”, declaró el propio Mankiewicz, tal vez pensando en tantos de sus personajes, desde Nicholas Van Ryn o George Apley hasta Cecil Fox o Andrew Wyke. Ese interés —¿también actitud?— es lo que ha llevado a algunos a plantear alguna semejanza con Luchino Visconti, obviando que la fascinación por ese tipo de personajes resulta mucho más dialéctica en el autor de **El gatopardo** (*Il gatopardo*, 1963), donde la Historia acaba triunfando siempre sobre un pasado irrepetible y no inmovilizable; pero ahí radica la diferencia entre un marxista más o menos aristocrático y desencantado y un supuesto liberal hollywoodiense. Ese blindaje del presente para que nunca sea futuro y quede fijado como pasado perfecto tiene su correspondencia espacial, al encerrar a muchos de esos personajes en un ambiente rarificado, en un mundo aparte, distinguible por sus rasgos físicos: mansiones (**El castillo de Dragonwyck**, **Odio entre hermanos**, **Cleopatra**, **Mujeres en Venecia**, **La huella**), escenarios (**Eva al desnudo**), barrios (**Un rayo de luz**), jardines (**De repente, el último verano**), ciudades (**The Late George Apley**, **Operación Cicerón**, **The Quiet American**), cárceles y desiertos (**El día de los tramposos**), etc. Y cuando la muerte se ha interpuesto, el pasado no deja de asomarse fantasmáticamente (**El fantasma y la señora Muir**), acosando a los supervivientes o sucesores (**Julio César**, **Cleopatra**) o llevándolos a la locura (**De repente, el último verano**); haciendo, en definitiva, necesario conocer, olvidar, perpetuar o liberarse de ese pasado que en su persistencia conduce de forma inevitable a la repetición.

Sobre todo eso “hablan” los filmes de Mankiewicz; pero, en verdad, ¿cuál es la posición al respecto que adopta el cineasta? Algunos han querido ver en Mankiewicz un implacable crítico social, capaz de debelar el *american way of life* y su cultura de la competitividad y el éxito; eso llevó a Carlos Heredero a proclamar con entusiasmo que “*no conozco una crítica más despiadada del mito del self made man y del american way of life que la llevada a cabo, con tanto rigor y sistematicidad, por Joseph L. Mankiewicz en sus películas. Quizás ahora se comprenda mejor por qué su pesimismo fatalista no es un determinismo ahistórico y reaccionario sino, bien al contrario, la respuesta lúcida ante este desolador diagnóstico de una sociedad contextualizada, histórica, social y geográficamente*”.



Cleopatra

Para otros, en las antípodas de esa consideración y entre los que me incluyo, Mankiewicz es ante todo un moralista cuyo más o menos lúcido escepticismo^[18] deviene en pesimismo o incluso fatalismo. Un moralismo que surge menos de su preocupación por los demás —por ejemplo, la religión está ausente de su cine— que de un cierto elitismo displicente^[19], tan obvio cuando critica las formas de comunicación de masas —con la radio y la TV a la cabeza—, olvidando la propia condición del medio cinematográfico, sin duda menos aristocrático que el teatro, tan admirado como poco frecuentado por él. Un moralismo que sitúa su foco mucho más sobre la “condición humana” que sobre la condición social, planteando que en el fondo todos —poderosos y desposeídos— son iguales en su ambición de poder. Un moralismo que el propio Mankiewicz explicita mediante los portavoces que introduce —“*en la mayor parte de las películas que escribo, tengo un portavoz*”— y que muchas veces duplican la condición demiúrgica que relaciona al cineasta y alguno de sus personajes, al modo del director escénico y sus personajes/marionetas. Claro que todos esos demiurgos acaban fracasando, por lo que, en el fondo, Mankiewicz acaba enmarcándose a sí mismo en ese fracaso, por otra parte creciente en la progresión de su carrera.



Cleopatra

Desde nuestra perspectiva *post-marxista* y *post-histórica*, ese predominio del moralismo sobre la conciencia socio-política puede no ser un reproche. A lo mejor las posturas ideológicas de Joseph L. Mankiewicz pudieron ser rechazables por reaccionarias en su momento para luego —en el futuro, paradójicamente— parecer mucho más razonables en los tiempos desencantados en que nosotros vivimos.



De repente, último verano

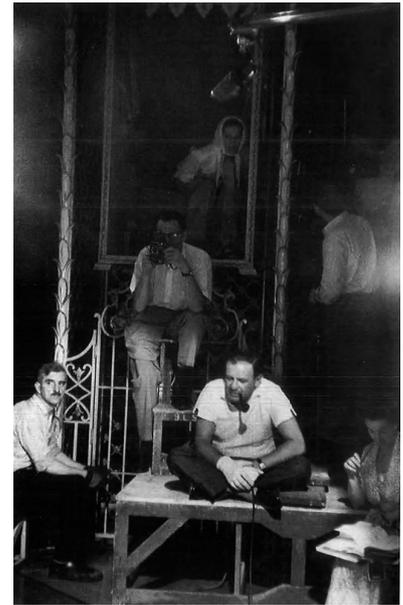
La mujer de Mankiewicz

*Mankiewiczzen filmetako emakumeak ez dira emakume normalak; autorearen arabera, hildako emakumeak dira, edo heriotzarekin zerikusi handia dutenak behintzat. Salbuespen gutxi batzuk izan ezik, bere emakumezko protagonistek modu positiboan egiten diote aurre heriotzari, aldaketa gisa eta zenbaitetan hobekuntza gisa ulertuta (**The Ghost and Mrs. Muir**, esta baterako). Dena den, Maniewiczzen zinemak sarritan erakusten du Hollywoodeko antzezpen klasikoaren betiko diskurtso misogino hoikoa, zeinean emakumeak gehiago irrikatzen duen etxeko zoriontsuna garaipn profesionala baino.*

Nuria Bou

1. La muerte os sienta tan bien

En el cine de Joseph L. Mankiewicz hay chicas muertas; algunas parecen vivas, pero están muertas. Empecemos por la primera dama de su filmografía: Miranda Wells (Gene Tierney) en **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946); ¿no es la viva encarnación de Perséfone, doncella ingenua que es arrebatada por Hades y convertida en diosa del reino de la muerte? La primera imagen de la ópera prima de Joe Mankiewicz es más que significativa: Miranda Wells es presentada como una doncella eternamente juvenil y amiga del mundo subterráneo que corre hacia un rebaño de corderos mientras sorteas, con despreocupada alegría, dos tumbas que se erigen —serenas— en el idílico paisaje; de la misma manera que Perséfone cogía flores en el campo hasta que, de repente, apareció Hades en su carro, Miranda es “raptada” por Nicholas Van Ryn (Vincent Price), que la seduce para llevársela al lúgubre castillo de Dragonwyck. El infierno *made in Hollywood* es —no podía ser de otra manera— un mundo fascinante para Miranda Wells; pero la protagonista descubre, al fin, el reverso oscuro del universo que la hechiza, y retorna, prudente, al mundo de los vivos (junto al hogar de la madre), hecha toda una mujer.



De repente el último verano

Si es cierto que el capitán Clegg es un fantasma, ¿qué es, si no, la señora Muir? La obsesión de la protagonista por entablar amistad con un muerto, el deseo de construir un hogar artificial con un cadáver (aun con la presencia recia de Rex Harrison) es reivindicar, desde el universo tranquilizador de Hollywood, el poder de la vida eterna; en efecto, la señora Muir establece una perfecta continuidad entre la vida y la muerte. De aquí que el espectador desee —y sin malignidad— que la protagonista fallezca de una vez por todas para que se reúna en *happy end* con el espíritu del capitán Clegg. En **El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947), Gene Tierney repite interpretación^[1] en el teatro cinematográfico de Mankiewicz y la actriz de rostro angelical exhibe la misma bella expresión de fascinación ante la reproducción pictórica de un muerto: en **El fantasma y la señora Muir** se enamora claramente de la pintura del marinero fantasma, y en **El castillo de Dragonwyck** es cautivada por el cuadro de la difunta bisabuela Van Ryn (de tanto ser mirada en **Laura** —Otto Preminger, 1944—, Joe Mankiewicz decide, de manera iconoclasta, que sea Tierney la seducida por las pinceladas que vivifican a los muertos). En ambas películas, pues, la figuración femenina contacta con atractivas imágenes de la muerte para serenar su carácter impetuoso, entusiasta, levemente infantil, que se abalanza precipitadamente hacia todo lo desconocido.



El castillo de Dragonwyck

No es ningún secreto: la protagonista de **La condesa descalza**, (*The Barefoot Contessa*, 1954) es, sin duda alguna, una muerta.

La trama empieza en un cementerio lluvioso, donde cuatro personajes rememoran, en un íntimo funeral, la vida extinguida de María Vargas (Ava Gardner) ante la reproducción, en frío mármol esculpido, de la esbelta figura femenina. La estatua transcribe la belleza de la condesa, pero también el gesto esencial que la determina: María a punto de quitarse los zapatos, María a punto de tener relaciones físicas con el mundo. Porque la esfinge no sólo duplica una expresión vital: es la imagen pétreo de una mujer que desafía sensualmente a la muerte. María, quizás la mujer más carnal en el imaginario de Mankiewicz, se enamora de un muerto viviente (de un cuerpo, según indica un informe médico, que se ha reconstruido, a excepción de sus genitales, en su totalidad); con un príncipe azul sin sexo, María se sumerge en los recónditos y oscuros laberintos de su ser. Pero poco a poco la inmersión en la interioridad sombría lleva a la protagonista (como constataban también Miranda Wells y la señora Muir) a un grado más alto de conocimiento: *“Por lo menos he aprendido una cosa: he aprendido lo que es estar enamorada”*, afirma con convicción la condesa Torlato-Favrini. Efectivamente, María, antes de conocer a su conde encantado, “moría” por no saber cuál era su deseo; cuando es asesinada (fuera de campo, como fuera de campo han sido todas sus relaciones sexuales), su cuerpo sin vida en brazos del marido es el de un ángel durmiente, extasiado y feliz de saber tanto (quién sabe si cuando posaba —radiante— ante el artista que esculpía su féretro no estaba ya festejando sus bodas con Thanatos). Es más: la película se cierra con una última imagen que retrata a la estatua que “contempla” —se diría incluso que “protege”— el mundo de los vivos. María se convierte, en el universo de Mankiewicz, en una nueva imagen tranquilizadora de la muerte: la cenicienta descalza que seduce, desde la altura, a todos los mortales.

“Ellos no te lo dirán, pero Cleopatra ha muerto. Intentó asesinarme. Entonces la hicimos huir al desierto y murió allí”, son las palabras del rey Ptolomeo cuando Julio César quiere saludar a la reina de Egipto en los primeros minutos del film más largo (y repetidamente recortado) de Mankiewicz; presentada, pues, como una muerta, Cleopatra puede luego ser mostrada como profetisa en las visiones rituales de las sacerdotisas que vaticinan la muerte del César. Diez años antes, en el film **Julio César**, (*Julius Caesar*, 1953), el director de **Cleopatra** (1963) exhibió, precisamente en la secuencia de ese célebre asesinato, su talento cinematográfico para resolver escenas teatrales; pero, como si el realizador quisiera expiar el *pecado* de escoger una de las pocas obras de Shakespeare con irrisorio protagonismo femenino, vuelve al relato masculino para ofrecerlo desde la mirada de una mujer. No nos debe, pues, extrañar que la escena sitúe el rostro de Elizabeth Taylor por encima de la acción sangrienta en el Senado: unos fundidos encadenados sobreponen en primer plano el semblante dolorido de Cleopatra. Porque es la angustia que interpreta Elizabeth Taylor lo que le interesa subrayar al director. Y es con la tranquilidad de una reina de la noche como Cleopatra besa a Marco Antonio ofreciéndole un último aliento; se viste, luego, con las mejores ropas y escoge la mordedura de un áspid para morir sin dolor, de manera íntima, frágil y delicada. Pero Joseph L. Mankiewicz contempla esta muerte en un estremecedor primer plano, intimidando al espectador, que ve en los bellos rasgos desbordados de Elizabeth Taylor un calor indoloro, un extasiado placer.



Cleopatra

Miranda Wells, la señora Muir, María Vargas y Cleopatra son todas ellas presencias tranquilizadoras ante el poder atemorizador de la Muerte, mujeres sin miedo que inician entusiastas una *vita nuova*: una vida nueva que empieza en una casa desconocida —sea el castillo de Dragonwyck, la torre del marinero fantasma, la mansión de los Torlato-Favrini o los aposentos del César en Roma—, después de abandonar un entorno opresivo, como el que vive Miranda Wells en el patriarcado rural, el que soporta la señora Muir con sus cuñadas, el que sufre María Vargas en el hogar materno o en el que resiste Cleopatra entre traiciones mortales. De hecho, todas las protagonistas de Mankiewicz cambiarían de vida: Eleanor Apley (Peggy Cummins) desea huir de la comunidad conservadora de Boston en **The Late George Apley** (1947); Edie Johnson (Linda Darnell) ansía abandonar un círculo de amistades “peligrosas” en **Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950); Deborah Higgins (Jeanne Crain) logra alejarse de la casa de su tío en **People Will Talk** (1951); la condesa Anna Staviska (Danielle Darrieux) escapa finalmente de un entorno decadente en **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952); aunque sólo sea cantando, Sarah Brown (Jean Simmons) quiere apartarse del Ejército de Salvación en **Ellos y ellas** (*Guys and Dolls*, 1955); y Sarah (Maggie Smith) pretende dejar su trabajo de dama de compañía

en **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967).

Quizás el caso que mejor explícita esta necesidad de cambiar de vida es el de Catherine Holly (Elizabeth Taylor) en **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959): después de una negativa experiencia sentimental —muchas son las mujeres en Mankiewicz que la relatan: Miranda Wells, la señora Muir, Edie Johnson, Deborah Higgins o María Vargas—, Catherine huye con su primo (el hombre sin rostro llamado Sebastian Venable) para viajar por Europa. Sebastian considera literalmente que Catherine, después de su trauma amoroso, está muerta; “*Si después de morir aún estás viva, te vuelves obediente*”, le dictamina, protector, a la protagonista. Pero Catherine —como Miranda Wells o María Vargas— encuentra aún más muerte al lado de quien debía rescatarla; es entonces cuando decide sumergirse en las profundidades de su ser; desatiende a la *obediencia*, e intenta, de nuevo, ser mujer. Es así como, en la última escena, la protagonista consigue pronunciar, en una reafirmación de su naciente identidad femenina: “*La señorita Catherine está aquí*”.



De repente el último verano

Pero **De repente, el último verano**, tiene también *otra* muerta: Violet Venable, el imborrable personaje encarnado por Katharine Hepburn. Encerrada en su jardín tropical, revive día tras día los tiempos felices que compartió con su hijo Sebastian: feminidad terrible (madre terrible), arquetipo de la inmovilidad —contraria a la mujer positiva de Mankiewicz—, Violet destruye —como la flor devoradora que ella misma alimenta— toda imagen que pueda hacer peligrar el paraíso mental que ella se ha construido. Violet, precisamente por conservar esta felicidad artificial donde puede cohabitar con su hijo, se aísla en su mansión e indaga sobre la posibilidad de destruir con una lobotomía las imágenes de muerte que Catherine esconde en su interior. Violet nada quiere saber de la realidad, porque nada quiere saber de la muerte; corteja a la locura hasta que, “de repente”, Catherine evoca lo que vivió “el último verano” —“*el instante donde la muerte se apodera del film*”, había afirmado el propio

Mankiewicz^[2]—, y Violet, ante el relato descarnado —con laberínticas imágenes de muerte— enloquece de manera irreversible; Violet se recluye en los muros de su imaginación para poder soñar “en paz” que Sebastian está vivo.



People Will Talk

Elizabeth Conroy (Josephine Hutchinson), personaje aparentemente insignificante que aparece en una única escena del film **Solo en la noche** (*Somewhere in the Night*, 1946), expresa, en un intenso monólogo que sólo Violet Venable podría compartir, esta misma idea que formula la madre de Sebastian: en la destrucción de las imágenes de muerte sólo puede encontrarse una irremediable pérdida de razón. “*He soñado durante mucho tiempo que no estaba sola, tenía amigos, apenas tenía miedo y no estaba muerta... ¡Soñaba que estaba viva!*”, son las palabras que, con excitación casi imperceptible, declama Elizabeth Conroy con ademanes victorianos, mientras deambula por una casa que se revela poco a poco opresiva, prefiguración del hogar de las encanecidas mujeres bostonianas de **The Late George Apley**. A diferencia de las otras heroínas mankiewiczianas, Violet Venable y Elizabeth Conroy no se dejan fascinar por la muerte; quizás por este motivo se trate de las dos presencias más tristemente sombrías del cine de Mankiewicz: figuraciones femeninas que temen a la muerte y se encierran en sus hogares para ahuyentar el semblante de Cronos. En efecto, Violet Venable y Elizabeth Conroy se apartan de las figuraciones tranquilizadoras de Miranda Wells, la señora Muir, María Vargas. Cleopatra o

Catherine Holly; de manera excepcional en el universo femenino de Mankiewicz, ambos personajes se convierten para el espectador en dos descarnados —atemorizadores— rostros del Tiempo. Como una gran parte de los personajes masculinos de la obra de Mankiewicz (pensamos en el capitán Clegg, el barón Nicholas Van Ryn, el conde Torlato-Favrini, el patriarca de **The Late George Apley**, el cabeza del clan familiar de **Odio entre hermanos** —*House of Strangers*, 1949—, el excéntrico bailarín de **Mujeres en Venecia** o el aristocrático escritor de **La huella** —*Sleuth*, 1972—), Violet Venable y Elizabeth Conroy se recluyen en decorados claustrofóbicos para apaciguar su miedo ante la presencia irremediable del paso del Tiempo.

Pero, de la misma manera que encontramos estas dos feminidades que comparten una imaginación más masculina, localizamos en la filmografía de Mankiewicz un varón protagonista que evidencia su fascinación (femenina) por los enigmas oscuros de la muerte: el Dr. Praetorius (Cary Grant), director de un hospital alternativo en el film **People Will Talk**, ejerce como médico entre pacientes de sexo femenino (entre las cuales, una agradable anciana declara, en el limbo de la muerte, que el Dr. Praetorius “*hace que morir sea un placer*”). En una constelación, pues, nuevamente tranquilizadora del espacio misterioso de la muerte, el Dr. Praetorius observa de manera hilarante que los esqueletos siempre están riendo y se pregunta por qué muere un hombre y “*se pasa la eternidad riéndose*”. En la escena siguiente, el protagonista inicia una clase práctica de disección ante un público de estudiantes: un cuerpo desnudo —tapado con blancas sábanas— se encuentra extendido en una camilla. El cadáver, no podía ser de otra manera, es el de una bella mujer; mujer “durmiente” se diría, a la espera del beso del príncipe encantado. Labios sin palidez alguna, párpados serenamente cerrados y una leve sonrisa (boceto, seguramente, de la carcajada del esqueleto)^[3] reposan en un rostro relajado ante el doctor, que descubre el cuerpo y acaricia —o estudia— con interés la deslumbrante cabellera de la muchacha. No es nada extraño que el Dr. Praetorius muestre, más tarde, su fascinación por Deborah Higgins, en el momento en que ésta —después de intentar suicidarse— yace sobre una camilla con idéntico semblante relajado que el cadáver femenino: dos incisivos contraplanos se insertan ante la mirada azorada del protagonista que, aunque le salve la vida y logre casarse con ella, no podrá nunca negar haberse enamorado de una mujer muerta. Sí: a las mujeres del cine de Mankiewicz la muerte les sienta muy bien.

2. ¿Siendo mujer es capaz de componer tales discursos?^[4]

La condesa Anna Staviska de **Operación Cicerón** aparece como un pálido fantasma que deambula sin consorte por embajadas saturadas de desconfiados diplomáticos. Con los oropeles confiscados por los nazis, la condesa aún es admirada por su belleza aristocrática, que se engrandece cuanto más fantasmagórica es su figura. Anna Staviska, como otras feminidades mankiewiczianas, ansía escapar del entorno enrarecido, pero, para lograr su deseo, debe embaucar a un fiel sirviente, a quien engaña con un lenguaje ambiguo y calculado: seductora, falsa y enigmática, la palabra de la condesa es concebida a imagen de la de Pandora, cuyas mentiras se disponen a enredar a los mortales. Esta habilidad para obtener aquello que uno(a) se propone a través de cuatro palabras bien dispuestas, aunque encuentre un desenlace fatal (como le sucede a la condesa), forma parte de una feminidad que tiene relación con la figura de la *femme fatale* del cine negro, no por casualidad la mujer más ligada a Thanatos. Pero en el cine de Mankiewicz —del cual podríamos afirmar que hay más chicas muertas que malas—, este arquetipo femenino entre *ángel* y *diablo* se eclipsa lentamente en el avanzar de las tramas: ni aparece nunca tan angelical ni se muestra al final tan diabólico. Por ejemplo, en **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), Lora May (Linda Darnell) se presenta, en el inicio, como una presumible mujer fatal: desgarrando sus medias negras para lucir sus bellas piernas consigue, entre otras estratagemas tan gastadas, desposar al hombre más rico de la ciudad; pero poco a poco va desvelando un sincero amor por el marido, hasta que, en una escena final, se arrepiente de su ambigua conducta inicial. Excepto en el caso de la protagonista de **Operación Cicerón**, las mujeres de Mankiewicz que se presentan interesadas, en primera instancia, por las estrategias arquetípicas de una *spider woman*, son lentamente rehabilitadas por el amor: el director escapa de reconstruir el arquetipo de Pandora —se aleja de la fantasía mítica de la mujer araña— y se interesa por el lado más doméstico de los personajes femeninos. Es el caso de Nancy Guild en **Solo en la noche**, y de manera aún mucho más paradigmática encontramos esta transmutación en las almas de Irene Bennett (Susan Hayward) en **Odio entre hermanos** y Edie Johnson en **Un rayo de luz** (inolvidable es el plano que cierra esta última: la protagonista espera la llegada de la policía en el umbral de la puerta abierta de un hogar, premonición inequívoca de su nueva vida doméstica).

Precisamente porque el sueño femenino es el de llevar una vida doméstica, Mankiewicz propone en **Carta a tres esposas** una presencia turbadora que amenaza en destruir tres espacios hogareños. En efecto, no hallaremos un fantasma femenino que atemorice tanto a las mujeres como el que lleva el nombre de Addie Ross: feminidad en *off* tan arrogante como la Rebeca del film de Hitchcock, es una *femme fatale* roba-hogares que desafía a las tres esposas con llevarse a uno de sus maridos. Como bien señala Jacques Siclier^[5], el primer retratista con voluntad historicista del *star-system* femenino en Hollywood, Addie Ross es, por encima de todo, la

constatación de la existencia de un discurso misógino en el seno del relato clásico norteamericano: en la dura autocrítica que se hacen estas tres esposas que repasan en *flash-back* la vida con sus maridos —para justificar la posibilidad de que el esposo las haya abandonado— se encuentra la constatación de su imperfección y de su escasa valía. Pero atención: Mankiewicz subraya una y otra vez que Addie es sólo un fantasma (las tres protagonistas, por ejemplo, la llaman “el espíritu”): justamente porque es un fantasma no puede llevarse, al final, a ningún esposo. Es más: Addie es convertida en un mero instrumento que sirve para que las tres esposas fortalezcan con más ímpetu sus hogares.



Eva al desnudo

En la poética mankiewicziana, resulta muy sencillo constatar que Addie Ross no es la única feminidad temible para las mujeres: mucho más perturbadora es, por supuesto, Eva Harrington (Anne Baxter), el célebre personaje de **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950). Eva también intenta destrozarse un par de hogares, pero ansía sobre todo poseer la escena teatral; trama, seduce o engaña para alcanzar sus propósitos; teje una tupida red de mentiras para llegar a ser una primera estrella. Pero como es bien sabido, la introducción de (la bíblica) Eva en el mundo representó el fin del Edén, de un lugar paradisiaco, que devino un lugar de sufrimiento y dolor; la figura de Eva Harrington, en cambio, introduce, al final de la película —de idéntica manera que Addie Ross—, un cierto bienestar entre las protagonistas. Margo Channing (Bette Davis), una mujer consagrada a la profesión del teatro y que tiene sus dudas sobre el hecho de construir un hogar, consigue, gracias a la intervención perversa de Eva, contemplar lo que no está dispuesta a perder, y se lanza a una nueva vida con amor (y con hogar). Después de un sufrido viaje a los infiernos de la feminidad celosa, Margo —poseionada por las irracionales garras destructivas de Hera—, consigue pactar con su enemigo Cronos (atención al detalle de que la protagonista no lleve nunca reloj y llegue siempre tarde a sus citas, manera de manifestar su resistencia a la tiranía de Cronos), Margo, obsesionada por el hecho de que su prometido es ocho años más joven, acaba, ante la ambición desmesurada de Eva, prefiriendo una existencia no tan supeditada al trabajo y más adherida a la intimidad. “¿Qué es una mujer si no tiene amor?”, se pregunta Margo en aquella escena en que, acompañada por su amiga Karen, es obligada a permanecer en un coche sin hacer nada, detenida en una carretera que no le permite llegar a su representación y, quién sabe si para no descalabrarse ante el vacío, utiliza la pausa imprevista para reflexionar sobre su identidad femenina: “Curiosa esta vicia nuestra: las cosas que se dejan caer al subir la escalera para ir más deprisa, olvidando que se necesitan cuando has de volver a ser mujer. Es una tarea que todas las hembras tenemos en común: la de ser mujer. Tarde o temprano

hemos de trabajar en ella. (...) Y en última instancia nada sirve de nada si no puedes levantar los ojos mientras cenas o dar la vuelta en la cama y... que él esté allí; sin esto, no eres mujer...". Es precisamente a través de este discurso como la escalada precipitada de Eva Harrington a primera actriz pierde importancia en el relato: la radiografía cínica del mundo del teatro se convierte en un escenario sin igual para arrinconar el arquetipo de la feminidad fría, calculadora y competitiva de Eva. Si es cierto que Phoebe, la nueva Eva que aparece al final de la película, se pone al servicio de la señorita Harrington para mostrar que el ciclo se repite de manera indefinida, ¿quién puede negarnos que Margo Channing arribó a la esfera del Olimpo teatral con las mismas estratagemas y engaños que Eva? Pero, si estamos en un ciclo tan bien forjado, se impone una pregunta: ¿quién puede objetarnos que Eva Harrington, cuando llegue a los cuarenta años, no se encuentre en una situación de pausa reflexiva y se pregunte por su feminidad y extrañe tener un hogar?

Incluso en la figura interpretada por Maggie Smith en **Mujeres en Venecia** asoma, al final, el deseo de fundar un hogar: aun llevándose el botín, la protagonista quiere comprometer al hombre que ama; con astuta habilidad, lo sumerge en una discusión infinita —sobre la cual se empiezan a imprimir los créditos finales—, erigiendo con la palabra un “feliz” escenario prematrimonial. Es también a través de la palabra como Margo expresa su deseo de compartir una vida doméstica. Pero atención: una vida doméstica no significa para las mujeres de las películas de Mankiewicz una simple existencia al servicio de la cultura patriarcal; una vida doméstica representa construir, en bella expresión de Gaston Bachelard, *“un espacio de consuelo e intimidad, un espacio que debe condensar y defender la intimidad”*^[6]. Sólo cabe recordar las palabras que pronuncia la señora Muir cuando entra en la casa vacía del marinero fantasma: *“Me gusta esta casa. Sentí que debía vivir en ella nada más verla. Yo no podría explicarlo, pero fue como si la propia casa me diera la bienvenida y me pidiera que la salvara de estar tan vacía”*. La señora Muir proyecta en su discurso el deseo que la casa le permita soñar: porque la casa, insiste Bachelard, *“alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa permite soñar en paz”*^[7]. En efecto, la señora Muir parece sumida en sus propias palabras: sueña mientras edifica su discurso y cuando acaba de hablar despierta literalmente de su construcción mental. Esta percepción dionisiaca del discurso sitúa la palabra como una manifestación irracional de deseo incontenible: el sueño de la señora Muir se ordena —y se realiza— a través del lenguaje. Es así como la formulación de un mundo ilusorio va siempre acompañada por una mirada que parece percibir a la perfección el imaginario que se va relatando: las mujeres de Mankiewicz, como si supieran que la palabra es heredera del vocabulario simbólico de la vista^[8], contemplan iluminadas su discurso. Con la mirada en un punto indeterminado, pero siempre elevado, todas ellas edifican con la palabra un universo mental, imaginario, donde es imposible discernir la realidad de la ilusión: *“Qué despierta me siento. Como si la vida sólo fuera un sueño que muere y que al morir da paso a otro que nace: bello sueño que*

nunca acabará, porque es eterno...”, declara Cleopatra, ansiosa de morir para poder reencontrarse con Antonio, mientras engrandece con la palabra (y la mirada) los límites de la realidad. La aspiración inicial de estas feminidades de retirarse a un mundo oscuro, la avidez de viajar por enigmáticas imágenes internas, el constante recorrido por una vida imaginaria, responde, en definitiva, al anhelo de construir una realidad que nunca finalice; una realidad que abarque la vida y la muerte; una realidad que permita a todas las protagonistas fantasear, soñar, morir cíclica y eternamente. Sí: la mujer mankiewicziana es capaz de componer tales discursos.



Mujeres en Venecia

El miedo al miedo

DeMille contra Mankiewicz

Mankiewiczzi Amerikako Screen Directos' Guild elkarteko lehendakari izatea egokitu zitzaion maccarthysmoaren goren unean, komunismoaren edozein zantzu ez ezik liberalismo soilarenaera amorrus jazartzen zutenean. Cecil B. DeMille ultrakontserbadorea Sindikatuko kide guztiei antikomunismoko zinpeko aitorpena sinarazten saiatu zen; John Ford-en hitz famatuek ("John Ford dut izena eta Far Westeko filmak egiten ditut...") ekimen horren porrota eragin zuten, eta Mankiewicz karguan jarraitzea.

Fernando Lara

En **People Will Talk** (1951), el prestigioso doctor Noah Praetorius (Cary Grant) es objeto de una investigación puesta en marcha por su colega Rodney Elwell (Hume Cronyn), quien —movido por la envidia personal y profesional— consigue llevarlo ante un tribunal interno de la universidad para la que ambos trabajan. Basándose en infundadas sospechas de curanderismo y en la inexplicada protección que Praetorius dispensa a su hombre de confianza, Shunderson, el doctor Elwell se lanza a un proceso inquisitorial que tiene como objetivo destruir la reputación de un médico especialmente querido por sus pacientes y sus alumnos. La maquinación de nada servirá: Praetorius resulta absuelto por el consejo de la



universidad después de haber escuchado su testimonio y el de Shunderson, que contrarrestan las acusaciones de que han sido objeto. Las últimas imágenes de **People Will Talk** ("La gente hablará", que se convirtió en *Murmullos en la ciudad* a raíz de su pase televisivo en España) muestran a un Elwell que camina, solitario y derrotado, por el claustro de la universidad, mientras Praetorius triunfa dirigiendo la orquesta del centro ante la complacida mirada de su mujer, Deborah Higgins (Jeanne Crain).

"*La de cosas aterradoras que hacemos cuando tenemos miedo de tener miedo*", le dice Praetorius a Deborah porque ella, su paciente entonces, se niega a decirle a su padre que está embarazada siendo soltera, lo que incluso la lleva a intentar suicidarse.

Otro tipo de miedo es el que se introduce en el ánimo de Deborah Bishop (la propia Jeanne Crain), Rita Phipps (Ann Sothorn) y Lora May Hollingsway (Linda Darnell) cuando reciben una carta de su odiada rival Addie Ross en la que les asegura que va a fugarse con el marido de una de ellas. Estamos en **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), y sobre todo el film planean las sombras de temor y desconfianza con que el trío de amigas contempla retrospectivamente sus respectivas relaciones matrimoniales. El escrito de Addie Ross siembra la inquietud en ellas durante lo que parecía que iba a ser un placentero viaje fluvial por el Hudson con un grupo de escolares: basta con que se desencadene un mecanismo de sospecha, para que cualquiera la interiorice y haga suya, arrojando una luz perturbadora sobre un pasado y un presente que se tornan inciertos, amenazadores, capaces de arrasar toda certidumbre en uno mismo o en los demás.

Carta a tres esposas está rodada en 1948; **People Will Talk**, tres años después. En medio de ambas obras de Joseph L. Mankiewicz discurre uno de los periodos más negros de la historia norteamericana, la “caza de brujas” emprendida contra los profesionales liberales y progresistas de Hollywood en tiempos de la “guerra fría”, con el conflicto de Corea —iniciado en 1950— como máximo foco de tensión entre los dos bloques que en ese momento se repartían el mundo. Sin embargo, conviene decir enseguida que no se trataba de una represión aislada para anular la conciencia crítica del cine estadounidense, sino que se enmarcaba en un contexto más amplio y decisivo de restricción de libertades: por si hacía falta, el muy reciente libro *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950*, de Gerald Horne^[1], viene a ratificar que la lucha básica emprendida por los “poderes fácticos” de Hollywood tuvo como objetivo el desmantelamiento de las organizaciones obreras existentes en los estudios, que habían canalizado las masivas huelgas de 1945 y 1946 en la meca del cine.



People Will Talk

También en un sindicato, el Screen Directors' Guild, y en 1950, libró Mankiewicz su principal y prácticamente única batalla contra la “caza de brujas”. No era él un hombre especialmente político (presumía de todo lo contrario) ni había figurado nunca cerca del Partido Comunista ni de los grupos culturales o artísticos que se situaban en su proximidad. Republicano convencido, aunque en varias ocasiones votaría a los demócratas con motivo de las elecciones presidenciales, Mankiewicz estaba además bien considerado por el *establishment* de Hollywood a partir de los Oscar a la dirección y al guión que obtuviera por **Carta a tres esposas** y que hicieron olvidar el fiasco económico de sus cuatro películas anteriores, las primeras como realizador tras su larga etapa en la producción, prestigio que se consolidaría poco tiempo después con los dos nuevos Oscar logrados por **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950). Pese a todo, de haber fracasado en aquella confrontación que el Screen Directors' Guild vivió en su seno, “*me habría tenido que marchar a Europa como la gente que estaba incluida en la ‘lista negra’*”, aseguraba Mankiewicz a Michel Ciment en 1973^[2].

Ello da suficiente idea del asfixiante clima que se respiraba en Hollywood, de la presión que ejercían los núcleos derechistas y ultranacionalistas en su obsesión por librar a Norteamérica de cualquier rescoldo “comunista” o simplemente avanzado. Como reflejo indirecto de esas circunstancias, no es extraño que Mankiewicz plantease en **Carta a tres esposas** y, sobre todo, **People Will Talk**, una suerte de parábolas sobre la mentalidad inquisitorial y el miedo generado por ella, sobre el poder de la denuncia y lo quebradizo del sentimiento de



Eva al desnudo

fidelidad. Desde entonces, temas como la traición y el engaño, o la maquinación y el complot para destruir a una persona, conformarían aspectos fundamentales en el conjunto de la obra del autor de **Eva al desnudo**, **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953), **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967), **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970) o **La huella** (*Sleuth*, 1972), títulos donde esos núcleos temáticos aparecen también de forma relevante.

Pero vayamos al famoso conflicto de la Screen Directors' Guild, que estuvo a punto de terminar con la carrera de Mankiewicz. Lo ha descrito de forma muy detallada Kenneth L. Geist en su libro *Pictures Will Talk*^[3], concretamente en el capítulo *The Night They Drove Old C. H. Down*, y pasamos a resumirlo con brevedad. Todo comenzó cuando Cecil B. DeMille, verdadero “padrino” del Sindicato, y sus acólitos propusieron establecer un juramento de lealtad explícitamente anticomunista que deberían efectuar todos los afiliados. Mankiewicz acababa de ser elegido presidente del Guild, precisamente a iniciativa de DeMille, en sustitución de George Marshall, pero entonces se encontraba de vacaciones en Francia tras haber finalizado el rodaje de **Eva al desnudo**. Enviada por correo a los asociados, y por tanto sin que hubiera posibilidad de voto secreto, la propuesta de DeMille obtuvo un aplastante resultado: 547 de los 618 votos emitidos fueron favorables a ella. El camino parecía despejado para un nuevo paso adelante en la campaña contra cualquier signo izquierdista en la industria cinematográfica.

Cuando Mankiewicz regresa a Nueva York el 23 de agosto de 1950, está firmemente decidido a revocar la situación, que estima atentatoria contra los principios democráticos, ya que considera que ese juramento —que él sí ha tenido que formular por ley como dirigente del Guild— no debe establecerse como una condición obligatoria para los miembros del sindicato. Sobre todo, no sin que antes la asamblea del mismo haya podido expresarse con total libertad y decidirlo en voto secreto: “*Mientras sea presidente del Screen Directors' Guild of America —afirma entonces Mankiewicz— seguiré luchando por el derecho de cada miembro a una libre discusión y a una votación secreta. Como norteamericano, lucharé mientras viva para mantener la distinción entre la autoridad gubernamental debidamente constituida y los intentos de cualquier individuo o grupo de individuos por usurpar tal autoridad*”.



The Quiet American

Este empeño le va a llevar dos meses de incesantes conversaciones y encuentros, negociaciones y comunicados, con especial importancia en el caso del escrito apoyado por 25 cineastas, la mayoría de ellos de primera fila, que habían tenido una larga reunión con Mankiewicz en el Chasen Restaurant de Nueva York. Los firmantes de este decisivo texto, favorable a las tesis que él venía defendiendo, fueron —por este orden— John Huston, H. C. Potter, Peter Ballbusch, Michael Gordon, Andrew Marlon, George Seaton, Maxwell Shane, Mark Robson, Richard Brooks, John Sturges, Felix Feist, Robert Wise, Robert Parrish, Otto Lang, Richard Fleischer, Fred Zinnemann, Joseph Losey, William Wyler, Jean Negulesco, Nicholas Ray, Billy Wilder, Don Hartmann, Charles Vidor, John Farrow y Walter Reisch.

Pocos días después de que circulase este “comunicado de los 25” se llegó por fin a la histórica reunión del 22 de octubre de 1950 en la Crystal Room del Hotel Beverly Hills, con asistencia de cerca de medio millar de afiliados al Screen Directors’ Guild. El doble objetivo de Mankiewicz, asamblea libre y establecimiento de votación secreta, se veía cumplido. Era su primer triunfo respecto a las tesis de DeMille, que defendió empecinadamente, antes y durante la reunión, que el tema del juramento ya estaba decidido desde la consulta por correo que él había impulsado. La apasionante y apasionada asamblea de casi siete horas (había empezado a las siete y media de la tarde y se prolongaría hasta las dos y veinte de la madrugada) escuchó las intervenciones y contraintervenciones de ambos bandos, en la que fue calificada

como “*la noche más tumultuosa de Hollywood*”, y que Mankiewicz vivió como “*la más dramática de mi vida*”. Uno de sus argumentos favoritos contra DeMille fue que los métodos de éste recordaban a los que se ponían en práctica en el Soviet Supremo de la Unión Soviética, mientras que lo que él defendía eran los criterios de libertad consagrados por la Constitución norteamericana.

Pero la asamblea estaba estancada..., hasta que se produjo la famosa intervención de John Ford, quien, tras autopresentarse como “*director de westerns*”, recordó los principios fundacionales del Guild, en cuya sintonía encontraba a Mankiewicz y no a DeMille, al que dedicó estas palabras: “*Desde siempre le he conocido y respetado porque eres, a los ojos del mundo entero, el director por excelencia; mejor que cualquier otro en este trabajo, haces películas que millones de personas quieren ver. Por ello, te respeto. Pero, Cecil, no me gustas, y no me gustan ninguna de tus ideas. Propongo, por tanto, una moción: que se devuelva la presidencia a este polaco [Mankiewicz] y que*



Escape

nos vayamos todos a casa a dormir”. El mismo Mankiewicz lo reconocería abiertamente: “*De hecho, fue gracias a John Ford —ese irlandés totalmente imprevisible—, que me defendió, por lo que la corriente provocada por DeMille cambió de signo. Y conseguí vencer*”.

El cansancio hizo el resto, y después de una nueva intervención de Ford^[4] solicitando, y logrando, que dimitiera la junta directiva del Sindicato, para dejar así las manos libres a Mankiewicz, Finalizó la trascendental asamblea. Aunque el deseo del ratificado presidente de “quedar bien” con el sector derrotado y su propia debilidad política hicieron que —días más tarde— invitara a los afiliados al Guild a que formularan voluntariamente su juramento anticomunista por escrito. Toda una contradicción.

Inmediatamente, Mankiewicz se puso a hacer la adaptación de una obra teatral alemana que narra cómo un médico llamado Noah Praetorius se veía sometido a una malintencionada investigación sobre su vida profesional. Sería entonces cuando el buen doctor advertiría a su futura mujer del peligro de tener miedo al miedo...



La condesa descalza



Mankiewicz en Venecia

Un (cineasta) americano tranquilo

Elkarrizketa honeta, 1987an Venezian egindakoa, autorea hil baino sei urte lehenago eta Veneziako Zinemaldiak eskaini zion atzera begirakoa-omenaldia zela-eta, Mankiewiczek bere ideiak bata bestearen atzetik adierazten ditu zinemari buruz oro har eta bere filmei buruz bereziki, bide batez ibilbide laburra eginez Hollywoodeko historian zehar eta bertako pertsonaia.

Esteve Riambau

La retrospectiva de la Mostra de Venecia de 1987 estuvo dedicada a Joseph Leo Mankiewicz. El director de **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) conocía bien Italia, donde había rodado buena parte de **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963), y también la ciudad de los canales, escenario de algunas memorables secuencias de **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967). Quizá por este motivo no quiso desperdiciar la ocasión para regresar allí en busca de recuerdos y, también, de un merecido León de Oro honorífico al conjunto de su carrera. Mientras en las salas del Lido se proyectaba toda su obra como director, el cineasta permaneció aislado del bullicio del festival en un lujoso hotel de la Giudecca, otra de las islas de la laguna.

Cualquiera de los centenares de periodistas acreditados habría dado cualquier cosa para poder entrevistar al maestro, pero Simon Mizrahi, organizador de la retrospectiva, actuaba también como su inflexible celador. El incansable agente de prensa francés tenía una amplia experiencia en estas lides, pero, en esta ocasión, se las vio y deseó para contener una avalancha de solicitudes que, ni siquiera en la mejor de las disposiciones posibles, el veterano realizador norteamericano podría haber atendido a sus 78 años. “*Enciende una vela a la Madonna de Venecia*”, decía Simon

cada vez que se le preguntaba por la entrevista con Mankiewicz, hasta que, pocos días antes de la clausura, el milagro se hizo realidad. Un selecto grupo de periodistas, entre los que debo un particular agradecimiento a Octavi Martí y Montserrat Casals por su cordial invitación a infiltrarme en tan exigua representación española, fuimos convocados secretamente para viajar en lancha hasta el lujoso refugio donde se hallaba Mankiewicz. La periodista catalana fue, además, la depositaria de mi cámara para que tomara algunas de las fotografías que ilustran estas páginas.

Vestido con camisa blanca y una americana deportiva azul celeste, pero ya sin la pipa que durante tantos años había subrayado su talante intelectual, el cineasta nos recibió muy amablemente para lo que él calificó como “*una conversación propia del jardín de un hotel*”; pero, en realidad, respondía a un plan estratégicamente preparado: previamente, todas las preguntas habían sido transmitidas por escrito a Mizrahi y, convenientemente filtradas y agrupadas, éste las transmitía a Mankiewicz en presencia de los periodistas que originariamente las habían formulado. Quizá por este motivo, el arranque de tan peculiar entrevista permitió vivir un momento irrepetible. Ninguno de los presentes, fieles a las severas instrucciones de Mizrahi, se atrevía a decir nada frente a ese monstruo del cine que, jovialmente, animaba a que se le bombardease con preguntas y jugaba con los instrumentos de trabajo de los boquiabiertos periodistas: “*Los mejores magnetófonos norteamericanos son japoneses*”, bromeaba Mankiewicz antes de entrar en materia, a lo largo de una sesión que se prolongó durante casi una hora pero que pasó como un suspiro.

Dos días más tarde, en vísperas de la clausura, Mankiewicz reapareció públicamente en una rueda de prensa abierta a todos los periodistas. Desde el escenario de la sala Perla, ubicada en el casino del Lido y flanqueado por su inseparable Mizrahi, mantuvo un coloquio con un periodista norteamericano para después responder a las preguntas del público. Resultó inevitable que algunos de los temas tratados coincidiesen con los del anterior encuentro, pero, en esta ocasión, se produjo otro momento mágico. De pronto, las luces de la sala se apagaron para mostrar diversas fotografías de Ava Gardner en la pantalla, mientras la aterciopelada voz de la protagonista de **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954) sonaba en la oscuridad gracias a las maravillas de la técnica: “*Cuánto me gustaría estar con ustedes esta noche. Quisiera saludar a mi viejo amigo Joe. ¡Hola! Enhorabuena, cariño. Esta noche me gustaría mucho acercarme a ti, descalza, por supuesto, y entregarte tu premio tan bien ganado. Por desgracia, no puedo, pero espero verte pronto. Te quiero mucho. Un fuerte abrazo y muchos besos para todos*”. Lejos de cualquier protocolo, el realizador expresó verbalmente lo que cualquier otro mortal hubiera pensado en aquel instante: “*Esta ha sido la sorpresa más seductora que jamás he recibido. Dios mío, ¡qué guapa es!*”.

No sé si la actriz tuvo tiempo de volver a ver al realizador, porque la amenaza de la muerte se ceñía sobre ellos. Ava Gardner falleció menos de tres años después, el 25 de enero de 1990, y Mankiewicz la siguió el 5 de febrero de 1993, sin cumplir la



La condesa descalza

promesa que hizo al despedirse de Venecia: “¡Como soy tan sólo un crio, igual vuelvo aquí algún día...!”). Simon Mizrahi también murió, víctima del sida, a principios de mayo de 1992, lo cual hace de aquel encuentro un momento decididamente irrepetible. Catorce años después, el número monográfico que *Nosferatu* dedica a Mankiewicz ha sido el pretexto idóneo para rescatar las cintas de aquellos dos encuentros que —salvo los fragmentos incluidos en el programa monográfico realizado por Octavi Martí y emitido por la Televisió de Catalunya— han permanecido prácticamente inéditos. El texto que sigue es un montaje, ordenado por temas y pertinentemente anotado, a partir de las declaraciones que Mankiewicz efectuó en esas dos inolvidables sesiones celebradas en Venecia, en la que fue, casi con seguridad, su última aparición pública para hablar, con nostalgia, de un

Hollywood que ya hacía tiempo que había dejado de existir, de unas películas que hicieron soñar a diversas generaciones de espectadores, de un futuro del cine cuyo pesimismo ha sido sobrepasado por la realidad y de una concepción de la vida repleta de cinismo, como la que siempre caracterizó al realizador de **The Quiet American** (1958).

¿Realizador, guionista o autor?

Nosferatu: ¿Cuál es la diferencia entre un cineasta norteamericano que trabajaba para un estudio de Hollywood y lo que en Europa se denomina un “autor”? ¿Quién tenía la última palabra: el Mankiewicz guionista, el director o el montador?



Joseph L. Mankiewicz: No es una pregunta que tenga una respuesta sencilla. De todos modos, vamos a intentarlo. En lo que se refiere al autor cinematográfico, considero que dirigir un guión representa la segunda mitad del trabajo de un guionista. O, dicho de otro modo, escribir un guión representa la primera mitad del trabajo de un director. Cuando escribes un guión, si eres un escritor sincero, porque los hay que escriben guiones como si fueran para cómics, ves a la mujer mientras escribes sobre ella. Hay que visualizar cómo entra en una habitación que tiene un tamaño determinado, cómo se acerca a un hombre y cómo conversan. Y, mientras tanto, imaginas la conversación que mantienen y que tú a la vez escribes.

Notas algo de música, tal vez, el ritmo de la escena, los dobles sentidos y los matices que luego serán revelados en tu guión. En otras palabras, un guión bien escrito, bien construido, se dirige en el mismo momento en que el buen guionista lo está escribiendo. Lo que antes ocurría, u ocurre todavía, es que el buen guionista hace su trabajo y éste se entrega a lo que es realmente el segundo director. Fue en realidad Preston Sturges quien rompió la barrera cuando escribió **Así paga el diablo** (*The Great McGuinty*, 1940). La Paramount se mostró muy interesada en el guión, pero Preston dijo: “*Sólo lo vendo si lo dirijo yo: quiero elegir a mis actores*”. Pero entonces las películas eran de otro tipo, trataban acerca de seres humanos y de sus conflictos, que no hace falta que sean grandes acontecimientos trascendentales, llenos de explosiones... Es cierto, se han referido a mí como “autor”. Creo que el cine puede ser considerado como una continuación del teatro. Existen ciertas restricciones en el teatro, y no entiendo por qué éste no ha podido robar ideas del cine, ya que el cine sí lo ha conseguido. Creo que en el futuro, y esto va a responder a muchas preguntas que vayan surgiendo, habrán pantallas enormes con un sonido muy potente y acción intergaláctica, guerras y explosiones. Hoy los nombres de los especialistas no sólo aparecen en los créditos sino que son ellos quienes dirigen películas, con lo

cual éstas no son más que acumulaciones de escenas peligrosas. Antes, el tipo que se encargaba de hacer explotar las cosas era conocido como “el hombre pólvora”. Hoy, el nivel intelectual al que van dirigidas estas películas es, no sé, de 12 o 13 años. Entonces, cuando deciden hacer una para adultos, desnudan a la chica, pero no creo que se alcance ningún matiz intelectualmente más elevado simplemente porque se vea a una mujer desnuda. Ya que, por otra parte, cuando éstas se levantan de la cama siempre llevan ropa puesta. Es estúpido. Simplemente se trata de ver hasta dónde podemos llegar sin violar la ley. Lo disimulan como cine adulto porque aparece una mujer que se quita el sostén. Si de verdad quieren ganar millones de dólares, ¡que encuentren a una chica con los pechos cuadrados! Eso sí sería algo único, un descubrimiento. Más grande que Marilyn Monroe, créanme.

Nosferatu: ¿Cuál es el papel de los actores en ese proceso de creación que establecen el director y el guionista?

Joseph L. Mankiewicz: La dirección y la interpretación, tendrán que perdonarme por decir esto, representan habilidades interpretativas. Leonard Bernstein no escribió las sinfonías de Mahler. Los violines, que son los protagonistas, tampoco escribieron las sinfonías de Mahler o de Beethoven. Fue Beethoven. Bernstein es un gran director de orquesta, Von Karajan también. Dirige los violines como si fueran protagonistas. Si los primeros violines son soberbios, la interpretación de los demás instrumentos también lo será. Sin embargo, el creador fue Beethoven o Mahler..., o Irving Berlin o Cole Porter. No obstante, resulta mucho más fácil observar a un joven barbudo y sin camisa..., que lo tiene todo menos la palabra “director” grabada en el pecho. Es la figura más importante en el plató. Los guionistas pueden estar en otro sitio, y los directores hacen todo tipo de cosas extrañas con la cámara. Arthur C. Miller, un director de fotografía de renombre^[1], me enseñó que lo peor que se puede hacer es dibujar lo que quieres para dar instrucciones a un buen escenógrafo. La cosa no funciona así. Como director, hay que planteárselo de este modo: “¿Cómo lo visualizó Ud.?”. Y, entonces, cuando esta persona le muestra una serie de cosas que tú no te habías imaginado, respondes que eso mismo es justo lo que tú tenías en mente. Tan fácil como eso. Sin embargo, el joven director que dice “lo quiero así”, está tirando por la ventana toda la experiencia de aquel escenógrafo o de aquel director de fotografía. No comprendo cómo hay gente que puede hacer eso, pero lo hacen. El público de hoy en día está acostumbrado a mirar fijamente a una pantalla de televisión, y el cine es, simplemente, una pantalla de televisión, pero más grande. Comen y hablan. Seguro que en sus casas la mayoría de ustedes también hablan mientras la televisión está encendida. Hablan entre sí, salen a preparar algo para comer y luego vuelven a hacer comentarios. Y ahora, los espectadores hacen lo mismo en los cines, pues la generación de hoy en día considera la pantalla de cine como la de una televisión a lo grande. En el teatro, en cambio, todo se centra en el escenario, y el cine, si quisiera, podría adoptar esas mismas normas y ampliarlas.

Nosferatu: La forma en que usted utiliza los fundidos, los cambios de escenario..., en las primeras escenas de algunas de sus películas hacen que éstas parezcan oberturas escritas para un musical o para una ópera. ¿Usted lo concibe así en el momento en que escribe el guión, o es algo que surge entre el rodaje y el montaje?

Joseph L. Mankiewicz: Dígame dos o tres ejemplos de la primera parte de su pregunta. No sé a qué se refiere. Lo que sí sé es que jamás he escrito, o he permitido que se escribiese, cualquier guión durante el rodaje, eso es absurdo. Acabo mi guión, se lo presento a los actores, y si el director dice: “*Haga esto o lo otro*”, el actor tiene derecho a preguntar: “*¿Por qué?*”. Con respecto a añadir diálogo durante el rodaje..., he escuchado muchas conversaciones absurdas. Cuando un actor dice: “*Déjame hacerlo a mi manera*”, ya se ha perdido la historia. La película no trata de él, sino de un personaje que diría las cosas de una forma determinada y que los espectadores han de creer totalmente. Me doy cuenta de que la lectura es un proceso cerebral. Ahora bien, cuando escucho diálogos de teatro o de cine, entran por el oído y provocan una reacción emocional, o deben hacerlo. Deben ser escritos con un cierto ritmo que llame la atención de los espectadores. Son dos cosas totalmente distintas. Tomemos como ejemplo un libro de Hemingway. Lea los diálogos en voz alta y verá lo imposible que resultaría actuar así en la vida real. Ahí está la diferencia. Y por tanto, es una habilidad completamente distinta.

Nostalgia del *studio system*

Nosferatu: ¿Cree que usted, cuando llegó a Hollywood con 19 años, en 1929, era muy diferente a los jóvenes de hoy cuando salen de la escuela de cine?

Y ahora, los espectadores hacen lo mismo en los cines, pues la generación de hoy en día considera la pantalla de cine como la de una televisión a lo grande.

Joseph L. Mankiewicz: Sí, muy diferente. Me crié en un mundo donde sólo existía el teatro, incluso en el mundo del cine... Por ejemplo, cuando trajeron a George Cukor desde Nueva York a Hollywood le asignaron un director de cine mudo durante el rodaje. Durante sus primeras tres o cuatro películas, Cukor estuvo acompañado por un director de cine, puesto que suponían que el director de teatro era el único capaz de decirles a los actores qué tenían que hacer, y que el director de cine era el único que podía filmarlo. Por lo tanto, eran socios^[2]. Frank Tuttle también empezó como director de cine mudo: hacía comedias con W. C. Fields^[3], y los productores creían que no le hacía falta un director de escena porque Fields sólo gastaba bromas. Cuando hicimos **A Million Dollar Legs** (1932)^[4], con Edward Cline, se giró a su guionista y preguntó: “¿Salieron todos los intertítulos?”. Creía que los intertítulos y el diálogo eran la misma cosa, no le prestaba ninguna atención a los diálogos.

Nosferatu: Cuando usted llegó a Hollywood, allí había muchísimos europeos. ¿Hasta qué punto se sintió influido por ellos, si consideramos que los actores británicos han desempeñado un papel clave en su filmografía?

Joseph L. Mankiewicz: Si entre ustedes hay algún periodista o cineasta británico, creo que deben escuchar lo siguiente. Cuando en 1948 fui a dirigir una película a Inglaterra con Rex Harrison^[5], trabajé en los estudios Denham^[6]. Ahora son laboratorios, entonces era el estudio en el que Laurence Olivier dirigió **Hamlet** (*Hamlet*, 1948). Él era rubio, y la pobre Jean Simmons, con una enorme peluca rubia, hacía el papel de Ofelia. También aparecieron Emerich Pressburger y Michael Powell. David Lean rodaba entonces **Oliver Twist** (*Oliver Twist*, 1947). Recuerdo que habían reconstruido el tribunal penal del Old Bailey y yo lo necesitaba para una escena de mi película, así que nos pusimos de



De repente, el último verano

acuerdo. Allí conocí a Peter Ustinov y nos hicimos grandes amigos... En mi vida había visto tantísimo talento como en Londres en aquella época. Lo que les sucedió fue lo mismo que en Hollywood, pero al revés. Los responsables fueron el productor Arthur Rank y otro personaje que se llamaba John Davis, que después desempeñó un papel prominente en la política británica... Rank decidió copiar la imagen de Louis B. Mayer. Pretendían convertir todo aquel maravilloso talento británico en un segundo Hollywood, denegarle la última decisión al “creador”, para así poder controlar las salas. Creo que destruyeron lo que fue la fuente de más talento en aquella época.



Cleopatra

Nosferatu: Como guionista, productor y director, usted trabajó en el seno de la Paramount y de la MGM, y estuvo bastante bien situado en la Fox. Después de 20 años abandonó todo aquello y se dedicó durante las siguientes dos décadas a viajar por el mundo y a dirigir cosas por su cuenta. Y, sin embargo, ahora está recordando aquellos días de los grandes estudios con cierto cariño. ¿No será que se está contradiciendo?

Joseph L. Mankiewicz: ¡Es que en este momento me ha dado por decir la verdad! Después empezaré a mentir, pero ahora estoy diciendo la verdad. Cuando abandoné Los Ángeles no dejé Hollywood, pues todos mis amigos estaban allí en la misma situación...; simplemente no aguantaba más la ciudad, y sigo sin aguantarla. Me pone enfermo del estómago. Los Ángeles y Dallas son dos ciudades que me dan miedo. Dallas ya no tanto, a menos que el petróleo vuelva a cobrar mucha importancia. No obstante, eso es una opinión política personal. No fui tonto, me marché a la costa Este con un gran contrato de la MGM para dirigir dos películas en cinco años. No tenía intención de irme sin una cierta seguridad económica. Por lo tanto, en este sentido, nunca abandoné el mundo de los estudios. Pero el sistema de estudios... Primero he de contarles algo desde el punto de vista de un joven romántico de 19 años. Empecé a trabajar en este mundo cuando el cine mudo tocaba a su fin, y me marché de él cuando llegó la televisión. Los estudios estaban abiertos las 24 horas del día, hacían unas 60 películas al año. Cuando llegabas por la noche..., sentías el olor de aquel sitio. Los restaurantes eran maravillosos, la comida también.

Nosferatu: O sea, ¿no se comía a base de sándwiches y ensaladas?

Joseph L. Mankiewicz: En absoluto. ¡La sopa de pollo de Louis B. Mayer era una maravilla! Por suerte, su hermano criaba por los, unos por los fuera de serie, y un día se produjo una terrible confusión. Jerry Mayer, el hermano de Louis, acabó llorando desconsoladamente porque, de alguna manera, sus pollos se habían convertido en

sopa de pollo... Los estudios tenían sus propios barberos, médicos y dentistas. Si querías inscribirte para votar, se acercaban al estudio para que pudieras hacerlo. Si hacía falta cambiar los faros de tu coche, los técnicos del taller se desplazaban al estudio. En Navidad, todos los grandes almacenes venían a enseñarte su gama de ropa por si querías comprar algo. Era un estilo de vida increíble, y acabó malacostumbrando a muchos.

Hoy en día no sé cómo estará la cosa, sé que el “estudio” como tal ya no existe. Tienen platós, eso sí, y agentes... También los había en mi época, pero hoy día tienen muchísimo poder. Ray Stark, tal vez el agente más poderoso de aquella época, durante la guerra se sentaba en mi despacho vestido con su uniforme blanco. Fue marino y agente a la vez. Llegaba con su lista de clientes y se quedaba esperando a ver si había trabajo para alguno de ellos.

Nosferatu: Si Hollywood funcionaba de este modo, ¿cómo consiguió usted hacer buenas películas?

Joseph L. Mankiewicz: Bueno, no las hice. Hice las películas que creía que debía hacer..., y cuando los hombres que ostentaban el poder del estudio intentaron meterles mano, modificarlas o mejorarlas, a veces tuvieron éxito.

Productores, actores y estrellas

Nosferatu: La condesa descalza fue su primera producción independiente, su primera película lejos de las restricciones impuestas por los estudios, y así logró dirigir una película que, aunque no se ambientaba en Hollywood, reflejaba muchas de sus opiniones sobre aquel mundo... Es una crítica de cómo las películas y la fama eligen a personas atractivas sólo para explotarlas y destruirlas. ¿Fue un reflejo de las estrellas con las que usted colaboró y de la forma en que fueron tratadas? ¿O acaso se refería a hombres como Louis B. Mayer, que las compraba como mercancía? ¿O a Selznick, que creía que podía hacerlas famosas? ¿O, simplemente, se trataba de dar rienda suelta a una fantasía suya?

Joseph L. Mankiewicz: Aquí hay seis preguntas en una..., ¡por lo menos! Conocí muy bien a David O. Selznick. De hecho, mi primer trabajo, si nos referimos a los guiones legítimamente míos, fue con Selznick en 1929, cuando él era el ayudante de Budd Schulberg en la Paramount^[7]. En cuanto a eso de que Louis B. Mayer compraba a actrices como Linda Darnell y Ava Gardner como mercancía, no era así.

Nosferatu: Pero se iba a Europa “de compras”...

Joseph L. Mankiewicz: Ava Gardner era de Carolina del Norte, y Linda me parece que era de Texas. Quisiera aprovechar esta ocasión, me siento obligado a hacerlo antes de irme para siempre, para hablar de los mitos de Hollywood que rápidamente se van consolidando como una gelatina y pasan a la historia. Las estrellas no se hacían, por ejemplo. No sé de un solo caso en que alguien dijera: “*Jovencita, o joven, voy a convertirte en estrella*”, y que luego tuviera el poder de hacerlo realidad. Porque ese poder en el cine es un poco como el del pueblo americano, es decir, nadie es elegido como presidente sin que el pueblo lo apruebe. Nadie se convierte en estrella sin que los espectadores lo corroboren. Y una de las cosas que me ha motivado a decir eso es que hoy la palabra “estrella” carece de sentido. Lo cual quiere decir que detrás de cualquier fulana con un par de tetas y que esté dispuesta a enseñarlas..., siempre tiene a un agente que le dice: “*Voy a convertirte en estrella...*”. Y en las revistas del corazón, en la televisión y en las entrevistas hablan de “protagonistas”, cuando en realidad resulta que se trata de algún gamberro musculado del que nunca he oído hablar... Sólo tienen un público entre los espectadores de televisión que admiran su programa y después se olvidan de ellos cuando pasan al cine. Eso es lo que ocurrió con Henry Winkler, por ejemplo^[8]. No son estrellas. No creo haber conocido a más de una docena de verdaderas estrellas.

Nosferatu: ¿Se refiere a que el público pague para verlas? ¿Sería ésta su definición de “estrella”?

Joseph L. Mankiewicz: A que el público esté dispuesto a pagar cualquier cantidad. John Wayne era una estrella; durante bastante tiempo, Elizabeth Taylor también lo

fue. Es gente de la que se decía: “*Hay una película de Elizabeth Taylor, voy a verla*”.



La condesa descalza

Nosferatu: O de Bette Davis o de Joan Crawford...

Joseph L. Mankiewicz: Todas tuvieron sus años de estrellato, pero sólo se convirtieron en estrellas cuando así lo decidió el público. Louis B. Mayer contrató a gente. Pero lo hizo como cuando Louella Parsons^[9] hacía apuestas a los caballos. Compraba un boleto de dos dólares por cada caballo que participaba en la carrera. Cuando ésta terminaba, se levantaba con el boleto en la mano gritando: “*¡He ganado, he ganado!*”. Louis B. Mayer contrataba a la gente según ese criterio, y cuando veía que eran un éxito de taquilla decía: “*Caray, tengo una estrella*”.

Nosferatu: A pesar de lo que acaba de decir, ¿no cree que existen ciertas estrellas que aportan algo especial y emocionante a sus papeles? Aunque no fuera dirigida por usted, Bette Davis también hizo buenas películas...

Joseph L. Mankiewicz: Puede ocurrir que el director no esté a la altura de sus actores. Sin embargo, no sólo se trata de efectos especiales o de cómo colocar la cámara arriba para después dejarla bajar rápidamente para enfocar a un ratoncillo debajo de la mesa. Con los actores no había trucos de ese tipo por parte del director. Yo he escrito películas de vaqueros, comedias con W. C. Fields o para el bizzo Ben Turpin... Es decir, yo era el que inventaba los chistes y las bromas en el plató. Mi

primera comedia^[10] fue dirigida por Eddie Sutherland, con Jack Oakie y “Sheets” Gallagher, una pareja de humoristas, como protagonistas. Yo estaba en un teatro de Los Angeles acompañado por una joven cuando el ayudante del director me dio un toque en el hombro y me dijo: “*Sutherland quiere verte en el plató enseguida*”. Tuve que salir corriendo del teatro para regresar al estudio porque había una escena que consistía en un diálogo gracioso entre Oakie y Gallagher. En el guión, yo había simplemente anotado que aquel diálogo sería improvisado, ya que entonces no sabía que los chistes se escribían. Y así es cómo aprendí. Desde aquel día, me puse a inventar chistes con mi máquina de escribir en el plató.

Nosferatu: ¿Cree que alguien con tanta personalidad como W. C. Fields no improvisaba?

Joseph L. Mankiewicz: Fields era un caso aparte. Era cómico y actor a la vez. Recuerdo que escribí cuatro de los episodios de **Si yo tuviera un millón** (*If I Had a Million*, 1932), y uno de ellos lo escribí con Fields... Dos semanas después del estreno de la película entró en mi despacho con cuatro tomos sobre pájaros debajo del brazo, y me dijo: “*Hijo, me gustaría comprar ese material*”. Yo contesté: ‘¿*Qué material?*’. Dijo él: ‘*Quiero hacerme con esos guiones*’. Y entonces tuve que explicarle que no tenía por qué comprarlos, que pertenecían a la Paramount. Fields era muy tacaño, pero sacó 50 dólares de su bolsillo y los puso sobre la mesa diciendo que quería ser el propietario de aquel material, que era suyo. Desde aquel momento nos hicimos muy buenos amigos y me explicó muchas cosas sobre los cómicos y su material. Realmente, toda aquella época no tiene nada que ver con el modo cómo la han interpretado los llamados historiadores del cine, y muy particularmente no entienden muy bien a los cómicos de antes, a la gente del vodevil.

Louis B. Mayer contrató a gente. Pero lo hizo como cuando Louella Parsons hacía apuestas a los caballos. Compraba un boleto de dos dólares por cada caballo que participaba en la carrera. Cuando ésta terminaba, se levantaba con el boleto en la mano gritando: ¡He ganado, he ganado!

Nosferatu: ¿Mae West, por ejemplo?

Joseph L. Mankiewicz: Ella no tuvo ningún trato especial. Sólo en contadas

ocasiones sus películas eran taquilleras.

Nosferatu: Night after Night (Archie Mayo, 1932) y **No soy un ángel** (*I'm not an Angel*; Wesley Ruggles, 1933), sus dos primeras películas, salvaron la Paramount...

Joseph L. Mankiewicz: Nada salvó la Paramount, el estudio se hundió^[11]. Más preguntas, por favor.

Nosferatu: ¿Qué recuerdos conserva de sus primeros años como guionista en la Paramount, una productora en la que gente como Clara Bow estaba al final de su carrera y se promocionaban otras actrices, como Carole Lombard?

Joseph L. Mankiewicz: Estaba trabajando en Paramount el día en que Clara Bow salió corriendo de su camerino porque había un incendio en el estudio. Y ella salió gritando: “*Ojalá sea el plató de cine sonoro*”. Literalmente, perdió el control delante del micrófono, y después pasó un tiempo en un sanatorio. Fue muy duro. Ya que estamos hablando de los llamados magnates, también quisiera decir que, históricamente hablando y en cuanto a los gustos y a las formas de hacer películas, los hombres para los que yo trabajaba, los Darryl F. Zanuck, Louis B. Mayer, Budd Schulberg... comparados con los gánsters y pornógrafos que existen hoy en día, todos aquellos jefes de estudio eran como los Medici...

Nosferatu: ¿No eran un poco mafiosos?

Joseph L. Mankiewicz: No, en absoluto. Louis B. Mayer tuvo un poder relativo, en realidad fue un empleado. La industria cinematográfica de Hollywood, y eso es algo que hay que tener en cuenta si se quiere reflexionar, escribir o discutir sobre cine, empezó el día en que los propietarios de los comercios que alquilaban películas a los realizadores se preguntaron por qué tenían que hacerlo de esa manera. ¿Por qué no construir una factoría y rodar allí sus propias películas? Fue así como se convirtieron en propietarios de salas de cine y construyeron un estudio en Culver City, que acabó siendo el de la Metro Goldwyn Mayer. Cuando, más tarde, fueron acusados de monopolio y tuvieron que elegir entre el estudio o la distribución y los cines, no se lo pensaron dos veces: se quedaron con la distribución y los cines. Entonces los estudios empezaron a venirse abajo, porque ya no tenían el monopolio,



no pertenecían a un solo grupo, y es muy difícil adaptarse a algo así, lo sé. Nick Schenck, al frente de la junta directiva que regía los destinos de la Metro desde Nueva York, tuvo mucho más poder que Louis B. Mayer.

Nosferatu: Usted ha trabajado con estrellas tan grandes como Marlon Brando, Liz Taylor y un largo etcétera. ¿Es ése uno de los secretos de su éxito?

Joseph L. Mankiewicz: Nunca les consideré como “grandes estrellas”. Siempre elegí a la persona más indicada para protagonizar un determinado papel, y a veces no pude contar con esa persona porque estaba ocupada. Procuero responder a estas preguntas muy rápido porque sé que ustedes tienen la idea de grandes estrellas que se portaron como divas, y no era así. Sé que es una noticia muy sorprendente, pero en la Metro Goldwyn Mayer no hubo ningún actor famoso que tuviera voz ni voto sobre sus papeles. Clark Gable hacía cuatro películas por año, y cuando terminaba una le comunicaban cuál sería el próximo papel que haría. Podían quejarse, discutirlo, y Myrna Loy hasta se marchaba si no le gustaba un papel. Pero no tenían ningún poder. Gozaban de un gran atractivo, eso sí.

Nosferatu: ¿Cómo elegía a los actores para sus películas? ¿Según qué criterios? ¿Cómo sacó el máximo rendimiento de cada uno de ellos?

Joseph L. Mankiewicz: Principalmente se elige a los actores según sus capacidades interpretativas, pero, a veces, no se les podía reunir. Por ejemplo, en **La condesa descalza** el papel del marido de Ava Gardner, el conde, fue escrito para James Mason^[12]. Me imaginé a James en el papel, pero no estaba disponible, aunque él quería interpretarlo. Y al final opté por Rossano Brazzi, que hizo su papel lo mejor que pudo. No quiero decir en absoluto que Brazzi no fuera un actor competente, pero no era Mason. Como productor, hice diez películas junto con Joan Crawford, de alguna manera u otra. Me contrataron para ello, junto con el guionista y el realizador. Elegías lo mejor que podías en aquel momento.

La condesa Ava

Nosferatu: ¿Cuál fue el papel que Ava Gardner desempeñó para que **La condesa descalza** sea una de sus películas favoritas?

Joseph L. Mankiewicz: Si hablamos de Ava hablamos de un espíritu libre. No era en absoluto como las otras bellas mujeres con quienes yo aprendí este oficio. Ella estaba bajo contrato con la Metro Goldwyn Mayer, y yo también. Había allí dos o tres mujeres como Ava —Lena Horne era una de ellas— que me dejaron atónito con su belleza. Pero ella no se inmutaba por nada, se atrevía con todo. Por eso yo sabía que podía contar con ella, aunque era difícil, porque le costaba llevar zapatos. De ahí surgió la idea de la chica descalza. Esta mujer sólo consiguió ser libre cuando se sintió joven a nivel emocional.

Nosferatu: ¿Ya estaba previsto de este modo en el guión original?

Joseph L. Mankiewicz: Mi idea inicial fue la de contar la historia de una Cenicienta en Hollywood y de un príncipe impotente. No obstante, esa idea fue rechazada por los censores, que por aquel entonces tenían muchísima influencia. Tuve que recurrir a una idea algo trivial: que le habían dado con una bala en un lugar de su cuerpo algo delicado. Sin embargo, Ava logró hacer creíble aquello. Ella fue de verdad un espíritu libre... Sólo hay que recordar a sus amantes y a sus maridos, desde Mickey Rooney hasta Luis Miguel Dominguín.



Ava Gardener en 1954

Nosferatu: Con Dominguín no llegó a casarse...

Joseph L. Mankiewicz: Creo que acabó con la mitad de los matadores en España..., más que cualquier toro. Era una chica fuera de serie.

Nosferatu: ¿Qué pretendía decir con **La condesa descalza**? ¿A quién iba dirigida? ¿Se metía con personajes reales, como Howard Hughes, Porfirio Rubirosa o Gregory La Cava, a los que no resulta difícil identificar en diversos personajes de su película?

Joseph L. Mankiewicz: **La condesa descalza** hablaba de la destrucción de la Riviera, la bellísima Riviera, y de las atrocidades cometidas en aquella zona... Yo estaba en contra de la avaricia..., de la degradación del mundo en que vivimos. Y quería expresar todas estas ideas con un

humor algo cáustico y con un personaje como la Cenicienta que buscaba a su príncipe azul. También pretendía reflejar la imagen de un director, no exactamente como La Cava, sino de un perdedor que no se enamora de la estrella. Respeta su talento y se hacen muy amigos, y eso también es posible. Yo he sido muy amigo de algunas de las mujeres más bellas del mundo, y a veces me pedían consejos. He sido como un

hermano para algunas de ellas...

Nosferatu: ¿Por qué utilizó en esta película la técnica narrativa del *flash-back*?

Joseph L. Mankiewicz: Mostré que una misma situación puede ser interpretada de dos maneras, según la recuerden dos personas distintas. Es un truco, ciertamente, pero así es como creo que debe contarse una historia.

Nosferatu: ¿Es cierto que existía una versión previa del guión en la que María Vargas, la protagonista, expresaba sus propias opiniones? Es decir, para que el público entendiera lo que ella pensaba y sentía en vez de hacerlo a través de otra gente...

Joseph L. Mankiewicz: No, precisamente porque ella había sido descubierta por gente muy manipuladora y, en cambio, ella no era así. Al contrario, pretendía escaparse de todo aquello. La historia tenía que ser obligatoriamente contada por las personas que manipulaban su vida: el agente de prensa, el director...

Nosferatu: ¿Es cierto que fue Nicholas Schenck quien le cobró tanto por contratar a Ava Gardner para **La condesa descalza**?

Joseph L. Mankiewicz: Eso fue porque le traté muy mal. En cambio, Louis Mayer nos ayudó mucho con la producción de **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953), una película de la cual me siento muy orgulloso...

Pero ella [Ava] no se inmutaba por nada, se atrevía con todo. Por eso ya sabía que podía contar con ella, aunque era difícil porque le costaba llevar zapatos. De ahí surgió la idea de la chica descalza.

Nosferatu: ¿No era entonces Dore Schary el jefe de la Metro?

Joseph L. Mankiewicz: No. Dore le sustituyó durante el rodaje, pero la iniciativa correspondió a Louis Mayer. Irving Thalberg ya había rodado un **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*; George Cukor, 1936) desastroso junto con su esposa^[13] y el pobre Leslie Howard. En nuestro **Julio César** cobramos una pequeña parte de nuestros sueldos para poder realizar una película basada en una obra de Shakespeare en la que sólo se oye a William Shakespeare. Mi concepto consistió en mostrar a Shakespeare como un dramaturgo vivo, y eso no lo habríamos podido hacer sin el consentimiento de Louis Mayer.

Julio César y el teatro

Nosferatu: ¿Su mejor película?

Joseph L. Mankiewicz: Creo que **Julio César**.

Nosferatu: ¿**Julio César**?

Joseph L. Mankiewicz: Sí..., porque dirigí algo sobre el hombre que, junto con Leonardo da Vinci, es, tal vez, la mente más brillante que jamás ha existido en la historia de la humanidad. Quedé muy satisfecho con la buena acogida que mi película obtuvo en Inglaterra. Temía su reacción, creía que no les gustaría nada, que la odiarían. Sin embargo, estaban encantados. A Marlon Brando le otorgaron su equivalente al Oscar. Aquél fue mi triunfo secreto, y supongo que es por eso que me siento orgulloso.

Nosferatu: ¿Hasta qué punto su decisión de adaptar **Julio César** a la pantalla fue una elección personal o arbitraria? Lo digo porque la MGM aún disponía de todos los decorados y vestuarios de **Quo Vadis** (*Quo Vadis*; Mervyn LeRoy, 1951), Deborah Kerr^[14] también estaba disponible..., así que a los directivos de la Metro no les habría costado mucho decir: “*Si usted quiere hacer Julio César, ahí tiene todo lo que necesita*”...



Julio César

Joseph L. Mankiewicz: Si existieran cartas de William Shakespeare, y no es así, yo estaría dispuesto a dirigir cualquier obra de ese hombre. O sea, era cuestión de una elección estrictamente personal. John Houseman^[15] y yo queríamos hacer este proyecto, y yo me encargué de la adaptación con la condición de que en los créditos sólo apareciese el nombre de William Shakespeare como autor. Estuve en el Westwood Theatre para ver el preestreno de **La fierecilla domada** (*The Taming of the Shrew*; Sam Taylor, 1929), con Douglas Fairbanks y Mary Pickford. Cuando apareció en pantalla: “*Diálogos adicionales de Sam Taylor*”, yo me caí de la butaca. Me pregunté: ‘*Caray, ¿dónde estoy? Qué sitio más extraño*’. Cuando llegué a Hollywood para hacer **Julio César** habían contratado a Stewart Granger para el papel de Marco Antonio. Ya habían seleccionado el reparto de la película e intimidaron a Jack [Houseman] para que aceptase su decisión, por lo que él no se sintió nada feliz. Pero yo me negué. Y, una vez más, Mayer y Schary se rindieron, y permitieron que hiciésemos aquella película.

Nosferatu: ¿Es por eso que ustedes se llevaron un pequeño porcentaje de los beneficios, dado que los costes fueron mínimos para el estudio?

Joseph L. Mankiewicz: Cobramos sólo una parte de nuestros sueldos, un diez por

ciento de mis honorarios como director. Pero lo excepcional no fue eso, sino el hecho de que autorizaran el rodaje de una obra de Shakespeare. ¿Creen que querían una obra de Shakespeare en Hollywood?

Nosferatu: ¿Por qué no dirigió más teatro, salvo su experiencia con una ópera^[16], si un gran número de sus películas se basa en obras teatrales?

Joseph L. Mankiewicz: Porque nadie me lo pidió, ¡ésa sería una buena razón! Quise dirigir más óperas, pero los críticos de Nueva York se quedaron escandalizados con mi producción de *La Bohème*. Me pareció absurdo plantear una puesta en escena tradicional de aquella obra..., colocar una cama en el centro del escenario para que Mimi pudiera morir apoyando su cabeza sobre 17 almohadas... Siempre me pareció ridículo que los protagonistas salieran con los amigos después de enamorarse. Era mucho más lógico que se quedaran en casa y cerraran la puerta, en lugar de salir a la calle cantando. Mi versión fue mucho más personal. Me gusta mucho la ópera y su puesta en escena, y creo que Rudolph Bing tuvo la única idea capaz de salvar la ópera. Es decir: el cantante no debe ser tan grueso y debe aprender a interpretar. De lo contrario, la gente se quedaría en casa escuchando la versión digital de la voz perfecta y ya no acudiría a la ópera.

Casi todo sobre Eva

Nosferatu: ¿Hasta qué punto **Eva al desnudo** y **La condesa descalza** reflejan sus propias opiniones sobre el mundo del espectáculo, del teatro y del cine?

Joseph L. Mankiewicz: Siempre que un escritor o un director acaba de rodar algo sobre el asesinato de Abraham Lincoln, se le pregunta: ¿son éstas sus propias opiniones sobre la política y lo que ocurrió con el presidente? A fin de cuentas, un escritor, un director, un dramaturgo se encarga de plasmar un concepto al que ha llegado después de un proceso intelectual. En lo que se refiere a la pregunta, no se trata de mis propias opiniones, pero el teatro me es familiar, y en **Eva al desnudo** quise retratarlo según lo que sé; conocí a toda esa gente. Existe una cara oculta del teatro. Sobre todo, me fascinan las actrices, las mujeres en general. Es más interesante escribir papeles para ellas. Hay una tendencia a ver una película y opinar que de alguna manera ésta representa los pensamientos profundos e inconscientes de su director. Eso no se aplica a Corneille ni a Racine..., a los grandes escritores, a cualquier escritor. Se da por sentado que los escritores inventan cosas.



Eva al desnudo

Nosferatu: Para muchas personas, **Eva al desnudo** sería una de esas diez películas que se llevarían a una isla desierta. ¿Se siente feliz de ser reconocido por esta película más que por cualquier otra?

Joseph L. Mankiewicz: Depende de si se trata de la versión de 2:08', de la de 1:58' o la de 1:37'. Quisiera recordarles lo que sucedió con **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959). Cuando Tennessee Williams murió, las cadenas de televisión quisieron emitirla cuanto antes. Cuando lo hicieron, con una duración de 1:15', suprimieron todas las escenas de uno de los personajes para reducir la duración

total. Mi hija, que iba leyendo el guión original durante la proyección, empezó a saltarse secuencias, pues faltaban al menos 14 páginas. Habían eliminado, por lo menos, una bobina y media.

Nosferatu: La pregunta hacía referencia a un lugar idílico: ¿se siente o no satisfecho de que la gente le recuerde por **Eva al desnudo**?



Joseph L. Mankiewicz: ¡Sí, a no ser que corten el título principal para meter anuncios! Entonces sería una película anónima. Ojalá creyera en la eternidad del cine...; pero creo que, al final, se convierte en polvo en algún archivo.

Nosferatu: ¿Cuál es la película de la que se siente más orgulloso? ¿Y cuál es la que tal vez no hubiera deseado dirigir?

Joseph L. Mankiewicz: ¡Quisiera dirigirlas todas de nuevo! Ahora en serio: es muy difícil precisarlo. Mis mayores decepciones fueron dos de mis películas: “Julius Caesar & Cleopatra” y “Anthony & Cleopatra”. Eran dos filmes independientes, de dos horas y media cada uno, que se suponía que serían

distribuidos en dos cines distintos, pero no ocurrió así^[17]. Y, antes de morir, el pobre Richard Burton dijo que una de sus mejores actuaciones se estaba pudriendo en algún archivo...

Nosferatu: ¿Qué opina sobre cómo funcionan la entrega de los premios de la Academia y las nominaciones, y también sobre el hecho de que en los últimos años se hayan privilegiado películas de talante político, como **Platoon** (*Platoon*; Oliver Stone, 1986), **Gandhi** (*Gandhi*; Richard Attenborough, 1982) o **Los gritos del silencio** (*The Killing Fields*; Roland Joffé, 1984)?

Joseph L. Mankiewicz: En general, los miembros de la Academia se dejan influir por sus propios criterios. Sinceramente, no creo que esos premios se entreguen por motivos políticos. No obstante, diría que, en Hollywood, el éxito o el fracaso se mide en términos de dinero. Lamento decirlo, pero opino que es fácil dirigir películas sobre Vietnam. En Estados Unidos, y esto me deja consternado, nos da por autocastigarnos a través del cine. Nuestros trapos sucios se lavan constantemente en público, e Hiroshima es un ejemplo de ello. Algún día, el bombardeo de Hiroshima se convertirá en un día de luto para todo Estados Unidos. Pero, ¿se imaginan lo que

hubieran hecho los nazis con semejante bomba? ¿Y si la hubieran hecho explotar sobre Nueva York o Washington? ¿Y si los japoneses se hubieran hecho con una bomba así? Los mismos japoneses que torturaron y mataron a miles de soldados norteamericanos. Las películas de ese tipo se convierten en éxitos por los mismos motivos que las corridas de toros son tan populares. No es agradable ver cómo matan un toro. Volviendo al voto de los miembros de la Academia, los productores y jefes de estudio se hacen cada vez más avariciosos; su trabajo consiste en hacer dinero. Sin embargo, hace unos años, **Carros de fuego** (*Chariots of Fire*; Hugh Hudson, 1981) ganó el Oscar. El hecho de que recientemente hayan surgido varias películas sobre Vietnam simplemente refleja que es un tema muy taquillero entre el público americano... El mecanismo de la Academia es adecuado, muy honesto. Les aseguro que nadie sabe quién va a ganar. Estuve presente en la primera cena de la Academia y también en la tercera, cuando, con sólo 21 años, mi guión para la película **Las peripecias de Skippy** (*Skippy*, Norman Taurog, 1931) fue nominado^[18]. Los votos fueron contados en el suelo del hotel por los productores y, en el último momento, David O. Selznick sacó de su bolsillo un montón de votos para su estudio^[19] y **Cimarrón** (Wesley Ruggles, 1931) fue la película que se llevó el premio, mientras que Norman Taurog se llevaba el Oscar a la mejor dirección por **Las peripecias de Skippy**... No obstante, desde entonces y desde que *Variety* hace una encuesta para averiguar quién ha votado, no hay manera de amañar o manipular los resultados. En la Warner había que votar en el mismo despacho de Jack Warner mientras él te observaba, y ahora todo eso se acabó. El sistema de votación es muy honesto.

Agentes de prensa y otros intermediarios

Nosferatu: El protagonista de **The Quiet American** es un periodista, y también en **La condesa descalza** aparece una especie de agente de prensa. ¿Cuál es su relación con la prensa? ¿Tiene una imagen distorsionada de ella?

Joseph L. Mankiewicz: No, no creo que sea distorsionada. De todos modos, es interesante que haya preguntado sobre **La condesa descalza**, porque aquel agente de prensa, papel por el que Edmond O'Brien ganó el Oscar al mejor actor, se basó en un verdadero agente de prensa y de publicidad. Creo que se llamaba Johnny Myers, y en la película aparece retratado como una combinación entre agente de prensa y el chulo que le procura las chicas al productor rico y *play-boy*. Su trabajo consistía en llegar a un acuerdo con la policía para conseguir a las chicas, y por eso procuraba que sus madres estuvieran presentes. En cambio, María Vargas dice que no le cae bien la suya, y eso dio mucho que hablar porque más adelante, en la película, el padre, un hombre pequeño, mata a la madre cuando María Vargas ya es una gran estrella. Esto levantó mucha polvareda, porque, para los agentes de prensa, ella cometía lo que era el pecado más grande para el Hollywood de entonces. Decía: *"Voy a declarar a favor de mi padre y en contra de mi madre"*. Insólito. Las madres son como sagradas. Así fue nuestro encargado de prensa. No recuerdo que hubiera uno en **The Quiet American...**



The Quiet American

Nosferatu: Sale un periodista...

Joseph L. Mankiewicz: Son dos oficios distintos. Era un corresponsal extranjero en Vietnam, cuando los comunistas se habían infiltrado en el ejército francés. Por tanto, cada orden militar procedente de París llegaba primero a los comunistas, y la batalla de Diên Biên Phú fue una verdadera tragedia: murieron militares franceses muy valientes, y no debería haber sido así. Muchos periodistas, sobre todo los que se encontraban en Saigón en aquel momento, quedaron muy desilusionados y resentidos, pero todo eso no tiene nada que ver con los agentes de prensa. A mí me gustan, me llevo de maravilla con ellos, aunque, en cierto modo, soy único, pues nunca he tenido un agente de prensa particular y, por eso, aunque sea muy mayor, ésta es mi primera entrevista de este tipo. Tal vez sea una equivocación mía, pero nunca me pareció necesario contratar a alguien para elogiarme. Supongo que en algunas ocasiones lo he necesitado, pero me daría mucha vergüenza. Que alguien escriba algo haciendo elogios de mí o de mi trabajo y que cobre por ello...; es como la masturbación, no se trata en absoluto de talento o de habilidad. Si tu trabajo es bueno, ya le gustará a la gente que vaya a verlo. Si tu trabajo tiene éxito, eso ya es otra cosa. “Éxito” no significa necesariamente “bueno”. El concepto hollywoodiense de muchos productores se basa en que si una película tiene éxito, también es buena. Un film taquillero es bueno, un film que no es taquillero no sirve para nada. Por tanto, la Coca Cola es mejor que cualquier otro refresco. Estos argumentos son así, y prefiero callarme, puesto que no puedo luchar contra ellos. **The Quiet American** fue un fracaso en Estados Unidos, simplemente porque nadie la comprendió.

Nosferatu: No obstante, Jean-Luc Godard y Eric Rohmer la consideraron como la mejor película de 1958...

Joseph L. Mankiewicz: Ignoro si **The Quiet American** fue un éxito de taquilla en Francia, pero lo que sí puedo asegurar es que yo estaba muy satisfecho cuando Godard la calificó como la mejor película de 1958. Intenté recurrir a determinados personajes para representar los viejos y cansados países de Europa frente al joven e ingenuo americano rico que creía que con buenas intenciones se puede solucionar cualquier cosa, pero aún le faltaban conocimientos, no había aprendido la lección, y el precio era la muerte de muchas personas. Pensé que tal vez algún crítico de cine americano comprendería este concepto, pero, al final, creo que les resultó una película aburrida. Me sentía algo deprimido y me decía: “*De acuerdo, he hecho una mala película*”. Y, de pronto, hubo una acogida muy importante por parte de la Cinémathèque Française. Me sentí muy satisfecho, y fue un gran honor para mí que hombres como Godard y Truffaut la comprendiesen a un nivel más profundo. Las imágenes no son siempre superficiales. Ahora mismo, ustedes me escuchan a un nivel y piensan en lo que van a escribir en otro. Opino que el cine ofrece ese mensaje, pero hace falta un público que sepa leer, escribir y pensar.

Nosferatu: ¿Cree que hay otras películas tuyas que no fueron entendidas por el público de su tiempo?

Joseph L. Mankiewicz: En algunos casos, sí. No soy el único que se siente desilusionado porque el cine se ha convertido en nada más que una máquina para hacer dinero. Por supuesto que pienso que las películas han de ser rentables..., pero si una industria cinematográfica se basa puramente en un personaje que no es nada más que masa muscular y brutalidad, como, por ejemplo, Sylvester Stallone, y esa persona gana 12 millones de dólares incluso antes de que se estrene su película..., ahí es donde no sé si yo tengo cabida. Ninguna de mis películas ha recaudado tanto. Debe de haber demanda, y los estudios saben de entrada que van a recuperar una cantidad diez veces superior a esos 12 millones de dólares.

Compromisos políticos

Nosferatu: ¿Hasta qué punto rodó **People Will Talk** (1951) como su respuesta al conflicto de la “caza de brujas”?

Joseph L. Mankiewicz: Por aquel entonces yo estaba en racha, como dicen los jugadores. Dirigía películas de “costumbres y convenciones”, un término algo pretencioso. Parecía que la primera película había tenido éxito entre los burgueses americanos, **Eva al desnudo** también... Pero siempre quise dirigir una película sobre médicos. Me parecía que siempre trataban la enfermedad, y no al enfermo. Dedicué esa película, **People Will Talk**, a la única persona que había sido imprescindible en los avances médicos, y sin la cual hubiera sido imposible combatir las enfermedades: el enfermo. Me metí bastante con la profesión médica, con eso de despertar al enfermo para darle un somnífero... Leí una obra de teatro de un dramaturgo alemán muy inteligente, Curt Goetz, titulada *Dr. Med. Hiob Praetorius*, una comedia que trataba de la profesión médica y de un doctor muy descabellado...; bueno, más que descabellado, poco común. Era in tipo de persona que admiraba y por eso hice una adaptación muy libre de la obra para mi película sobre la profesión médica.

Tal vez sea una equivocación mía, pero nunca me pareció necesario contratar a alguien para elogiarme. Supongo que en algunas ocasiones lo he necesitado, pero me daría mucha vergüenza.

Nosferatu: Usted ha producido **Furia** (*Fury*, 1936) y ha dirigido **Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950), películas con un contenido inequívocamente político...

Joseph L. Mankiewicz: De hecho, incluso quieren hacer una película sobre DeMille y yo^[20]. No sé si voy a permitir eso. En cuanto a **Furia**, se hizo porque Fritz Lang se empeñó en ello y, además, era la denuncia de un linchamiento. Yo dirigí **Un rayo de luz** porque estaba harto de ver a Jeanne Crain interpretando a chicas negras^[21]: en aquella época siempre asignaban el papel de gente de color a actores mestizos. Yo descubrí a Sidney Poitier y le di un papel en la película. Después envié un telegrama a Zoltan Korda y le pedí que no eligiera a otros actores hasta que viera a aquel chico, aquel actor maravilloso. Zoltan le ofreció entonces un papel en **Cry, the Beloved Country** (1952), y Sidney se forjó una carrera como actor. En **Un rayo de luz** fue la primera vez que se veía a gente blanca escupiendo a los negros y que éstos contraatacaban. Yo quería reflejar una pequeña parte de aquella verdad en la pantalla. Un comentarista declaró que, de haber existido la televisión en la época de la guerra

civil americana, hoy habría dos países distintos. La batalla de Antietam, donde miles de americanos mataron a sus propios paisanos, fue tan sangrienta que hubiera puesto fin a la guerra, y Estados Unidos se hubiera dividido en dos países. Por eso nos retiramos de Vietnam, porque la gente ya no soportaba ver tanto derramamiento de sangre.

Nosferatu: ¿Cómo planteó su adaptación del *Cuento de Navidad* para televisión?

Joseph L. Mankiewicz: En los libros que han escrito sobre mí y sobre mis películas siempre hacen alusión a un tal Arthur Green, y afirman que la dirigí en su honor. Sin embargo, fue rodada en honor de un hombre que hubiera sido el mejor presidente de Estados Unidos de todos los tiempos, pero fue un desastre a la hora de hacer sus campañas. Se llamaba Adlai Stevenson. Actuó como portavoz de las Naciones Unidas, donde creó un comité de apoyo formado por cineastas de diversos países: estábamos Tony Richardson por Gran Bretaña, Elia Kazan, Fred Zinnemann y yo por Estados Unidos... Éramos unas diez personas. Fue en su apartamento del hotel Waldorf donde nos ofrecimos a hacer una película, y yo rodé la mía en un hangar de Long Island. Era un estudio un poco raro... Rod Selling^[22] escribió el guión, y mi idea consistía en hacer un retrato de *Mr. Scrooge*, no como un tacaño, sino como un señor de derechas, muy conservador, que había perdido a su hijo en Vietnam y que se sentía muy resentido con el concepto de las Naciones Unidas... Aquella película no se estrenó en Estados Unidos, ni tampoco en ningún otro lugar del mundo, que yo sepa. Sólo la pasaron una vez en la televisión americana, en la cadena ABC, y aún bajo protestas. De hecho, me obligaron a cambiar el nombre del protagonista porque sus iniciales eran BG, Barnaby Groodge. No entendí por qué, pero la razón es que había elecciones presidenciales: Barry Goldwater era uno de los candidatos, y me dijeron que aquélla era mi manera clandestina de meterme con él. Explico eso para que ustedes se den cuenta de la mentalidad de los estudios de televisión y entiendan por qué no trabajo en ese medio. En fin, así es como se hizo la película, y la verdad es que me sentí bastante orgulloso de algunas secuencias, sobre todo las secuencias que trataron de los desplazados y de Hiroshima..., aunque personalmente no estoy en contra de aquel ataque, porque así se salvó la vida de al menos dos millones de vidas norteamericanas..., y japonesas.

Últimas huellas

Nosferatu: ¿Por qué en muchas de sus películas, como **Eva al desnudo**, **La huella** (*Sleuth*, 1972) o **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970) aparece un personaje inicialmente débil que, al final, acaba derrotando al más fuerte?

Joseph L. Mankiewicz: En **El día de los tramposos**, el personaje más fuerte era el de Kirk Douglas, pero, al llegar a la frontera con México, es mordido por una serpiente y muere. En cambio, Henry Fonda, que encarna a la ley y al orden, se queda con todo el dinero, huye a través de la frontera y descubre que es capaz de liar un cigarrillo por primera vez en su vida... De todos modos, nunca ha habido tanta corrupción como hoy en día, ya sea en Italia o en Estados Unidos. Es la corrupción de los símbolos del orden público, en nuestros gobiernos, entre nuestros policías. En la película, finalmente nos damos cuenta de que es la corrupción la que vence al final. Eso es lo que yo contaba en mis películas. En **Eva al desnudo**, Eva no gana.



El día de los tramposos

Nosferatu: Obtiene el Sarah Siddons Award...

Joseph L. Mankiewicz: Y también consigue el contrato y se va a Hollywood... Lo que yo pretendía mostrar es que, en este mundo, existen muchas personas como Eva. En su última actuación hace una reverencia, como si estuviera delante de una multitud. Son arribistas que aprovechan a los demás para llegar a la cumbre, aunque, a veces, los ganadores salen perdiendo. ¿Qué es lo que ganas cuando recibes un premio como el de Eva? Yo tengo un montón de premios en mi casa: diez

nominaciones de la Academia, cuatro Oscar. Y, sin embargo, ahora mismo estoy buscando un guión para volver a dirigir. No sé si eso es una muestra de debilidad o de fuerza. En todo caso, son los tiempos en que vivimos. ¿Cuál era la otra película?

Nosferatu: La huella...

Joseph L. Mankiewicz: Laurence Olivier interpretaba a Andrew Wyke, un inglés chapado a la antigua. Aunque yo no era el guionista, conseguí incluir una línea de diálogo escrita por mí. Era cuando el *cockney* interpretado por Michael Caine explica que cuando su padre llegó de Italia quiso convertirse en inglés. Olivier le contempla y pregunta: “¿Convertirse en inglés? Uno puede convertirse en italiano o en americano, pero no en inglés. O eres inglés o no lo eres”. De eso trataba la película y, al final, él quedaba como un niño pequeño llorando y rodeado de sus juguetes mientras esperaba la llegada de la policía. Esta fue



La huella

mi manera de hacer una observación sobre el personaje. Francamente, yo no veo el cine en términos del triunfo de los débiles o de los fuertes. Lo veo como comentarios sobre el ser humano. Creo que el ser humano tiene tantísimas facetas interesantes, sobre todo las mujeres, que pueden ser plasmadas en comedias, dramas, con humor, rabia... No creo que sea preciso que haya violencia en la pantalla, con disparos y explosiones. Sin embargo, hace falta tiempo para escribir bien y para dirigir: ésa es la responsabilidad del director. Algunos tienen otras normas en cuanto a la dirección, pero las mías están bastante bien establecidas. Y, a diferencia de lo que está en boga hoy en día, opino que es responsabilidad del director no entrometerse entre la película y el espectador. En cuanto el espectador mira la pantalla y dice: “¿Cómo han conseguido ese plano? Qué plano más bonito, ¿verdad?”, en ese momento, la película se va al traste. El público no ha ido a ver cómo el director manipula a la gente... Por eso, cuando en **Eva al desnudo** Bette Davis le comenta al dramaturgo que ha vuelto a escribir su diálogo para que el público lo entienda, éste le responde: “El piano ha de comprender que no ha escrito el concierto”. Tanto la profesión del actor como la del director son habilidades interpretativas. No son creativas.

Nosferatu: Gracias a la altísima calidad de sus películas, usted ha hecho que mucha gente se lo pensara dos veces antes de proponerle un trabajo. Mayoritariamente se trata de obras de un cierto prestigio, a menudo relacionadas con el teatro. ¿Hasta qué punto fue usted responsable de este planteamiento?

Joseph L. Mankiewicz: Creo que, en parte, sí. La última película que hice fue una adaptación de la obra teatral de Tony Shaffer **La huella...** Acepté el encargo porque, para mí, fue un reto. Me preguntaba si sería capaz, con tan sólo dos actores y sin ningún otro ser vivo —ni pájaros, ni perros, ni peces dorados...—, de mantener al

público en vilo durante dos horas. Creo que funcionó. Michael Caine explotó como una bomba en aquella película. Durante el rodaje, Laurence Olivier me dijo: “*¡Dios mío, este tipo es un actor fenomenal!*”. Sobre todo, en la escena de la escalera, cuando balbuceaba y se mostraba como lo que era: un *cockney* asustado. Le goteaba la nariz, su interpretación fue pura realidad... En cambio, fui rechazado como director de la primera película de Henry Winkler, en la cual interpretaba a un luchador. La mayoría de ustedes no saben quién es Henry Winkler, ¡y eso es una bendición! Fue una estrella de televisión cuyo agente le convenció de que también sería una estrella de cine. Era un tipo pequeño y escuálido, y decidió hacer el papel de luchador... Era absurdo, pero resulta imposible convencer a alguien cuando hay grandes cantidades de dinero en juego.

Nosferatu: ¿Por qué dejó de dirigir películas en 1972?

Joseph L. Mankiewicz: ¡Porque nadie me pidió que continuara!

Nosferatu: ¿Y por qué no se lo pidieron, sobre todo teniendo en cuenta el éxito que había tenido con **La huella**?

Joseph L. Mankiewicz: Con toda sinceridad, no lo sé. Tal vez porque no tenía agente de prensa. Mi nombre no salió. Salieron los nombres de jóvenes que estudiaban cine, que creían que las películas sólo se hacían con una cámara y efectos especiales. De acuerdo, opino que la cámara es totalmente necesaria, pero no siempre hace falta rodar guerras intergalácticas, o la fornicación, o personas cosidas a balazos. Creo que, cuando empezó, el cine sonoro tuvo una cierta responsabilidad de decir algo sobre la gente.

Mirar hacia adelante con ironía

Nosferatu: Durante el rodaje de **Dublineses** (*The Dead*, 1987), John Huston afirmó que su regreso al plató le rejuvenecía. Si usted volviera a rodar otra película, ¿se sentiría más viejo o más joven? ¿Predominaría la nostalgia o el entusiasmo?

Joseph L. Mankiewicz: ¿Me está preguntando sobre mis ganas de volver a trabajar comparadas con el interés mostrado por John Huston? Dado que el pobre John ya no está con nosotros^[23], naturalmente tengo más interés en trabajar que él en estos momentos. Tengo muchísimas ganas de dirigir una película. También quiero escribir guiones y tengo dos o tres cosas escritas parcialmente, pero no escribo con la rapidez que se exige hoy en día. Una vez más, gracias a la televisión...; actualmente inventan los guiones sobre la marcha. Los diálogos, la forma de escribir, son muy superficiales..., y estoy pensando en las grandes películas taquilleras. Se trata, simplemente, de otra manera de transportar al público a aquella cueva, o a aquella isla habitada por monstruos..., o prepararle para un crimen, una seducción, una violación... Me gustaría que me dieran la oportunidad de escribir un guión y después entregárselo a un director, o incluso dirigirlo personalmente.

Francamente, yo no veo el cine en términos del triunfo de los débiles o de los fuertes, lo veo como comentarios sobre el ser humano. Creo que el ser humano tiene tantísimas facetas interesantes, sobre todo las mujeres, que pueden ser plasmadas en comedias, dramas, con humor, rabia...

Nosferatu: Si hoy le dieran la oportunidad, ¿qué película le gustaría dirigir?

Joseph L. Mankiewicz: Me gustaría mucho dirigir otra obra de Shakespeare. También una historia de amor algo sofisticada. Casi cualquier cosa que trate sobre cómo funcionan los seres humanos. Lo que ocurre es que hay tantísimas cosas que no quisiera hacer...

Nosferatu: ¿Como cuáles?

Joseph L. Mankiewicz: Sería incapaz de hacer películas que se basan en la llamada “técnica”..., películas que considero son obras hechas con el objetivo de la cámara y en el laboratorio. Recuerdo que un brillante director joven dijo: “*Tengo que superponer 18 negativos*”. Yo no sabría superponer ni siquiera dos negativos.

Conozco el efecto que crea. Al final de **De repente, el último verano** quise mostrar la Vida persiguiendo a la Muerte, cómo persigue a aquel homosexual que iba directo a la destrucción. Tal vez la mano que aparece sea una alusión al sida. Nunca se vio la cara de aquel hombre. No obstante, cuando los críticos reseñan mis obras, siempre escuchan los diálogos. En realidad, nunca miran. Cuando la visión de la cámara es tan importante o más que la palabra hablada, procuro que aquélla contribuya en su justa medida. Y que refleje la condición humana.

Nosferatu: ¿Hay alguna película contemporánea que le haya interesado?

Joseph L. Mankiewicz: Actualmente ya no voy al cine. Lo único que hago es ver algunas películas serias en la televisión por cable. No sé cuánto cuesta ir al cine hoy en día, y no sé cuáles son los criterios de rentabilidad que imperan en la actualidad. Creo que hoy **Eva al desnudo** no se podría financiar, en serio. A muchos productores les he preguntado si hoy financiarían aquellas películas, y me han contestado que no. Tal vez la excepción sería **Ellos y ellas** (*Guys and Dolls*, 1955), pero tampoco me hubieran dejado dirigirla...

Nosferatu: Antes ha hablado sobre el papel de los productores en el Hollywood clásico: los buenos, los malos, los que ayudaban y los que ponían pegas. ¿Cree que existe la posibilidad de que surja una nueva generación de directores inteligentes? Hay muchas películas que hubiesen sacado provecho de un productor capaz de reestructurarlas y mejorarlas...

Joseph L. Mankiewicz: Es una pregunta muy interesante. Las películas que he visto aquí, en Venecia, me han dado mucho ánimo. Me refiero a películas como **Maurice** (James Ivory, 1987) y la de Louis Malle...^[24] Creo que al final habrá dos posibilidades para que siga existiendo el cine: se harán películas para después proyectarlas en enormes pantallas que rodean todo el cine, con un sistema de sonido con Dolby Stereo y Sensurround..., que se aplicará a películas muy taquilleras. Espero que los jóvenes acudan a ellas en masa. Por otro lado, creo que habrá películas sobre gente que espero que acaben en los canales de televisión de pago. Si te pierdes una película, este sistema te permite verla al cabo de una semana o de un mes en la misma cadena. La ves en la pantalla de tu televisión sin interrupciones, sin anuncios y sin dar cobsa al dinero fácil. Serán películas que han sido escritas, dirigidas e interpretadas de forma inteligente: hechas para crear un vínculo íntimo entre el espectador y la película. La película de Louis Malle, una producción maravillosa, escrita estupendamente, pues no se sabe que está basada en hechos reales hasta el final..., no creo que resulte atractiva para un niño de 12 años o para las fantasías onanísticas de un joven... Este cine pertenece a otra categoría, y opino que tiene su público, habitualmente privado de películas de calidad, de buenas películas, y que hoy ya no acude al cine.

De repente, el último verano



Bibliografía

Carlos Losilla

El caso de Joseph L. Mankiewicz resulta ideal para establecer los límites —los logros y las carencias— de la literatura cinematográfica dominante. Los textos a él dedicados suelen ser brillantes, profundizan con rigor y arrojo interpretativo en los intersticios de las películas..., pero no dejan de provocar la nostalgia de una mayor contextualización: no sólo en cuanto a las referencias culturales, las anteriores y las coetáneas, algo imprescindible en un director como Mankiewicz, sino también en lo que significa su cine en el marco del clasicismo hollywoodiense. O de lo que quedaba de él cuando empezó su carrera el autor de **Eva al desnudo**.

En este contexto, la aportación española brilla con especial intensidad. Para empezar, hay un libro de Carlos F. Heredero, *Joseph L. Mankiewicz* (JC. Madrid, 1985), que debería ser de lectura obligada para todo aquél que pretenda iniciarse en el universo de Mankiewicz. El equilibrio que presenta entre información y hermenéutica es inmejorable en un texto de su estilo. Y si a ello se añade que algunas de sus sugerencias son de tal riqueza que se detienen justo en el umbral de lo que debería plantearse un libro sobre Mankiewicz hoy en día —es decir, más de quince años después—, entonces sólo cabe animar a su autor a que lo actualice y lo revise cuanto antes.

Los primeros textos alrededor de Mankiewicz en una revista española aparecieron en *Film Ideal* en una fecha tan temprana como 1964 (n.º 135, enero, con artículos más bien desiguales de Pierre Guinle, Félix Martialay y Ramón Moix). Luego recogieron el testigo *Dirigido por...* y *Casablanca*. En el caso de la primera (n.ºs 135 y 137, abril y junio de 1986), Esteve Rimbau consigue, con la minuciosa meticulosidad que le caracteriza, sumergir al lector en la vida y la obra de Mankiewicz sin alterar ni un solo momento su impecable ritmo narrativo, sin perder nunca de vista que se trata de una introducción para neófitos. Sin embargo, hay que tener en cuenta, en la misma revista, el precedente de Fernando Lara con “Joseph L. Mankiewicz, la inteligencia creadora” (n.º 10, febrero de 1974), en realidad el primer comentario serio sobre su obra publicado en este país. Como complemento, el *dossier* de *Casablanca* (n.º 14, febrero de 1982) se divide en tres secciones: un inspirador artículo de Jesús Martínez León titulado “Una imagen de la razón”; sabrosos textos sobre algunas de sus películas firmados por Miguel Marías, Felipe Vega y Carlos Boyero, entre otros; y una entrevista de José Ruiz, a su vez autor de *Joseph L. Mankiewicz* (Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1985), un libro trabajosamente elaborado a partir de la peculiar retórica cinéfila de su responsable.

Otro volumen en español, esta vez una traducción, es el de N. T. Bihn *Joseph L. Mankiewicz* (Cátedra. Madrid, 1994), originalmente publicado en París por Rivages Cinéma en 1986, que incluye un curioso diccionario sobre los temas más frecuentes en la filmografía de Mankiewicz. Y, para finalizar ya el apartado dedicado a la bibliografía patria, no olvidemos los textos dedicados a determinadas películas, terreno en el que se lleva la palma la colección “Programa Doble” de Libros Dirigido: de nuevo Carlos F. Heredero (n.º 40), con un apasionante estudio de **Eva al desnudo**

—que a su vez da una cierta idea de lo que podría hacer ahora mismo con su libro, insisto—; Ángel Comas (n.º 9), con una fiel reconstrucción de la rocambolesca historia de **Cleopatra**, y Ricardo Aldarondo (n.º 46), con un pormenorizado análisis de **La condesa descalza**, también radiografiada por Rafael Miret Jorba en *Dirigido por...*, esta vez la revista (n.º 124, abril de 1985), en el marco de una serie de revisiones periódicas de las películas de Mankiewicz que viene realizando la publicación en cuestión y que incluye sendos estudios de **Eva al desnudo** por el propio Riambau (n.º 126, junio de 1985), Oreste de Fornari (n.º 200, marzo de 1992) y Ángel Quintana (n.º 274, diciembre de 1998).

El libro más famoso de los dedicados a Mankiewicz en el ámbito anglosajón es una biografía titulada *Pictures Will Talk: The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz* (Charles Scribner's Sons. Nueva York, 1978), de Kenneth L. Geist —responsable también del artículo “Mankiewicz: The Thinking Man's Director” (*American Film*, n.º 6, abril de 1978)—, trabajo elaborado en el más puro estilo divulgativo norteamericano y no demasiado estimulante desde el punto de vista cinematográfico. Más interesante resulta *Joseph L. Mankiewicz*, de Bernard F. Dick (Twayne Publishers, Boston, 1983), sobre todo por sus análisis película a película. En cuanto a los textos ajenos al idioma inglés, tanto el *Mankiewicz* de Pascal Mérigeau (Denoël, París, 1993) como *L'insospettabile Joseph L. Mankiewicz* (distintos artículos coordinados por Franco La Polla con motivo de la concesión del León de Oro a su carrera en el Festival de Venecia de 1987) resultan ser dos volúmenes tan sugerentes como complejos: cualquiera de ellos resulta muy indicado para el lector español o latinoamericano que ya conozca lo publicado en lengua hispana. A propósito, la retrospectiva citada dio lugar, igualmente, a dos de los pocos artículos interesantes escritos sobre el cine de Mankiewicz en italiano: el de Alberto Pezzotta “Mankiewicz, la messa in scena e la morte” (*Filmcritica*, XXXVIII / 377-378, septiembre-octubre de 1987) y el de E. Martini “Gli strani interludi di Joseph L. Mankiewicz” (*Cineforum*, XXVI 1/8 —268—, octubre de 1987).

Siguiendo ahora en el campo de las revistas, aunque en otros idiomas, las cosas están más equilibradas. En inglés. *Films and Filming* y *Films in Review* son las dos publicaciones que más atención han prestado a Mankiewicz. La primera ha editado desde pequeñas entrevistas de Conrad Derek (vol, 6, n.º 4, enero de 1960) o Gordon Gow (vol, 17, n.º 2, noviembre de 1970) hasta un estudio en dos partes de John Howard Reid (vol, 9, n.ºs 11 y 12, agosto y septiembre de 1963), pasando por la transcripción de su intervención en el National Film Theatre de Londres en agosto de 1982 (n.º 338, noviembre de 1982). La segunda recoge, en dos números consecutivos, una entrevista a cargo de J. Laffel (vol, 42, n.ºs 7/8 y 9/10, agosto-septiembre-octubre de 1991), además de un comentario acerca de una retrospectiva de las películas de Joseph y Herman Mankiewicz en Nueva York (vol, 35, n.ºs 8 y 9, octubre y noviembre de 1984).

En francés, tanto *Positif* como *Cahiers du Cinema* han prestado especial atención

al cine de Mankiewicz, por lo menos en determinados números. En la primera, hay un *dossier* muy completo (n.º 154, septiembre de 1973) que incluye artículos de Michel Henry, Jacques Segond y Alain Garsault, un texto del propio director escrito en 1948 y publicado en *The Screen Writer* y, en fin, una entrevista de Michel Ciment que el lector español puede encontrar traducida en el mencionado número 10 de *Dirigido por...* En la segunda, hay artículos generales de Jacques Doniol-Valcroze (vol, 1, n.º 2, mayo de 1951), Jean Narboni (vol, 26, n.º 153, marzo de 1964) y Charles Tesson (n.º 316, octubre de 1980), pero también una entrevista imprescindible, titulada “*Mesure pour mesure*” y realizada por Jacques Bontemps y Richard Overstreet (n.º 178, mayo de 1966), en el mismo número en el que se incluye una filmografía de Patrick Brion. Pero también revistas más modestas como *Cinéma* o *Présent e dit Cinéma* han puesto su grano de arena a la hora de fijar la geografía de la obra de Mankiewicz en francés: A. Carbonnier y D. Roubardin se encargan de dos números de la primera de esas publicaciones que incluyen entrevista y estudio (n.ºs 270 y 271-272, junio-julio-agosto de 1981), en lo que constituye una aportación básica al análisis de su obra, mientras que Jacques Lourecelles y Pierre Guinle, en la segunda, intentan adentrarse en su mundo a modo de pequeña introducción. Y, por supuesto, *L'avant-scène du cinéma* ha dedicado un par de sus cuadernos a sendas películas de Mankiewicz, **La condesa descalza** y **El fantasma y la señora Muir**, incluyendo filmografías comentadas.

Hay más cosas, claro está, sobre todo en lo que se refiere a películas concretas, pero prefiero dejar la labor de jerarquizarlas, en lo que a su interés se refiere, a la consideración del lector, que podrá encontrarlas convenientemente citadas, sobre todo, en dos volúmenes muy recientes: *Joseph L. Mankiewicz: Critical Essays and Guide to Resources with Annotated Bibliography and Filmography*, de Cerril Bray Lover y Barton Palmer (McFarland and Company. Londres, 2000) y el folletito *Joseph L. Mankiewicz* (Cuadernos de la Filmoteca Canaria, n.º 1, 2000), muy útil a este respecto. Por lo demás, sólo citar, como casi siempre, las diez páginas que Gilles Deleuze dedica a Mankiewicz en *La imagen-tiempo* (Paidós. Barcelona, reed, 2001) como una de las más sustanciosas aportaciones al desentrañamiento de su compleja obra. Si, después de leer todo lo citado, el lector se atreve con esto último, seguramente encontrará respuesta a muchos de los interrogantes que aún pueda albergar. Y quizá también una pequeña puerta de acceso a los misterios de su contextualización, tal y como pedíamos al principio de estas líneas.

Julio César



Filmografía

Dolores Devesa / Alicia Potes

REDACTOR DE RÓTULOS PARA VERSIONES MUDAS DE PELÍCULAS
SONORAS

(Producción y distribución simultánea de dos versiones en la época de transición
del mudo al sonoro)

El pelele (*The Dummy*, 1929)

Dirección: Robert Milton. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Supervisión:** Hector Turnbull. **Adaptación y diálogos:** Herman J. Mankiewicz. Basado en la obra *The Dummy: a Detective Comedy in Four Acts*, de Harvey J. O'Higgins y Harriet Ford. **Rótulos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** J. Roy Hunt. **Montaje:** George Nichols. Jr. **Intérpretes:** Ruth Chatterton (*Agnes Meredith*), Fredric March (*Trumbull Meredith*), John Cromwell (*Holler dabbing*), Fred Kohler (*Joe Cooper*), Mickey Bennett (*Barney Cook*), Voncell Darr (*Peggy Meredith*), Jack Oakie (*Dopey Hart*), ZaSu Pitts (*Rose Gleason*), Richard Tucker (*Blakie Baker*), Eugene Pallette (*Madison*). **Longitud aprox.:** 6 rollos. Otra versión: "The Dummy", de Francis J. Grandon, 1917.

Jazz-Band (*Close Harmony*, 1929)

Dirección: John Cromwell, A. Edward Sutherland. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Adaptación:** Percy Heath. Basado en un argumento de Elsie Janis y Gene Markey. **Diálogos:** John V. A. Weaver, Percy Heath. **Rótulos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** J. Roy Hunt. **Canciones:** “*She’s So I Diunno*”. “*I Want To Go Places and Do Things*”. “*I’m All A-twilter, I’m All A-twirl*”, de Richard A. Whiting y Leo Robin. **Intérpretes:** Charles “Buddy” Rogers (*Al West*), Nancy Carroll (*Marjorie Mervin*), Harry Green (*Max Mindel*), Jack Oakie (*Ben Barney*), Richard “Skeets” Gallagher (*Johnny Bay*), Matty Roubert (*Ben*), Ricca Allen (*Mrs. Prosser*), Wade Boteler (*Kelly*), Baby Mack (*Sybil*), Oscar Smith (*George Washington Brown*). **Longitud aprox.:** 7 rollos. Secuela: “Cocktail musical” (“*Too Much Harmony*”), de A. Edward Sutherland, 1933.

El hombre que yo amo (*The Man I Love*, 1929)

Dirección: William A. Wellman. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation, presentada por Adolph Zukor y Jesse L. Lasky. **Productor asociado:** David O. Selznick. **Argumento, guión y diálogos:** Percy Heath, Herman J. Mankiewicz. **Rótulos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Henry Gerrard. **Canción:** “*Celia*”, de Leo Robin y Richard Whiting. **Montaje:** Alyson Shaeffer. **Intérpretes:** Richard Arlen (*Dum Dum Brooks*), Mary Brian (*Celia Fields*), Olga Baclanova (*Sonia Barandal*), Harry Green (*Curly Bloom*), Jack Oakie (*Lew Layton*), Pat O’Malley (*D. J. McCarthy*), Leslie Fenton (*Carlo Vesper*), Charles Sullivan (*Champ Mahoney*), Sailor Vincent (*K O. O’Hearn*), Robert Perry (*portero*). **Longitud aprox.:** 7 rollos.

El misterioso crimen del estudio (*The Studio Murder Mystery*, 1929)

Dirección: Frank Tuttle. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Guión:** Frank Tuttle. Basado en un argumento de A. Channing y Carmen Rallen Edington. **Adaptación:** Ethel Doherty. **Rótulos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Victor Milner. **Montaje:** Merrill White. **Intérpretes:** Doris Hill (*Helen MacDonald*), Neil Hamilton (*Tony While*), Fredric March (*Richard Hardell*), Warner Oland (*Rupert Borka*), Guy Oliver (*MacDonald*), Florence Eldridge (*Blanche Hardell*), Chester Conklin (*George*), Donald MacKenzie (*capitán Coffin*), Eugene Pallette (*teniente Dirk*), Jack Luden (*Bab*). **Longitud aprox.:** 8 rollos.

Thunderbolt (1929)

Dirección: Joseph von Sternberg. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Productor asociado:** B. P. Fineman. **Guión:** Jules Furthman. Basado en un argumento de Charles Furthman y Jules Furtlman. **Diálogos:** Herman J. Mankiewicz. **Rótulos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Henry Gerrard. **Canción:** “*Thinkin’ About My Baby*”, de Sam Coslow. **Montaje:** Helen Lewis. **Decorados:** Hans Dreier. **Intérpretes:** George Bancroft (*Thunderbolt Jim Lang*), Fay Wray (*Ritz*), Richard Arlen (*Bob Morgan*), Tally Marshall (*carcelero*), Eugenie Besserer (*Mrs. Morgan*), James Spottswood (“*Snapper*” *O’Shea*), Fred Kohler (“*Bad Al*” *Frieberg*), Robert Elliott (*capellán*), E. H. Calvert (*abogado McKay*), George Irving (*Mr. Corwin*). **Longitud aprox.:** 8 rollos.

River of Romance (1929)

Dirección: Richard Wallace. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Guión:** Ethel Doherty. Basado en la obra *Magnolia*, de Booth Tarkington. **Adaptación:** Dan Totheroh, John V. A. Weaver. **Rótulos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Victor Milner. **Canción:** “*My Lady Love*”, de Leo Robin y Sam Coslow. **Montaje:** Allyson Shaffer. **Intérpretes:** Charles “Buddy” Rogers (*Tom Rumford / coronel Blake*), Mary Brian (*Lucy Jeffers*), June Collyer (*Elvira Jeffers*), Henry B. Walthall (*genera! Jeff Rumford*), Wallace Beery (*general Orlando Jackson*), Fred Kohler (*capitán Blackie*), Natalie Kingston (*México*), Walter McGrail (*mayor Patterson*), Anderson Lawler (*Joe Patterson*). **Longitud aprox.:** 8 rollos.

La expiación del Dr. Fu Manchu (*The Mysterious Dr. Fu Manchu*, 1929)

Dirección: Rowland V. Lee. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Guión y diálogos:** Florence Ryerson, Lloyd Corrigan. Basado en el relato *The Mysterious Dr. Fu Manchu*, de Sax Rohmer. **Rótulos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Harry Fischbeck. **Montaje:** George Nichols, Jr. (versión sonora), Bronson Howard (versión muda). **Intérpretes:** Warner Oland (*doctor Fu Manchu*), Jean Arthur (*Lian Eltham*), Neil Hamilton (*doctor Jack Petrie*), O. P. Heggie (*Nayland Smith*), William Austin (*Sylvester Wadsworth*), Claude King (*Sir John Petrie*), Charles Stevenson (*general Petrie*), Noble Johnson (*Li Po*), Evelyn Selbie (*Fai Lit*), Charles Giblyn (*Weymouth*), Donald MacKenzie (*Trent*). **Longitud aprox.:** 8-9 rollos.

The Saturday Night Kid (1929)

Dirección: A. Edward Sutherland. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Guión:** Ethel Doherty. Basado en el relato *Love "Em and Leave 'Em"*, de George Abbott y John V. A. Weaver. **Diálogos:** Lloyd Corrigan. Edward E. Paramore. Jr. **Adaptación:** Lloyd Corrigan. **Rótulos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Harry Fischbeck. **Montaje:** Jane Loring. **Intérpretes:** Clara Bow (*Mayme*), James Hall (*Bill*), Jean Arthur (*Janie*), Charles Sellon (*Lem Woodruff*), Ethel Wales (*'Ma' Woodruff*), Frank Ross (*Ken*), Edna May Oliver (*Miss Streeter*), Flyman Meyer (*Ginsberg*), Eddie Dunn (*Jim*), Leone Lane (*Pearl*), Jean Harlow (*Hazel*). **Longitud aprox.:** 7 rollos.

The Virginian (1929)

Dirección: Victor Fleming. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Adaptación:** Howard Estabrook. Basado en la novela *The Virginian*, de Owen Wister, y en la obra homónima de Owen Wister y Kirk La Shelle. **Diálogos:** Edward F. Paramore. **Rótulos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** J. Roy Hunt. **Intérpretes:** Gary Cooper (*The Virginian*), Waller Huston (*Trampas*), Richard Arlen (*Steven "Sieve"*), Mary Brian (*Molly Wood*), Chester Conklin (*tío Hughey*), Eugene Pallette (*Honey Wiggin*), E. H. Calven (*Henry*), Helen Ware (*"Ma" Taylor*), Victor Potel (*Nebraskey*), Tex Young (*Shorty*), Charles Stevens (*Pedro*), Longitud aprox,: 9 rollos. Otras versiones: "The Virginian", de Cecil B. DeMille, 1914; "The Virginian", de Stuart Gilmore, 1946; "The Virginian", de Tom Forman, 1923; "El virginiano" ("The Virginian") serie para televisión producida por Universal de 1962 a 1970; de 1970 a 1971 cambió su título por "Men from Shiloh".

GUIÓN

Fast Company (1929)

Dirección: A. Edward Sutherland. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Guión:** Florence Ryerson, Patrick Kearney, Walton Butterfield. Basado en la obra *Elmer the Great*, de Ring Lardner y George M. Cohan. **Diálogos:** Joseph L. Mankiewicz. **Adaptación:** Patrick Kearney, Walton Butterfield. **Fotografía:** Edward Cronjager. **Canción:** “*You Want Lovin’. I Want Love*”, de Sam Coslow. **Montaje:** Jane Loring. **Intérpretes:** Evelyn Brent (*Evelyn Corey*), Jack Oakie (*Elmer Kane*), Richard “Sheets” Gallagher (*Bert Wade*), Sam Hardy (*Dove Walker*), Arthur Housman (*Barney Barlow*), Gwen Lee (*Rosie La Clerq*), Chester Conklin, E. H. Calvert (*Phut*), Eugenie Basserer (*Mrs. Kane*), Bert Rome (*Hank Gordon*), Irish Meusel. Arnold “Jigger” Stutz, Truck Hannah y Gus Sanberg (*ellos mismos, jugadores de béisbol*). **Longitud aprox.:** 8 rollos.

Slightly Scarlet (1930)

Amor audaz (1930) (Titulo versión española) **L'Énigmatique Mr. Parkes** (1930) (Titulo versión francesa) **Dirección versión original en inglés:** Louis Gasnier, Edwin H. Knopf. **Dirección versiones española y francesa:** Louis Gasnier. **Producción:** Paramount Famous Lasky Corporation. **Guión:** Howard Stabrook, Joseph L. Mankiewicz. Basado en un argumento de Percy Heath. **Dirección de diálogos:** A. Washington. Versión española: Josep Carner Ribalta. **Rótulos:** Gerald Geraghty. **Fotografía:** Allen Siegler. **Canción:** "You Still Belong to Me", de Elsie Janis y Jack King. **Montaje:** Eda Warren. **Intérpretes versión original en inglés:** Evelyn Brent (*Lucy Stavrin*), Clive Brook (*Courtenay Parkes*), Paul Lukas (*Malatroff*), Eugene Pallette (*Sylvester Corbett*), Helen Ware (*señora Corbett*), Virginia Bruce (*Enid Corbett*). **Intérpretes versión española:** Adolphe Menjou (*Albert D'arlons*), Rosita Moreno (*Lucy Stavrin*), Ramón Pereda (*Malatroff*), Vicente Padilla (*Silvestre Corbett*), María Calvo (*señora Corbett*), Carmen Guerrero (*Esther*), Carlo Villarias (*inspector*), Paco Moreno (*Maurice*). **Intérpretes versión francesa:** Adolphe Menjou, Claudette Colbert. Adrienne D'Ambricourt, Emile Chautard. **Longitud aprox.:** 7 rollos. Estreno de "Amor audaz": Barcelona: 6 de octubre de 1930: Coliseum. Madrid: 29 de octubre de 1930: Callao.

León en sociedad (*The Social Lion*, 1930)

Dirección: A. Edward Sutherland. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Guión:** Agnes Brand Leahy. Basado en la narración *Marco. Himself*, de Octavus Roy Cohen. **Adaptación y diálogos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Allen Siegler. **Montaje:** Otto Levering. **Intérpretes:** Jack Oakie (*Marco Perkins*), Mary Brian (*Cynthia Brown*), Richard "Sheets" Gallagher (*Chick Hathaway*), Olive Borden (*Gloria Staunton*), Charles Sellon (*Jim Perkins*), Cyril Ring (*Ralph Williams*), E. H. Calvert (*Henderson*), James Gibson (*Howard*), Henry Roquemore (*Smith*), William Bechtel (*Schultz*), Richard Cummings (*McGinnis*), Jack Byron (*"Knockout" Johnson*). **Duración aprox.:** 72 min. **Estreno:** Bilbao: 26 de febrero de 1931: Trueba. Madrid: 13 de marzo de 1931: Palacio de la Prensa.

Only Saps Work (1930)

Dirección: Cyril Gardner, Edwin H. Knopf. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Guión:** Sam Mintz, Percy Heath, Joseph L. Mankiewicz. Basado en la obra *Easy Come, Easy Go: a Farce in Three Acts*, de Owen Davis. **Fotografía:** Rex Wimpy. **Montaje:** Edward Dmytryk. **Intérpretes:** Leon Errol (*James Wilson*), Richard Arlen (*Lawrence Payne*), Mary Brian (*Barbara Tanner*), Stuart Erwin (*Oscar*), Anderson Lawler (*Horace Baldwin*), Charles Grapewin (*Simeon Tanner*), George Irving (*Dr. White*), Nora Cecil (*Mrs. Patridge*), Charles Giblyn (*Dr. Jasper*), Fred Kelsey (*Murphy*), G. Pat Collins (*Rafferty*), George Chandler (*ascensorista*). **Duración aprox.:** 77 min.

The Gang Buster (1931)

Dirección: A. Edwar Sutherland. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Guión:** Percy Heath. **Diálogos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Harry Fischbeck. **Montaje:** Jane Loring. **Intérpretes:** Jack Oakie (*Charlie "Cyclone" Case*), Jean Arthur (*Sylvia Marline*), William Boyd (*"Sudden Mike" Slade*), Wynne Gibson (*Zella Cameron*), William Morris (*Andrew Marline*), Francis McDonald (*Pete Callek*), Tom Kennedy (*"Gopher" Brant*), Albert Conti (*Carlo*), Harry Stubbs (*Faulkner*), Ernie Adams (*Sammy*), Constantine Romanoff (*Otto*), Pat Harmon (*McGintey*). **Duración aprox.:** 65 min.

Me voy a Paris (*Finn and Hattie*, 1931)

Dirección: Norman Taurog, Norman Z. McLeod. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en las novelas *Mr. And Mrs. Haddock Abroad* y *Mr. And Mrs. Haddock in Paris, France*, de Donald Ogden Stewart. **Adaptación:** Sam Mintz. **Fotografía:** Dev Jennings. **Intérpretes:** Leon Errol (*Finn Haddock*), ZaSu Pitts (*Hattie Haddock*), Mitzi Green (*Mildred Haddock*), Lilyan Tashlan (*la princesa*), Jakie Searl (*Sidney*), Regis Toomey (*Henry Collins*), Mack Swain (*guía*), Ethel Sutherland (*divorciada*), Syd Saylor, Harry Beresford (*barrendero*), Louise Mackintosh (*tía Letty*), Eddie Dunn (*taxista*). **Duración aprox.:** 80 min. Según algunas fuentes: 82 min. **Estreno:** Barcelona: 30 de diciembre de 1931: Urquinaona. Madrid: 9 de mayo de 1932: Palacio de la Prensa.

June Moon (1931)

Dirección: A. Edward Sutherland. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Productor asociado:** Louis D. Lighton. **Guión:** Keene Thompson, Joseph L. Mankiewicz. Basado en la obra *June Moon*, de Ring Lardner y George S. Kaufman. Diálogos adicionales: Vincent Lawrence. **Fotografía:** Allen Siegler, **Intérpretes:** Jack Oakie (*Fred Stevens*), Frances Dee (*Edna Baker*), Wynne Gibson (*Lucille Sears*), Harry Akst (*Maxie Schwartz*), June MacCloy (*Eileen Fletcher*), Ernest Wood (*Paul Sears*), Harold Waldridge (*Junior Goebel*), Sam Hardy (*Sam Hart*), Ethel Sutherland (*Goldie*), Frank Darien (*limpiador de cristales*), Jean Bury (*Miss Rixey*), Eddie Dunn (*Joe McCloskey*). **Duración aprox.:** 70 min. Según algunas fuentes: 73 min.

Las peripecias de Skippy (*Skippy*, 1031)

Dirección: Norman Taurog. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Guión:** Norman Z. McLeod, Joseph L. Mankiewicz. Basado en el comic *Skippy*, de Percy Lee Crosby, y en su novela homónima. Diálogos adicionales: Don Marquis. **Fotografía:** Karl Struss. **Intérpretes:** Jackie Cooper (*Skippy [Skinner]*), Robert Coogan (*Sooky*), Mitzi Green (*Eloise*), Jackie Searl (*Sidney*), Willard Robertson (*Herbert Skinner*), Enid Bennett (*Mrs. Skinner*), Donald Haines (*Harley Nubbins*), Helen Jerome Eddy (*Mrs Wayne*), Jack Clifford (*Mr. Subbins*), Guy Oliver (*Dad Barker*). **Duración aprox.:** 85 min. Según algunas fuentes: 88 min. **Estreno:** Bilbao: 27 de diciembre de 1931: Trueba. Madrid: 17 de junio de 1932: Alcázar. Premios: Oscar 1931: Mejor dirección. Secuela: “Dos soldaditos” (“*Sooky*”), de Norman Taurog, 1931.

Newly Rich (1931)

También distribuida con el título: **Forbidden Adventure**.

Dirección: Norman Taurog. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Guión:** Edward E. Paramore, Jr., Joseph L. Mankiewicz. Basado en la narración *Let's Play King*, de Sinclair Lewis. **Adaptación:** Agnes Brand Leahy. **Fotografía:** Charles Lang. **Intérpretes:** Mitzi Green (*Daisy Tail/Delicia*), Edna May Oliver (*Bessie Tail*), Louise Fazenda (*Maggie Tiffany*), Jackie Searl (*Tiny Tint [Tiffany]*), Bruce Line (*rey Maximillian*), Virginia Hammond (*reina Sidonia*), Lawrence Grant, Dell Henderson (*director*), Ben Taggart (*Mr. Black*), George Regas (*Lippo*), Noah Young (*Bill*), Ben Hall (*Toby*), Howard Goldstein (*Lettie*). **Duración aprox.:** 77 min. Otra versión: "Majestad au Abwegen" (Alemania), de R. A. Stemmler, 1958.

Dos soldaditos (*Sooky*, 1931)

Dirección: Norman Taurog. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Productor asociado:** Louis D. Lighton. **Guión:** Sam Mintz, Joseph L. Mankiewicz, Norman McLeod. Basado en la novela *Dear Sooky*, de Percy Lee Crosby. **Fotografía:** Arthur Todd. **Intérpretes:** Jackie Cooper (*Skippy [Skinner]*), Robert Coogan (*Sooky [Wayne]*), Jackie Searl (*Sidney Saunders*), Willard Robertson (*Herbert Skinner*), Enid Bennett (*Mrs. Skinner*), Helen Jerome Eddy (*Mrs. Wayne*), Leigh Allen (*Mr. Saunders*), Guy Oliver (*Mr. Hilda*), Harry Beresford (*Mr. Willoughby*), Gertrude Sutton (*Hilda*), Oscar Apfel (*Krausmeyer*), Tom Wilson (*Duncan*). **Duración aprox.:** 80 min. Según algunas fuentes: 85 min. **Estreno:** Bilbao: 9 de junio de 1933: Trueba. **Nota:** secuela de “Las peripecias de Skippy” (“Skippy”), de Norman Taurog, 1931.

This Reckless Age (1932)

Dirección y Adaptación: Frank Tuttle. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en la obra *The Goose Hangs High*, de Lewis Beach. **Fotografía:** Henry Sharp. **Intérpretes:** Charles “Buddy” Rogers (*Bradley Ingals*), Richard Bennett (*Donald Ingals*), Peggy Shannon (*Mary Burke*), Charlie Ruggles (*Goliath Whitney*), Frances Dee (*Lois Ingals*), Frances Starr (*Eunice Ingals*), Maude Eburne (*Rhoda*), Allen Vincent (“*Pig*” *Van Dyke*), Mary Carlisle (*Cassandra Phelps*), David Landau (*Matthew Daggett*), Reginald Barlow (*Lester Bell*), George Pearce (*John Burke*), Grady Sutton (“*Stepladder*” *Schultz*), Harry Templeton (*Monk Turner*), Leonard Carey. **Duración aprox.:** 80 min. Según otras fuentes: 76 min. **Otra versión:** “*The Goose Hangs High*”, de James Cruze, 1925.

La novia del azul (*Sky Bride*, 1932)

Dirección: Stephen Roberts. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Guión:** Joseph L Mankiewicz, Agnes Brand Leahy, Grover Jones. Basado en un argumento de Waldemar Young. **Fotografía:** David Abel, Charles Marshall. **Intérpretes:** Richard Arlen (*“Speed Condon”*), Jack Oakie (*Alec Dugan*), Robert Coogan (*Willie*), Virginia Bruce (*Ruth Dunning*), Tom Douglas (*Eddie Smith*), Louise Closser Hale (*Mrs. Smith*), Harold Goodwin (*Bill Adams*), Charles Starrett (*Jim Carmichael*), Randolph Scott (*capitán Frank Robertson*), Frances Dee. **Duración aprox.:** 78 min. Según algunas fuentes: 75 min. **Estreno:** Bilbao: 28 de noviembre de 1932: Coliseo. Madrid: 24 de abril de 1933: Opera.

A todo gas (*Million Dollar Legs*, 1932)

Dirección: Edward Cline. **Producción:** Paramount Publix Corporation. **Guión:** Henry Myers, Nick Barros. Basado en el argumento *On Your Mark* de Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Arthur Todd. Canciones: “*The Klopstakian Love Song (One Hour with You)*”, música de Richard Whiting, letra de Leo Robin; “*When I Get Hot in Klopstakia*”. **Intérpretes:** Jack Oakie (*Migg Tweeney*), W. C. Fields (*presidente*), Andy Clyde (*mayordomo*), Lyda Roberti (*Mata Machree*), Susan Fleming (*Angela*), Ben Turpin (*hombre misterioso*), Hugh Herbert (*secretario del Tesoro*), George Barbier (*Mr. Baldwin*), Dickie Moore (*Willie, hermano de Angela*), Billy Gilbert (*secretario de Interior*), Vernon Dent (*secretario de Agricultura*), Teddy Hart (*secretario de Guerra*). **Duración aprox.:** 64 min. Según algunas fuentes: 61 min. **Nota:** Título de rodaje: *On Your Mark*, título original del argumento de J. L. Mankiewicz. **Estreno:** Barcelona: 25 de febrero de 1935: Coliseum.

Si yo tuviera un millón (*If I Had a Million*, 1932)

Directores: Ernst Lubitsch: “Prólogo” y los episodios “*The Clerk*” (*El empleado*) y “*Piolet*” o “*Streetwalker*” (*La chica de la calle*), James Cruze: “*China Shop*” (*La tienda de porcelanas*). Stephen Roberts: “*The Forger*” (*El falsificador*), Norman Taurog: “*Road Hogs*” (*El automóvil*), Norman Z. McLeod: “*The Three Marines*” (*Los tres marineros*); H. Bruce Humberstone: “*Death Cell*” (*El condenado a muerte*); William A. Seiter: “*Grandma*” (*Pensión de señoras*).

Producción: Paramount Publix Corporation. **Argumento:** Basado en la novela *Windfall*, de Robert D. Andrews. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz hizo las adaptaciones de los episodios: *China Shop*, *Piolet* o *Streetwalker* y *The Forger*; escribió el guión de *The Road Hogs* y colaboró en el de *The Three Marines*.

Fotografía: *China Shop*: Gilbert Warrenton. *The Three Marines*: C. Edgar Schoenbaum. **Intérpretes:** “*China Shop*”: Charles Ruggles (*Henry Peabody*), Mary Boland (*Mrs. Peabody*). “*Piolet*”: Wynne Gibson (*Violet*). “*The Road Hogs*”: Alison Skipworth (*Emily La Rue*), W. C. Fields (*Rollo*). “*The Three Marines*”: Gary Cooper (*Steven Gallagher*), Jack Oakie (*Mulligan*), Roscoe Rams (*O’Brien*), Joyce Compton (*Marie*), Luden Littlefield (*Zeb*). **Duración aprox.:** 88 min. Según algunas fuentes: 95 min. **Estreno:** Madrid: 18 de diciembre de 1933: Ópera.

Diplomanías (*Diplomaniacs*, 1933)

Dirección: William A. Seiter. **Producción:** RKO Radio Pictures. **Productor ejecutivo:** Merían C. Cooper. **Productor asociado:** Sam Jaffe. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz, Henry Myers. Basado en un argumento original de Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Edward Cronjager. **Dirección musical:** Max Steiner. Canciones: “*Sing to Me*”, letra y música de Harry Akst y Edward Eliscu; “*Annie Laurie*” (tradicional). **Montaje:** William Hamilton. **Decorados:** Van Nest Polglase, Al Herman. **Coreografía:** Larry Ceballos. **Intérpretes:** Bert Wheeler (*Willy Nilly*), Robert Woolsey (*Hercules Glub*), Marjorie White (*Dolores*), Louis Calhern (*Winklereid*), Phyllis Barry (*Fifi*), Hugh Herbert (*Chow Chow*), Edgar Kennedy, Richard Carle (*el capitán*), William Irving (*Schmerzenpuppen*), Neely Edwards (*Puppensehinerzen*), Billy Blelcher (*Schmerzenschmerzen*), Teddy Hart (*Puppenpuppen*), Charles Coleman (*mayordomo*), Edward Cooper (*jefe Adoop*), Dewey Robinson (*Luke el ermitaño*). **Duración aprox.:** 59 min. Según algunas fuentes: 63 min. **Estreno:** Madrid: 1 de enero de 1934: Avenida.

El agresor invisible (*Emergency Call*, 1933)

Dirección: Edward Calm. **Producción:** RKO Radio Pictures. **Productor ejecutivo:** Merian C. Cooper. **Productor asociado:** Sam Jaffe. **Guión:** Houston Branch, Joseph L. Mankiewicz. Basado en un argumento de John B. Clymer / James Ewens. **Fotografía:** J. Roy Hunt. **Dirección musical:** Max Steiner. **Montaje:** Daniel Mandell. Según algunas fuentes: William Hamilton. **Decorados:** Van Nest Polglase, Al Herman. **Intérpretes:** Bill Boyd (*Joe Bradley*), Wynne Gibson (*Mabel Weenie*), William Gargan (*Steve Brennan*), George E. Stone (*Sammie*), Betty Furness (*Alice*), Reginald Mason (*Dr. Averill*), Edwin Maxwell (*Tom Ronrke*), Merna Kennedy, Oscar Aplel (*Dr. Schwarz*), Ruth Fallows (*Mildred*), Jane Harwell (*Miss Brown*), Alberta Vaughn y Helen Lynch (*operadoras*). **Duración aprox.:** 60 min. Según algunas fuentes: 70 min. **Estreno:** Madrid: 14 de mayo de 1934: Avenida.

Cocktail musical (*Too Much Harmony*, 1933)

Dirección: A. Edward Sutherland. **Producción:** Paramount Productions. **Productor:** William LeBaron. **Argumento:** Joseph L. Mankiewicz. **Diálogos:** Harry Ruskin. **Fotografía:** Theodor Sparkuhl. **Canciones:** “*Mingle with the Hoy Palloy*”, “*The Doy Yon Came Along*”, “*Boo-boo-boo*”, “*Black Moonlight*”, “*Thanks*”, “*Cradle Me with a Hotcha Lullaby*”, “*I Guess It Had to Be that Way*”, “*The Two Aristocrats*” y “*Buckin’ the Wind*”, música y letras de Arthur Johnston y Sam Coslow. **Montaje:** Richard Currier. **Dirección artística:** Hans Dreier. Robert Odell. **Coreografía:** LeRoy Prinz. **Intérpretes:** Bing Crosby (*Eddie Bronson*), Jack Oakie (*Benny Day*), Richard “Sheets” Gallagher (*Johnny Dixon*), Harry Green (*Max Merlin*), Judith Allen (*Ruth Brown*), Lilyan Tashman (*Lucille Watkins*), Ned Sparks (*Lem Spawn*), Kitty Kelly (*Patsy Dugan*), Grace Bradley (*Verne La Mond*), Mrs. Evelyn Offield Oakie (*Mrs. Day*), Henry Armella (*Mr. Gallotti*), Anna Demetrio (*Mrs. Gallotti*), Del Henderson (*gerente del teatro*). **Duración aprox.:** 76 min. **Estreno:** Bilbao: 29 de abril de 1935: Buenos Aires. Madrid: 13 de enero de 1936: Hollywood. **Nota:** Secuela de “*Jazz-Band*” (“*Close Harmony*”), de John Cromwell y A. Edward Sutherland, 1929.

Alicia en el País de las Maravillas (*Alice in Wonderland*, 1933)

Dirección: Norman Z. McLeod. **Producción:** Paramount Productions. **Productor:** Louis D. Lighton. **Productor asociado:** Benjamin Glazer. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz, William Cameron Menzies. Basado en las novelas *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alicia en el País de las Maravillas*) y *Through the Looking Glass* (*A través del espejo*), d. C. Lewis Carroll. **Fotografía:** Henry Sharp. Bert Glennon. **Efectos técnicos:** Gordon Jennings, Farciot Edouard. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Canciones:** “*Fill Up the Glasses*” y “*Walk a Little Faster*”, letras de Lewis Carroll y músicas de Dave Franklin. **Montaje:** Ellsworth Hoagland. **Decorados:** Robert Odell. **Máscaras y Vestuario:** Wally Westmore, Newt Jones. **Intérpretes:** Charlotte Henry (*Alicia*), Richard Arlen (*galo de Cheshire*), Roscoe Ates (*pez*), William Austin (*grifo*), Billy Barty (*peón blanco*), Billy Besan (*dos de espadas*), Gary Cooper (*caballero blanco*), Leon Errol (*tío Gilbert*), Louise Fazenda (*reina blanca*), W. C. Fields (*Humpty Dumpty*), Alec B. Francis (*rey de corazones*), Edward Everett Horton (*sombrero loco*), Cary Grant (*falso galápago*), Richard “Sheets” Gallagher (*conejo blanco*). **Duración aprox.:** 90 min. Según algunas fuentes: 76 min. **Estreno:** Madrid: 19 de diciembre d. C., 1934: Alcázar. Otras versiones: “*Alice in Wonderland*”, de W. W. Young, 1914. “*Alicia en el País de las Maravillas*” (“*Alice in Wonderland*”), de Clyde Geromini, 1951 (dibujos animados). “*Las aventuras de Alicia*” (“*Alice's Adventures in Wonderland*”), de William Sterling, 1972.

El enemigo público número uno (*Manhattan Melodrama*, 1934)

Dirección: W. S. Van Dyke. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer / Cosmopolitan. **Productor:** David O. Selznick. **Guión:** Oliver H. P. Garrett, Joseph L. Mankiewicz. Basado en un argumento original de Arthur Caesar. **Fotografía:** James Wong Howe. **Canción:** “*The Bad in Every Man*” (“*Blue Moon*”), música de Richard Rodgers y letra de Lorenz Hart. **Montaje:** Ben Lewis. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Efectos especiales:** Slavko Vorkapich. **Intérpretes:** Clark Gable (*Blackie Gallagher*), William Powell (*Jim Wade*), Myrna Loy (*Eleanor*), Leo Carrillo (*padre Joe*), Nat Pendleton (*Spud*), George Sidney (*Poppa Rosen*), Isabel Jewell (*Annabelle*), Muriel Evans (*Tootsie Malone*), Thomas Jackson (*Richard Snow*), Claudelle Kaye (*Miss Adams*), Frank Conroy (*abogado defensor*), Nod Madison (*Manny Arnold*), Jimmy Butler (*Jim, niño*), Mickey Rooney (*Blackie, niño*). **Duración aprox.:** 93 min. **Estreno:** Madrid: 4 de febrero d. C., 1935; Coliseum. **Premios:** Oscar 1934 al mejor argumento original. Otra versión: “*Northwest Rangers*”, de Joseph Newman, 1942.

El pan nuestro de cada día (*Our Daily Bread*, 1934)

Dirección y argumento: King Vidor. **Producción:** Viking Productions. (United Artists Studios). **Productor:** King Vidor. **Guión:** Elizabeth Hill. **Diálogos:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Robert Planck. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Lloyd Nosier. **Intérpretes:** Karen Morley (*Mary Sims*), Tom Keene (*John Sims*), Barbara Pepper (*Sally*), Addison Richards (*Louie*), John Qualen (*Chris Larsen*), Lloyd Ingraham (*do Anthony*), Sidney Bracey (*recaudador*), Henry Hall (*Carpenter*), Nellie V. Nichols (*esposa d. C. Cohen*), Frank Minor (*fontanero*), Alma Ferns (*señora Larsen*), Lionel Backus (*barbero*), Harris Gordon (*vendedor de cigarros*), **Duración aprox.:** 74 min. **Estreno:** Barcelona: 24 de junio de 1935: Coliseum. Madrid: 5 de julio de 1935: Capitol. **Nota:** Según algunas fuentes, el film fue distribuido en Estados Unidos en 1935 con el título “The Miracle of Life”, y en 1940 como “Hell’s Crossroads”.

Cuando el diablo asoma (*Forsaking All Others*, 1934)

Dirección: W. S. Van Dyke. **Producción:** W. S. Van Dyke / Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Bernard H. Hyman. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en la obra *Forsaking All Others*, de Frank Cavett y Edward Barry Roberts. **Fotografía:** Gregg Toland, George Folsey. **Música:** William Axt. **Montaje:** Tom Held. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Robert Montgomery (*Jeff Williams*), Joan Crawford (*Mary Clay*), Clark Gable (*Dillon Todd*), Charles Bulterworth (*Shep*), Billie Burke (*Paula*), Frances Drake (*Connie Barnes*), Rosalind Russell (*Eleanor*), Greta Meyer (*Bella*), Arthur Treacher (*Johnson*), Tom Ricketts (*Wiffens*), Clarence Hummel (*gerente del hotel*), Harold Huber, Eily Malyon, Sidney Bracey. **Duración aprox.:** 84 min. **Estreno:** Madrid: 27 de septiembre de 1935: Capitol.

Yo vivo mi vida (*I Live My Life*, 1935)

Dirección: W. S. Van Dyke. **Producción:** W. S. Van Dyke / Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Bernard H. Hyman. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en el relato *Claustrophobia*, de Abbie Carter Goodloe. **Adaptación:** Gottfried Reinhardt, Ethel Borden. **Fotografía:** George Folsey. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Montaje:** Tom Held. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Joan Crawford (*Kay Bentley*), Brian Alterne (*Terry O'Neill*), Frank Morgan (*Bentley*), Aline MacMahon (*Betty Collins*), Eric Blore (*Grove*), Fred Keating (*Gene*), Jessie Ralph (*Mrs. Gage*), Arthur Treacher (*Gallup*), Frank Conroy (*doctor*), Etienne Girardot, Esther Dale (*Brumbaugh*), Hale Hamilton (*tío Carl*), Hilda Vaughn (*Miss Morrison*). **Duración aprox.:** 90 min. Según algunas fuentes: 81, 83 o 98 min. **Estreno:** Madrid: 3 de febrero de 1936: Callao. Barcelona: 23 de marzo de 1936: Fémina.

PRODUCCIÓN

Tres desalmados (*Three Godfathers*, 1936)

Dirección: Richard Boleslawski. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Edward E. Paramore, Jr... Manuel Seff. Basado en la novela *The Three Godfathers*, de Peter B. Kyne. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Música:** William Axt. **Montaje:** Frank Sullivan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Chester Morris (*Bob*), Lewis Stone (*James "Doc"*), Walter Brennan (*Sam Bartow 'Gus'*), Irene Hervey (*Molly*), Sidney Toler (*profesor Snape*), Dorothy Tree (*Blackie*), Roger Imhof (*sheriff*), Willard Robertson (*reverendo McLane*), Robert Livingstone (*Frank*), John Sheehan (*Ed*), Joseph Marievsky (*Pedro*), Victor Potel (*'Buck Tooth'*), Helen Brown (*Mrs. Marshall*), Harvey Clark (*Marcus Treen*). **Duración aprox.:** 82 min. Según algunas fuentes: 85 min. **Estreno:** Bilbao: 2 de junio de 1939: Campos. Madrid: 16 de junio de 1939: Capitol. Otras versiones: 'The Three Godfathers', de Edward L. Le Saint, 1916; 'Hombres marcados' ('Marked Man'), de John Ford, 1919; 'Santos del infierno'('Hell's Heroes'), de William Wyler, 1930; 'Three Godfathers', de John Ford, 1948; 'The Godchild'(TV), de John Badham, 1974.

Furia (*Fury*, 1936)

Dirección: Fritz Lang. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Productor ejecutivo:** J. J. Cohn. **Guión:** Bartlett Cormack, Fritz Lang. Basado en un argumento original de Norman Krasna. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** Frank Sullivan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Sylvia Sydney (*Katherine Grant*), Spencer Tracy (*Joe Wilson*), Waller Abel (*fiscal*), Bruce Cabot (*Kirby Dawson*), Edward Ellis (*sheriff*), Walter Brennan (*“Bugs” Meyers*), Frank Albertson (*Charlie*), George Walcott (*Tam*), Arthur Stone (*Durkin*), Morgan Wallace (*Fred Garrett*), George Chandler (*Milton Johnson*), Roger Gray, Edwin Maxwell (*Vickery*), Howard Hickman (*gobernador*), Jonathan Hale (*abogado defensor*). **Duración aprox.:** 90 min. Según algunas fuentes: 94 min. **Estreno:** Madrid: 12 de mayo de 1939: Capitol.

The Gorgeous Hussy (1936)

Dirección: Clarence Brown. **Producción:** Clarence Brown / Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Ainsworth Morgan, Stephen Morehouse Avery. Basado en la novela *The Gorgeous Hussy*, de Samuel Hopkins Adams. **Fotografía:** George Folsey. **Música:** Herbert Stothart. **Montaje:** Blanche Sewell. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. Coreografía: Val Raset. **Intérpretes:** Joan Crawford (*Margaret [Peggy] O'Neal*), Robert Taylor (*"Bow" Timberlake*), Lionel Barrymore (*Andrew Jackson*), Franchot Tone (*John*), Melvyn Douglas (*John Randolph*), James Stewart (*"Rowdy" Dow*), Alison Skipworth (*Mrs. Beal*), Beulah Bondi (*Rachel Jackson*), Louis Calhern (*Sunderland*), Melville Cooper (*Cuthbert*), Sidney Toler (*Daniel Webster*), Gene Lockhart (*mayor O'Neal*), Clara Blandick (*Louisa Abbot*). **Duración aprox.:** 103 min. Según algunas fuentes: 105 min.

Love on the Run (1936)

Dirección: W. S. Van Dyke. **Producción:** W. S. Van Dyke / Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** John Lee Mahin, Manuel Seff, Gladys Hurlbut. Basado en el relato *Beauty and the Beast*, de Alan Green y Julian Brodie. **Fotografía:** Oliver T. Marsh. **Música:** Franz Waxman. **Canción:** “Gone”, música de Franz Waxman y letra de Gus Kahn. **Montaje:** Frank Sullivan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Joan Crawford (*Sally Parker*), Clark Gable (*Michael Anthony*), Franchot Tone (*Barnabas Pells*), Reginald Owen (*barón Otto Spandermann*), Mona Berrie (*baronesa*), Ivan Lebedeff (*príncipe Igor*), Charles Judels (*teniente de policía*), William Demarest (*editor*), Donald Meek (*conserje*), Charles Trowbridge (*jefe oficina de París*), Billy Gilbert (*madre*), Frank Puglia (*camarero*), Adia Kuznetzoff (*Rudolph*). **Duración aprox.:** 80 min. Según algunas fuentes: 70 min.

The Bride Wore Red (1937)

Dirección: Dorothy Arzner. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Tess Slesinger, Bradbury Foote. Basado en la obra *The Girl from Trieste* de Ferenc Molnár. **Fotografía:** George Folsey. **Música:** Franz Waxman. **Canción:** “*Who Wants Love*”, música de Franz Waxman y letra de Gus Kahn. **Montaje:** Adrienne Fazan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Coreografía:** Val Raset. **Intérpretes:** Joan Crawford (*Anni*), Franchot Tone (*Giulio*), Robert Young (*Rudi Pal*), Billie Burke (*condesa de Meina*), Reginal Owen (*almirante Monti*), Lynne Carver (*Maddalena Monti*), George Zueco (*conde Armalia*), Mary Phillips (*Maria*), Paul Porcasi (*noble*), Dickie Moore (*Pietro*), Frank Puglia (*Alberto*), Ann Rutherford (*campesina*), Charles Judels, Nino Bellini. **Duración aprox.:** 100 min. Según algunas fuentes: 103 min.

Doble boda (*Double Wedding*, 1937)

Dirección: Richard Thorpe. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Jo Swerling. Basado en la comedia *Great Love*, de Ferenc Molnár. Colaboración en diálogos: Waldo Salt. **Fotografía:** William Daniels. **Música:** Edward Ward. **Montaje:** Frank Sullivan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** William Powell (*Charlie*), Myrna Loy (*Margit Agnew*), Florence Rice (*Irene Agnew*), John Beal (*Waldo Beaver*), Jessie Ralph (*Mrs. Kensington-Bly*), Edgar Kennedy (*Spike*), Sidney Toler (*Keough*), Mary Gordon (*Mrs. Keough*), Barnett Parker (*Flint*), Katharine Alexander (*Claire Lodge*), Priscilla Lawson (*Felice*), Bert Roach (*Shrank*), Donald Meek (*reverendo Blynn*), Henry Taylor (*Angela*), Irving Lipschultz (*violinista*). **Duración aprox.:** 85 min. Según algunas fuentes: 87 min. **Estreno:** Madrid: 2 de noviembre de 1945: Palacio de la Prensa.

Mannequin (1958)

Dirección: Frank Borzage. **Producción:** Frank Borzage / Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Lawrence Hazard, Frank Borzage (no acreditado), Basado en el relato *Marry for Money*, de Katherine Brush. **Fotografía:** George Folsey. **Música:** Edward Ward. **Canción:** “*Always and Always*”, música de Edward Ward y letra de Bob Wright y Chet Forrest. **Montaje:** Frederick Y. Smith. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Joan Crawford (*Jessie Cassidy*), Spencer Tracy (*John L. Hennessey*), Alan Curtis (*Eddie Miller*), Ralph Morgan (*Briggs*), Mary Phillips (*Beryl*), Oscar O’Shea (“*Pa*” *Cassidy*), Elizabeth Risdon (“*Ma*” *Cassidy*), Leo Gorcey (*Clifford*), Frank Puglia (*trabajador*), George Chandler (“*Swing*” *Magoo*), Paul Fix, Jimmy Conlin (*ascensorista*), Marie Blake (*Mrs. Schwartz*). **Duración aprox.:** 92 min. Según algunas fuentes: 95 min.

Three Comrades (1938)

Dirección: Frank Borzage. **Producción:** Frank Borzage Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** F. Scott Fitzgerald, Edward E. Paramore. Basado en la novela *Drei Kameraden (Tres camaradas)*, de Erich Maria Remarque. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Música:** Franz Waxman. **Canciones:** “*The Comrade Song*”. “*How Can I Leave Thee*” y “*Yankee Ragtime College Jazz*”, música de Franz Waxman y letras de Bob Wright y Chet Forrest. **Montaje:** Frank Sullivan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Robert Taylor (*Erich Lohkamp*), Margaret Sullavan (*Patricia Hollmann*), Franchot Tone (*Otto Foster*), Robert Young (*Gottfried Lenz*), Guy Kibbee (*Allans*), Lionel Atwill (*Brener*), Henry Hull (*Dr. Heinrich Becker*), Charley Grapewin (*doctor*), Monty Woolley (*Dr. Felix Jaffe*), George Zueco (*Dr. Planten*), Spencer Charters (*Herr Schultz*), Sarah Padden (*Fran Schultz*). **Duración aprox.:** 100 min.

El ángel negro (*The Shopworn Angel*, 1938)

Dirección: H. C. Potter. **Producción:** Metro Goldvyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Waldo Salt. Basado en el relato *Private Pettigrew's Girl*, de Dana Burnet. **Colaboración en el Guión:** Howard Estabrook. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Música:** Edward Ward. **Canción:** “*Pack Up Your Troubles in Your Old Kit Bag and Smile, Smile, Smile*”, música de Felix Powell y letra de George Asaf. **Montaje:** W. Donn Flayes. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Margaret Sullavan (*Daisy Heath*), James Stewart (*Bill Pettigrew*), Walter Pidgeon (*Sam Bailey*), Hattie McDaniel (*Martha*), Nat Pendleton (“*Dice*”), Alan Curtis (“*Labios finos*”), Sam Levene (“*Guiños*”), Eleanor Lynn (*Sally*), Charles D. Brown (*McGonigle*), Charley Grapewin (*Wilson*), Jimmy Butler (*ascensorista*), William Stack (*ministro*). **Duración aprox.:** 85 min. **Estreno:** Madrid: 29 de septiembre de 1939: Capitol. Otras versiones: “*Pettigrew's Girl*”, de George H. Medford, 1919; “*El ángel pecador*” (“*The Shopworn Angel*”), de Richard Wallace, 1928.

La hora radiante (*The Shining Hour*, 1938)

Dirección: Frank Borzage. **Producción:** Frank Borzage / Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Jane Murfin, Ogden Nash. Basado en la comedia *The Shining Hour*, de Keith Winter. **Fotografía:** George Folsey. **Tema musical:** *Vals en Do Sostenido menor, op, 64, n.º 2*, de Frédéric Chopin. **Montaje:** Frank H. Hull. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. Coreografía: Tony De Marco. **Intérpretes:** Joan Crawford (*Olivia Riley*), Margaret Sullavan (*Judy Linden*), Melvyn Douglas (*Henry Linden*), Robert Young (*David Linden*), Fay Bainter (*Hannah Linden*), Allyn Joslyn (*Roger O. Franklin*), Hattie McDaniel (*Belvedere*), Oscar O'Shea (*Charlie Collins*), Frank Albertson (*Benny Collins*), Harry Barris (*Bertie*), Tony De Marco (*Van Stillman, pareja de hade de Olivia*), Claire Owen. **Duración aprox.:** 76 min. **Estreno:** Madrid: 19 de febrero de 1945: Palacio de la Prensa.

A Christmas Carol (1938)

Dirección: Edwin L. Marin. **Producción:** Metro Goldvyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Hugo Butler. Basado en la novela *A Christmas Carol (Canción de Navidad)*, de Charles Dickens. **Fotografía:** Sidney Wagner. **Música:** Franz Waxman. **Tema musical:** “*Adeste Fidelis*” (tradicional). **Montaje:** George Boemler. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Maquillaje:** Jack Dawn. **Intérpretes:** Reginald Owen (*Ebenezer Scrooge*), Gene Lockhart (*Bob Cratchit*), Kathleen Lockhart (*señora Cratchit*), Terry Kilburn (*Tiny Tim*), Barry Mackay (*Fred*), Lynne Carver (*Bess*), Leo G. Carroll (*fantasma de Marley*), Lionel Braham (*espíritu de las navidades presentes*), Ann Rutherford (*espíritu de las navidades pasadas*), D’Arcy Corrigan (*espíritu de las navidades futuras*), Ronald Sinclair (*Scrooge, joven*), June Lockhart (*Belinda Cratchit*), Halliwell Hobbes (*ministro*). **Duración aprox.:** 69 min. Otras versiones: Entre otras: “Scrooge”, de Henry Edwards, 1935; “Scrooge”, de Brian Desmond, 1951; “Carol for Another Christmas” (TV), de Joseph L. Mankiewicz, 1964; “Muchas gracias, Mr. Scrooge” (“Scrooge”), de Ronald Neame, 1970; “Cuentos de Navidad” (“A Christmas Carol”), de Clive Donner, 1984; “Los fantasmas atacan al jefe” (“Scrooged”), de Richard Donner, 1988.

The Adventures of Huckleberry Finn (1939)

También distribuida con el título: **Huckleberry Finn**.

Dirección: Richard Thorpe. **Segunda unidad:** Charles Dorian **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Hugo Butler. Basado en la novela *The Adventures of Huckleberry Finn* (*Las aventuras de Huckleberry Finn*), de Mark Twain. **Colaboración en los diálogos:** Waldo Salt. **Fotografía:** John Seitz. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** Frank E. Hull. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Mickey Rooney (*Huckleberry Finn*), Walter Connolly (*The “King”*), William Frawley (*The “Duke”*), Rex Ingram (*Jim*), Lynne Carver (*Mary Jane*), Jo Ann Sayers (*Susan*), Minor Watson (*capitán Brandy*), Elizabeth Risdon (*viuda de Douglas*), Victor Kilian (*“Pap” Finn*), Clara Blandick (*Miss Watson*), Anne O’Neal (*Miss Bartlett*), Harlan Briggs (*Mr. Bucker*), Janice Chambers (*Mary Adams*). **Duración aprox.:** 88 min. Según algunas fuentes: 85 o 92 min. Otras versiones: “Huckleberry Finn”, de William Desmond Taylor, 1920; “Huckleberry Finn”, de Norman Taurog, 1931; “The Adventures of Huckleberry Finn”, de Michael Curtiz, 1960; “Aventuras en el Mississippi” (“Huckleberry Finn”), de J. Lee-Thompson, 1974; “Las aventuras de Huckleberry Finn” (“The Adventures of Huck Finn”, de Stephen Sommers, 1993); “Hack and the King of the Hearts”, de Michael Keusch, 1994.

Strange Cargo (1940)

Dirección: Frank Borzage. **Producción:** Frank Borzage / Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Lawrence Hazard. Basado en la novela *Not Too Narrow. Not Too Deep*, de Richard Sale. Colaboración en los diálogos: Lesser Samuels. **Fotografía:** Robert Planck. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** Robert J. Kern. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Joan Crawford (*Julie*), Clark Gable (*Anché Verne*), Ian Hunter (*Cambreau*), Peter Lorre (*M'sieu Pig*), Paul Lukas (*Hessler*), Albert Dekker (*Moll*), J. Edward Bromberg (*Flaubert*), Eduardo Ciannelli (*Telez*), John Arledge (*Dufond*), Frederic Worlock (*Grideau*), Bernard Nedell (*Mafeu*), Victor Varconi (*pescador*), Paul Fix (*Benet*), Francis McDonald (*Mousseny*), Betty Compson (*Suzanne*). **Duración aprox.:** 111 min. Según algunas fuentes: 113 min.

Historias de Filadelfia (*The Philadelphia Story*, 1940)

Dirección: George Cukor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Donald Ogden Stewart. Basado en la obra *The Philadelphia Story*, de Philip Barry. **Colaboración en el Guión:** Waldo Salí. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** Frank Sullivan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Cary Grant (*C. K. Dexter Haven*), Katharine Hepburn (*Tracy Lord*), James Stewart (*Macaulay Connor*), Ruth Hussey (*Elizabeth Inbrey*), John Howard (*George Kittridge*), Roland Young (*do Willie*), John Halliday (*Seth Lord*), Mary Nash (*Margaret Lord*), Virginia Weidler (*Dinah Lord*), Henry Daniell (*Sidney Kidd*), Lionel Pape (*Edward*), Rex Evans (*Thomas*). **Duración aprox.:** 112 min. **Estreno:** Madrid: 20 de noviembre de 1944: Palacio de la Prensa. Barcelona: Kursaal. Reposición: Madrid: 20 de abril de 1990: Lumière. V. O. Premios: Oscar: Mejor actor (James Stewart) y Mejor guión (Donald Ogden Stewart), Otra versión: “High Society” (“Alta sociedad”), de Charles Walters, 1954.

The Wild Man of Borneo (1941)

Dirección: Robert B. Sinclair. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Waldo Salt, John McClain. Basado en la obra homónima de Marc Connelly y Herman J. Mankiewicz. **Fotografía:** Oliver T. Marsh. **Música:** Davis Snell. **Montaje:** Frank Sullivan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Frank Morgan (*J. Daniel Thompson*), Mary Howard (*Mary Thompson*), Billie Burke (*Bernice Marshall*), Donald Meek (*Charles Birdo*), Marjorie Main (*Irma*), Connie Gilchrist (*Mrs. Diamond*), Bonita Granville (*Francine Diamond*), Dan Dailey, Jr. (*Ed LeMotte*), Andrew Tombes (*"Doc" Dunbar*), Walter Catlett (*"Doc" Shelby*), Joseph J. Greene (*Mr Ferderber*), Phil Silvers (*Murdock*). **Duración aprox.:** 78 min.

Huellas femeninas (*The Feminine Touch*, 1941)

Dirección: W. S. Van Dyke. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** George Oppenheimer, Edmund L. Hartmann, Ogden Nash. **Fotografía:** Ray June. **Música:** Franz Waxman. **Canción:** “*Jealous*”, letra de Dick Finch y Tommie Malic y música de Jack Little. **Montaje:** Albert Akst. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Efectos especiales:** Warren Newcombe. **Intérpretes:** Rosalind Russell (*Julie Hathaway*), Don Ameche (*John Hathaway*), Kay Francis (*Nellie Hoods*), Van Heflin (*Elliott Morgan*), Donald Meek (*capitán Makepeace Liveright*), Gordon Jones (*Rubber-Legs “Pataza” Ryan*), Henry Daniell (*Shelly Mason*), Sidney Blackmer (*Freddie Bond*), Grant Mitchell (*Hutchinson*), David Clyde (*Brighton*), Jack Norton. **Duración aprox.:** 96 min. **Estreno:** Madrid: 16 de marzo de 1950: Avenida.

Woman of the Year (1942)

Dirección: George Stevens. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Ring Lardner, Jr., Michael Kanin. **Colaboración en el Guión:** John Lee Mahin. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** Frank Sullivan. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Spencer Tracy (*Sam Craig*), Katharine Hepburn (*Tess Harding*), Fay Bainter (*Ellen Whitcomb*), Reginald Owen (*Clayton*), Minor Watson (*William J. Harding*), William Bendix (*"Pinkie" Peters*), Gladys Blake (*Flo Peters*), Dan Tobin (*Gerald Howe*), Roscoe Karns (*Phil Whittaker*), William Taimen (*Ellis*), Ludwig Stossel (*Dr. Lubbeck*). **Duración aprox.:** 112 min. Premios: Oscar al mejor guión original.

Cairo (1942)

Dirección: W. S. Van Dyke. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Josep L. Mankiewicz (no acreditado). **Guión:** John McClain. Basado en una idea de Ladislav Fodor. **Fotografía:** Ray June. **Música:** Herbert Stothart. **Canciones:** “*Buds Won’t Bud*”, música de Harold Arlen y letra de E. Y. Harburg; “*The Waltz Is Over*”, “*The Moon Looks Down on Cairo*”, música de Arthur Schwartz y letra de E. Y. Harburg; “*Les Filles de Cádiz*”, música y letra de Leo Delibes; “*We Did It Before and We Can Do It Again*”, música de Cliff Friend y letra de Charles Tobias; “*Waiting for the Robert E. Lee*”, música de Lewis F. Muir y letra de L. Wolfe Gilbert; “*Keep the Light Burning Bright*”, música de Arthur Schwartz y letra de Howard Dietz y E. Y. Harburg; “*From the Land of the Sky Blue Water*”, música de Charles Wakefield Cadman y letra de Richmond Eberhart; “*Avalon*”, música y letra de Al Jolson, B. G. DeSylva y Vincent Rose. **Montaje:** James F. Newcom. **Dirección artística:** Edwin B. Willis. **Intérpretes:** Jeannette MacDonald (*Marcia Warren*), Robert Young (*Homer Smith*), Ethel Waters (*Cleona Jones*), Reginald Owen (*Philo Cobson*), Grant Mitchell (*O. H. P. Boggs*), Lionel Atwill (*caballero teutónico*), Edward Ciannelli (*Ahmed Ben Hasson*), Mitchell Lewis (*Ludwig*), Dooley Wilson (*Hector*), Larry Nunn (*Bernie*), Dennis Hoey (*coronel Woodhue*), Mona Barrie (*Mrs. Morrison*), Rhys Williams, Cecil Cunningham (*Mme. Laruga*). **Duración aprox.:** 101 min.

Reunion in France (1942)

Dirección: Jules Dassin. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Jan Lustig, Marvin Borowsky, Marc Connelly. Basado en un relato original de Ladislav Bus-Fekete. **Colaboración en el Guión:** Charles Hoffman. **Fotografía:** Robert Planck. **Efectos especiales fotográficos:** Warren Newcombe. **Música:** Franz Waxman. **Canciones:** “(I’ll Be Glad when You’re Dead) You Rascal You”, música y letra de Charles Davenport. **Montaje:** Elmo Veron. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Joan Crawford (*Michèle de la Becque*), John Wayne (*Pat Talbot*), Philip Dorn (*Ruben Cortot*), Reginald Owen (*Schultz*), Albert Bassermann (*general Hugo Schroeder*), John Carradine (*Ulrich Windler*), Ann Avars (*Juliette*), J. Edward Bromberg (*Durand*), Moroni Olsen (*Paul Grebeau*), Henry Daniell (*Emile Fleuron*), Howard da Silva (*Anton Stregel*), Charles Arnt (*Honoré*). **Duración aprox.:** 101 min.

Las llaves del reino (*The Keys of the Kingdom*, 1944)

Dirección: John M. Stahl. Segunda unidad: Otto Brower. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz, Normally Johnson. Basado en la novela *The Keys of the Kingdom* (*Las Haves del reino*), de Archibald Joseph Cronin. **Fotografía:** Arthur Miller. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** James B. Clark. **Dirección artística:** James Basevi, William Darling. **Decorados:** Thomas Little. Frank E. Hughes. **Intérpretes:** Gregory Peck (*padre Francis Chisholm*), Thomas Mitchell (*Dr. Willie Tulloch*), Vincent Price (*reverendo Angus Mealy*), Rosa Stradner (*madre María Verónica*), Roddy McDowall (*Francis, niño*), Edmund Gwenn (*reverendo MacNahb*), Cedric Flardwicke (*monseñor Sleeth*), Peggy Ann Garner (*Nora, niña*), Janies Gleason (*Dr. Wilbur Fiske*), Jane Ball (*Nora Bannon*), Anne Revere (*Agnes Fiske*). **Duración aprox.:** 137 min. **Estreno:** Madrid: 30 de mayo de 1946: Coliseum.

DIRECCIÓN

El castillo de Dragonwyck (*Dragonwyck*, 1946)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Fox, presentada por Darryl F. Zanuck. **Productor:** Ernst Lubitsch (no acreditado). **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en la novela homónima de Anya Seton. **Dirección de los diálogos:** Arthur Pierson. **Fotografía:** Arthur Miller. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Música:** Alfred Newman. Arreglos orquestales: Edward B. Powell. **Montaje:** Dorothy Spencer. **Dirección artística:** Lyle Wheeler, Russell Spencer. **Decorados:** Thomas Little, Paul S. Fox. **Vestuario:** René Hubert. **Maquillaje:** Ben Nye. Coreografía: Arthur Appel. **Intérpretes:** Gene Tierney (*Miranda Wells*), Walter Huston (*Ephraim Wells*), Vincent Price (*Nicholas Van Ryn*), Glenn Langan (*Dr. Jeff Turner*), Anne Revere (*Abigail Wells*), Spring Byington (*Magda*), Connie Marshall (*Katrine Van Ryn*), Henry Morgan (*Klaas Bleecker*), Vivienne Osborne (*Johanna Van Ryn*), Jessica Tandy (*Peggy O'Malley*), Trudy Marshall (*Elizabeth Van Borden*), Reinhold Schunzel (*conde De Grenier*). **Duración aprox.:** 103 min. **Estreno:** Madrid: 13 de febrero de 1947: Coliseum.

Solo en la noche (*Somewhere in the Night*, 1946)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz **Producción:** Twentieth Century Fox.
Productor ejecutivo: Darryl F. Zanuck. **Productor:** Anderson Lawler. **Guión:** Howard Dimsdale, Joseph L. Mankiewicz, Basado en el relato *The Lonely Journey*, de Marvin Borowsky. **Adaptación y Dirección de los diálogos:** Lee Strasberg. **Fotografía:** Norbert Brodine. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Música:** David Buttolph. **Dirección musical:** Emil Newman. Temas musicales: “*Solitude*”, de Duke Ellington; “*Christy’s Waltz*” de Urban Thielmann. **Canción:** “*In the Middle of the Nowhere*”, música de Jimmy McHugh y letra de Harold Adamson. **Arreglos orquestales:** Arthur Morton. **Montaje:** James B. Clark (supervisión). **Dirección artística:** James Basevi, Maurice Ransford. **Decorados:** Thomas Little, Ernest Lansing. **Vestuario:** Kay Nelson. **Maquillaje:** Ben Nye. **Intérpretes:** John Hodiak (*George Taylor*), Nancy Guild (*Christy Smith*), Lloyd Nolan (*Donald Kendall*), Richard Conte (*Mel Phillips*), Josephine Hutchinson (*Elizabeth Conroy*), Fritz Kortner (*Anzelmo*), Margo Woode (*Phyllis*), Sheldon Leonard (*Sam*), Lou Nova (*Hubert*), Houselev Stevenson (*Michael Conroy*), John Russell (*capitán de Marina*), Philip Van Zandt (*doctor*), John Kellogg (*auxiliar médica*), Henry Morgan. **Duración aprox.:** 110 min. **Estreno:** Madrid: 13 de marzo de 1947: Coliseum.

The Late George Apley (1947)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Fred Kohlmar. **Guión:** Philip Dunne. Basado en la obra homónima de John P. Marquand y George S. Kaufman adaptada de la novela *The Late George Apley: A novel in the Form of a Memory*, de John P. Marquand. **Fotografía:** Joseph La Shelle. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Música:** Cyril J. Mockridge. **Dirección musical:** Alfred Newman. **Canciones:** “*Every Little Movement*”, letra de Otto Harbach y música de Karl Hoschna; “*Sweet Little Marigold*”, letra de Howard Carlton y música de J. Bodewalt Lampe. **Montaje:** James B. Clark (supervisión). **Dirección artística:** James Basevi, J. Russell Spencer. **Decorados:** Thomas Little, Paul S. Fox. **Vestuario:** René Hubert. **Maquillaje:** Ben Nye. **Intérpretes:** Ronald Colman (*George Apley*), Vanessa Brown (*Agnes Willing*), Richard Haydn (*Horatio Willing*), Charles Russell (*Howard Boulder*), Richard Ney (*John Apley*), Percy Waram (*Roger Newcombe*), Mildred Natwick (*Amelia Newcombe*), Edna Best (*Catherine Apley*), Nydia Westman (*Jane Willing*), Peggy Cummins (*Eleanor Apley*), Francis Pierlot (*Wilson*), Kathleen Howard (*Margaret*), Paul Harvey (*Julian Dole*). **Duración aprox.:** 98 min.

El fantasma y la señora Muir (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Fred Kohlmar. **Guión:** Philip Dunne. Basado en la novela *The Ghost of Captain Gregg and Mrs. Muir*, de R. A. Dick (seudónimo de Josephine a. C. Leslie). **Dirección de diálogos:** Constance Collier. Arthur Pierson. **Fotografía:** Charles Lang, Jr. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Música:** Bernard Herrmann. **Montaje:** Dorothy Spencer. **Dirección artística:** Richard Day, George Davis. **Decorados:** Thomas Little, Stewart Reiss. **Vestuario:** Charles Le Maire. Vestuario para Gene Tierney: Oleg Cassini. **Maquillaje:** Ben Nye. **Intérpretes:** Gene Tierney (*Lucy Muir*), Rex Harrison (*el fantasma del capitán Daniel Gregg*), George Sanders (*Miles Fairley*), Edna Best (*Martha Huggins*), Vanessa Brown (*Anna Muir*), Anna Lee (*señora Fairley*), Robert Coole (*Coombe*), Natalie Wood (*Anna Muir, niña*), Isobel Elsom (*Angelica Muir*), Victoria Horne (*Eva Muir*), Whitford Kane (*Sprottle*), Brad Slaven (*Enquiries*), William Stelling (*Bill*). **Duración aprox.:** 104 min. Según algunas fuentes: 108 min. **Estreno:** Madrid: 27 de abril de 2001: Pequeño Cinestudio. **Nota:** El retrato del capitán Gregg y el cuadro de Miles Fairley están pintados por Koca. Otras versiones: Adaptación de un capítulo para la serie de televisión —“20th Century Fox Hour”—, emitida entre 1955 y 1957; ‘The Ghost and Mrs. Muir’ (serie TV) 1968-1970.

Escape (1948)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Productions (Reino Unido / USA). **Productor ejecutivo:** Darryl F. Zanuck. **Productor:** William Pelberg. **Guión:** Philip Dunne, con la colaboración de Joseph L. Mankiewicz. Basado en la obra homónima de John Galsworthy. **Fotografía:** Frederick A. Young. **Música:** William Alwyn. **Dirección musical:** Muir Mathieson, con la London Philharmonic Orchestra. **Montaje:** Alan L. Jaggs. **Dirección artística:** Vetchinsky. **Intérpretes:** Rex Harrison (*Matt Denant*), Peggy Cummins (*Dora Winton*), William Hartnell (*inspector Harris*), Norman Wooland (*Parson*), Jill Esmond (*Grace Winton*), Frederick Piper (*Brownie*), Marjorie Rhodes (*señora Pinkem*), Betty Ann Davies (*chico del parque*), Cyril Cusack (*Rodgers*), John Slater (*vendedor*), Frank Pettingell (*policía local*), Michael Golden (*Pettier*), Maurice Denham. **Duración aprox.:** 79 min. Otra versión: "Escape" (Reino Unido), de Basil Dean, 1930.

Carta a tres esposas (*A Letter to Three Wives*, 1949)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Sol C. Siegel. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en la narración *One of Our Hearts Is Missing*, de John Klemptner. **Adaptación:** Vera Caspar}'. **Fotografía:** Arthur Miller. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Música:** Alfred Newman. Extractos del *Concierto n.º 2 en Si Bemol Menor. Op, 83*, de Johannes Brahms. **Canción:** "Crazy Eddie", música de Charles Henderson, letra de Joseph L. Mankiewicz. Arreglos orquestales: Edward Powell. **Montaje:** J. Watson Webb, Jr. **Dirección artística:** Lyle Wheeler, J. Russell Spencer. **Decorados:** Thomas Little, Walter M. Scott, **Vestuario:** Charles Le Mairc. **Diseño de Vestuario:** Kay Nelson. **Maquillaje:** Ben Nye. **Intérpretes:** Jeanne Crain (*Deborah Bishop*), Linda Darnell (*Lora May Finney Hollingsway*), Ann Sothorn (*Rita Phipps*), Kirk Douglas (*George Phipps*), Paul Douglas (*Porter Hollingsway*), Barbara Lawrence (*Georgianna "Babe" Finney*), Jeffrey Lynn (*Brad Bishop*), Connie Gilchrist (*Ruth Finney*), Florence Bates (*señora Manleigh*), Hobart Cavanaugh (*Manleight*), Celeste Holm (*voz de Addie Ross*), Patti Brady (*Kathleen*), Thelma Ritter (*Sadie Dugan*), **Duración aprox.:** 101 min. Según algunas fuentes: 103 min. **Estreno:** Madrid: 26 de septiembre de 1949: Palacio de la Música. Premios: Oscar 1949: Mejor dirección, Mejor guión. Premio del Screen Directors' Guild a la Mejor dirección. Premio del Screen Writers' Guild a la Mejor comedia de 1949. Otra versión: "A Letter to Three Wives" (TV), de Larry Elikann, 1985.

Odio entre hermanos (*House of Strangers*, 1949)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor ejecutivo:** Darryl F. Zanuck. **Productor:** Sol. C. Siegel. **Guión:** Philip Yordan, Joseph L. Mankiewicz. Basado en la novela *I'll never Go There Any More*, de Jerome Weidman. **Dirección de diálogos:** Tito Vuolo. **Fotografía:** Milton Krasner. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Música:** Daniele Amfitheatrof. **Arreglos orquestales:** Maurice De Packh. Temas musicales: Obertura de la ópera *El barbero de Sevilla*, de Gioacchino Rossini. “*Largo al factótum*”, de la ópera *El barbero de Sevilla*, de Gioacchino Rossini, libreto de Cesare Sterbini; “*M'Appari*”, de la ópera *Martha, oder Der Market von Richmond*, música de Friedrich von Flotow, libreto de Friedrich Wilhelm Riese; “*La donna e mobile*”, de la ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, libreto de Francesco Maria Piave. Canciones: “*Can't We Talk It Over*”, música de Victor Young, letra de Ned Washington; “*Please Don't Talk About Me When I'm Gone*”, música y letra de Sidney Clare, Sam H. Stept y Bee Palmer; “*Was That the Human Thing to Do*”, música de Sammy Fain y letra de Joe Young. **Montaje:** Harmon Jones. **Dirección artística:** Lyle Wheeler, George W. Davis. **Decorados:** Thomas Little, Walter M. Scott. **Vestuario:** Charles Le Maire. **Maquillaje:** Ben Nye. **Intérpretes:** Edward G. Robinson (*Gino Monetti*), Susan Hayward (*Irene Bennett*), Richard Conte (*Max Monetti*), Luther Adler (*Joe Monetti*), Paul Valentine (*Pietro Monetti*), Efrem Zimbalist, Jr. (*Antonio Monetti*), Debra Paget (*Maria Domenico*), Hope Emerson (*Helena Domenico*), Esther Minciotti (*Theresa Monetti*), Diana Douglas (*Elaine Monetti*), Tito Vuolo (*Lucca*), Sid Tomack (*camarero*). **Duración aprox.:** 101 min. **Estreno:** Madrid: 1 de mayo de 1950: Palacio de la Prensa. Premios: Cannes 1949: Mejor interpretación masculina a Edward G. Robinson. Otras versiones: “Lanza rota” (“Broken Lance”), de Edward Dmytryk, 1954; “The Last Patriarch” (TV), episodio de la serie “20th Century Fox Hour”, emitida entre 1955 y 1957; “El gran espectáculo” (“The Big Show”), de James B. Clark, 1961.

Un rayo de luz (*No way Out*, 1950)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz, Lesser Samuels, en colaboración con Philip Yordan. **Fotografía:** Milton Krasner. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Semen. **Música:** Alfred Newman. Arreglos orquestales: Edward Powell. **Montaje:** Barbara McLean. **Dirección artística:** Lyle Wheeler. George W. Davis. **Decorados:** Thomas Little, Stewart Reiss. **Vestuario:** Charles Le Maire. **Diseño de Vestuario:** William Travilla. **Intérpretes:** Richard Widmark (*Ray Biddle*), Linda Darnell (*Edie Johnson*), Stephen McNally (*Dr. Daniel Barton*), Sidney Poitier (*Dr. Luther Brooks*), Mildred Joanne Smith (*Cora Brooks*), Harry Bellaver (*George Biddle*), Stanley Ridges (*Dr. Sam Moreland*), Dots Johnson (*Lefty Jones*), Amanda Randolph (*Gladys*), Bill Walker (*Alderman Mathew Tompkins*), Ruby Dee (*Connie*), Ossie Davis (*John*), Ken Christy (*Edward Kowalski*). **Duración aprox.:** 106 min. **Estreno:** Madrid: 22 de octubre de 1951: Palacio de la Prensa.

Eva al desnudo (*All About Eve*, 1950)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en la narración *The Wisdom of Eve*, de Mary Orr. **Dirección de los diálogos:** Florence O'Neill. **Fotografía:** Milton Krasner. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Música:** Alfred Newman. Temas musicales: "Liebestraum", de Franz Liszt; "Storm Weather", música de Harold Arlen. Arreglos orquestales: Edward Powell. **Montaje:** Barbara McLean. **Dirección artística:** Lyle Wheeler, George W. Davis. **Decorados:** Thomas Little, Waller M. Scott. **Vestuario:** Charles Le Maire. Vestuario para Bette Davis: Edith Head. **Maquillaje:** Ben Nye. **Intérpretes:** Bette Davis (*Margo Channing*), Anne Baxter (*Eve Harrington*), George Sanders (*Addison De Witt*), Celeste Holm (*Karen Richards*), Gary Merrill (*Bill Sampson*), Hugh Marlowe (*Lloyd Richards*), Gregory Ratoff (*Max Fabian*), Barbara Bates (*Phoebe*), Marilyn Monroe (*Miss Caswell*), Thelma Ritter (*Birdie Coonatt*), Walter Hampden (*viejo actor*), Randy Stuart (*chico*), Craig Hill (*hombre*). **Duración aprox.:** 138 min. Se distribuyó en una versión de 130 min. **Estreno:** Madrid: 12 de abril de 1952: Callao. Reposición: Madrid: 23 de mayo de 1985: Bellas Artes (V. O.), Premios: Oscar 1950: Mejor película. Mejor dirección, Mejor guión. Mejor actor secundario (George Sanders), Mejor vestuario (Edith Head y Charles Le Maire), Mejor sonido (W. D. Flick. Roger Herman y Zoé Cummings), Cannes 1951: Premio especial del jurado y premio de interpretación femenina a Bette Davis. New York Film Critics 1950: Mejor película. Mejor director y Mejor interpretación femenina a Bette Davis. Globo de Oro 1950 a Joseph L. Mankiewicz por el mejor guión. Premio Screen Writers' Guild a Joseph L. Mankiewicz por la mejor comedia. British Film Academy: Mejor película. Otras versiones: "Applause" (TV), 1973, comedia musical adaptada de la obra homónima presentada en Broadway en 1970 con Lauren Bacall como protagonista, papel con el que consiguió un premio Tony, y que en las últimas representaciones interpretó Anne Baxter.

People Will Talk (1951)

Dirección: Joseph I. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Darryl F. Zanuck. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en la comedia *Dr. Med. Hiob Praetorius*, de Curt Goetz. **Fotografía:** Milton Krasner. **Efectos especiales fotográficos:** Fred Sersen. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Barbara McLean. **Dirección artística:** Lyle Wheeler, George W. Davis. **Decorados:** Thomas Little. Walter M. Scott. **Vestuario:** Charles Le Maire. **Intérpretes:** Cary Grant (*Dr. Noah Praetorius*), Jeanne Crain (*Deborah Higgins*), Finlay Currie (*Shunderson*), Hume Cronyn (*Dr. Rodney Erwell*), Walter Slezak (*profesor Lionel Parker*), Sidney Blackmer (*Arthur Higgins*), Basil Ruysdael (*decano Lyman Brockwell*), Catherine Locke (*Miss James*), Will Wright (*John Higgins*), Margaret Hamilton (*Sarah Pickett*), Esther Somers (*Mrs. Pegwhistle*), Lawrence Dobkin (*gerente*). **Duración aprox.:** 110 min. Otras versiones: “Frauenarzt Dr. Praetorius” (Alemania), de Curt Goetz, 1949; “Dr. Med Hiob Praetorius” (Alemania), de Kurt Hoffman, 1965.

Operación Cicerón (*Five Fingers*, 1952)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Twentieth Century Fox. **Productor:** Otto Lang. **Guión:** Michael Wilson. Basado en el libro *Operation Cicero*, de L. C. Moyzisch. **Fotografía:** Norbert Brodine. **Música:** Bernard Herrmann. **Montaje:** James B. Clark, **Dirección artística:** Lyle Wheeler. George W. Davis. **Decorados:** Thomas Little, Walter M. Scott. **Vestuario:** Charles Le Maire. **Intérpretes:** James Mason (*Diello, alias Cicerón*), Danielle Darrieux (*condesa Anna Staviska*), Michael Rennie (*Travers*), Walter Hampden (*Sir Frederic*), Oscar Karlweis (*Moyzisch*), Herbert Berghof (*coronel von Richter*), John Wegräf (*von Papen*), Ben Astar (*Sieben*), Roger Plowden (*MacFaden*), Michael Paten (*Morrison*), Ivan Triesault (*Steuben*), Hannelore Aman (*secretaria de von Papen*), David Wolfe (*Da Costa*). **Duración aprox.:** 108 min. **Estreno:** Madrid: 7 de noviembre de 1952: Palacio de la Prensa. Otras versiones: “Operation Cicero” (TV), de Hubert Cornfield, 1956: “Five Fingers”, serie para televisión, 1959-1960.

Julio César (*Julius Caesar*, 1953)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** John Houseman. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en el drama homónimo de William Shakespeare. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Erectos especiales fotográficos:** Warren Newcombe. **Música:** Miklos Rozsa. **Montaje:** John Dunning. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Edward Carfagno. **Decorados:** Edwing B. Willis, Hugh Hunt, **Vestuario:** Hershel McCoy. **Maquillaje:** William Tuttle. **Intérpretes:** Marlon Brando (*Marco Antonio*), James Mason (*Bruto*), John Gielgud (*Casio*), Louis Calhem (*Julio César*), Edmond O'Brien (*Casca*), Greer Garson (*Calpurnia*), Deborah Kerr (*Porcia*), George Macready (*Marulo*), Michael Pate (*Flavin*), Richard Hale (*adivino*), Alan Napier (*Cicerón*), John Hoyt (*Dedo Bruto*), Tom Powers (*Cimbro Metelo*), William Cottrell (*China*), Jack Raine (*Trebonio*), Ian Wolfe (*Ligario*). **Duración aprox.:** 121 min. **Estreno:** Madrid: 7 de febrero de 1955: Callao. Premios: Oscar 1953: Mejor dirección artística. Otras versiones: "Julius Caesar", de William Ranous, 1908; "Julius Caesar", de David Bradley, 1950; "El asesinato de Julio César" ("Julius Caesar"), de Stuart Burge, 1970.

La condesa descalza (*The Barefoot Contessa* / *La contessa scalza*, 1954)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Figaro Inc., para United Artists / Transoceanic Film. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Productor asociado:** Franco Magli, Michael Waszynski. **Supervisión:** Forrest E. Johnston. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Jack Cardiff. (Technicolor). **Música:** Mario Nascimbene. **Dirección musical:** Franco Ferrara. **Montaje:** William Hombeck. **Dirección artística:** Arrigo Equini. **Vestuario:** Fontana, **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Harry Dawes*), Ava Gardner (*María Vargas*), Edmond O'Brien (*Oscar Muldoon*), Marius Goring (*Alberto Bravano*), Valentina Córtese (*Eleonora Torlato-Favrini*), Rossano Brazzi (*Vincenzo Torlato-Favrini*), Elizabeth Sellars (*Gerry Dawes*), Warren Stevens (*Kirk Edwards*), Mary Aldon (*Miron*), Franco Interlenghi (*Pedro*), Alberto Rabagliati (*propietario de la sala de fiestas*), Enzo Slaiola (*chico*). **Duración aprox.:** 128 min. **Estreno:** Madrid: 9 de enero de 1956: Pompeya. Palace, Beatriz. Actualidades. Premios: Oscar 1954 y Globo de Oro: Mejor intérprete secundario (Edmond O'Brien).

Ellos y ellas (*Guys and Dolls*, 1955)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** Samuel Goldwyn. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en el musical de Jo Swerling y Abe Burrows inspirado a su vez en el cuento *The Idylls of Sarah Brown*, de Damon Runyon. **Fotografía:** Harry Stradling. (Eastmancolor, cinemascope), **Efectos especiales fotográficos:** Warren Newcombe. **Música:** Frank Loesser. **Dirección musical:** Jay Blackton. Arreglos musicales: Cyril Mockridge. Orquestación: Skip Martin, Nelson Riddle, Alexander Courage, Al Sendrey. Canciones: “*Follow the Fold*”, “*The Oldest Established Permanent Floating Crap Game in New York*”, “*What’s Playing at the Roxy*”. “*Pel Me Poppa*”, “*A Girl Can Catch a Cold*”, “*I’ll Know*”, “*A Homan in Love*”, “*If I Were a Bell*”, “*Adelaide*”, “*Sue Me*”, “*Take Back Your Mink*”, “*Luck Be a Lady*”. “*Sit Down’. You’re Rockin’ the Boat*”, todas con música de Frank Loesser. **Montaje:** Daniel Mandel. **Dirección artística:** Oliver Smith. Joseph Wright. **Decorados:** Howard Bristol. **Vestuario:** Irene Sharaff. **Coreografía:** Michael Kidd. **Intérpretes:** Marlon Brando (*Sky Masterson*), Jean Simmons (*Sarah Brown*), Frank Sinatra (*Nathan Detroit*), Vivian Blaine (*Miss Adelaide*), Robert Keith (*teniente Brannigan*), Stubs’ Kaye (*Nicely Johnson*), B. S. Pully (*Big Jule*), Johnny Silver (*Benny Southstreet*), Sheldon Leonard (*Harry “Caballo”*), Regis Toomey (*Arvid Abernathy*), Veda Ann Borg (*Laverne*), Kathryn Givnev (*general Cartwright*), Dan Dayton (*Rusty Charlie*), Joe McTurk (*Angie*). **Duración aprox.:** 149 min. **Estreno:** Madrid: 19 de diciembre de 1957: Coliseum. Premios: Globo de Oro 1955 al mejor musical y a Jean Simmons por la mejor interpretación femenina de un musical. Otra versión: “*A Very Honorable Guy*”, de Lloyd Bacon, 1934. **Nota:** La canción “*Adelaide*”, cantada por Frank Sinatra, fue compuesta por Frank Loesser expresamente para esta película.

The Quiet American (1958)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Figaro Inc. / United Artists. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Productores asociados:** Michael Wassynski, Vinh-Noan. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en la novela homónima de Graham Greene. **Fotografía:** Robert Krasker. **Música:** Mario Nascimbene. **Montaje:** William Hornbeck. **Dirección artística:** Rino Mondellini. **Decorados:** Dario Simoni. **Vestuario:** Gloria Mussetta. **Efectos especiales:** Rocky Cline. **Intérpretes:** Audie Murphy (*el americano*), Michael Redgrave (*Thomas Fowler*), Claude Dauphin (*inspector Vigot*), Giorgia Moll (*Phuong*), Kerima (*miss Hei*), Bruce Cabot (*Bill Granger*), Fred Sadoff (*Domínguez*), Richard Loo (*Mr. Heng*), Peter Trent (*Eliot Wilkins*), Clinton Anderson (*Joe Morton*), Yoko Tani, Sonia Moser (*Yvette*), Phuong Thi Nghiep (*Isabelle*). **Duración aprox.:** 120 min.

De repente, el último verano (*Suddenly. Last Summer*, 1959)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Horizon Film (Reino Unido), en asociación con Academy Pictures (Reino Unido) y Camp Films (Reino Unido). **Productor:** Sam Spiegel. Supervisión: Bill Kirby. **Guión:** Gore Vidal, Tennessee Williams. Basado en la obra de teatro homónima de Tennessee Williams. **Fotografía:** Jack Hildyard. **Efectos especiales fotográficos:** Tom Howard. **Música:** Buxton Orr, Malcolm Arnold. **Dirección musical:** Buxton Orr. **Montaje:** Thomas G. Stanford. **Consultor de Montaje:** William Hornbeck. **Diseño de Producción:** Oliver Messel. **Dirección artística:** William Keiner. **Decorados:** Scott Slimon. **Vestuario:** Oliver Messel y Jean Louis (para Elizabeth Taylor), Norman Harlnel (para Katharine Hepburn). **Intérpretes:** Elizabeth Taylor (*Catherine Holly*), Montgomery Clift (*Dr. John Cukrowicz*), Katharine Hepburn (*Violet Venable*), Albert Dekker (*Dr. Hockstader*), Mercedes McCambridge (*Mrs. Holly*), Gary Raymond (*George Holly*), Mavis Villiers (*Mrs. Foxhill*), Joan Young (*hermano Felicity*), Patricia Marmont (*enfermero Benson*), Maria Britneva (*Lucy*), David Cameron (*joven interno*). **Duración aprox.:** 114 min. **Estreno:** Madrid: 26 de noviembre de 1979: Vergara. Premios: Globo de Oro 1959 a la mejor interpretación femenina a Elizabeth Taylor.

Cleopatra (*Cleopatra*, 1963)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Segunda unidad:** Ray Kellogg, Andrew Marión. **Producción:** Twentieth Century Fox / MCL Films / Walwa Films. **Productor:** Walter Wanger. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz, Ronald MacDougall, Sydney Buchman. Basado en obras de Plutarco, de Suetonio y de Apiano; en *The Lije and Times of Cleopatra*, de Charles Marie Franzero; en *Anthony and Cleopatra* (*Antonio y Cleopatra*) y *Julius Cesar* (*Julio César*), de William Shakespeare, y en *Caesar and Cleopatra* (*César y Cleopatra*), de George Bernard Shaw. **Fotografía:** Leon Shamroy (Color De Luxe. Todd-AO). **Fotografía segunda unidad:** Claude Renoir, Pietro Portalupi. **Efectos especiales fotográficos:** L. B. Abbott, Emil Kosa, Jr. **Música:** Alex North. **Dirección musical:** Alex North, Lionel Newman. **Montaje:** Dorothy Spencer. **Diseño de Producción:** John De Cuir. **Dirección artística:** Jack Martin Smith, Hilyard Brown, Herman Blumenthal, Maurice Polling, Elven Webb. Boris Juraga. **Decorados:** Walter M. Scott, Paul S. Fox, Ray Moyer. **Vestuario:** Irene Sharaff (vestuario Elizabeth Taylor), Vittorio Nino (vestuario masculino), Renié (vestuario femenino). **Maquillaje:** Alberto De Rossi. Coreografía: Hermes Pan. **Intérpretes:** Elizabeth Taylor (*Cleopatra*), Richard Burton (*Marco Antonio*), Rex Harrison (*Julio César*), Pamela Brown (*sacerdotisa*), George Cole (*Flavin*), Hume Cronyn (*Sosigenes*), Cesare Dañosa (*Apolodoro*), Kenneth Haigh (*Bruto*), Andrew Keir (*Agripa*), Martin Landau (*Rufio*), Roddy McDowall (*Octavio*), Robert Stephens (*Germánico*), Francesca Annis (*Eiras*), Gregoire Aslan (*Potino*), Richard O'Sullivan (*Tolomeo*). **Duración aprox.:** 243 min. Se distribuyó una versión de 222 min. **Estreno:** Madrid: 2 de diciembre de 1963; Conde Duque. Premios: Oscar 1963: Mejor fotografía. Equipo de diseño de producción, dirección artística y decorados; Mejor vestuario y Mejores efectos especiales. **Nota:** Se inició el rodaje bajo la dirección de Rouben Mamoulian, con Stephen Boyd como Marco Antonio y Peter Finch como Julio César, con guión de Nigel Balchin, Ludi Claire. Dale Wasserman y Lawrence Durrell. Al sustituir Joseph L. Mankiewicz a Rouben Mamoulian introdujo importantes modificaciones conservando unos treinta minutos del material ya rodado. Otras versiones: Entre otras: "Cleopatra", de J. Gordon Edwards, 1917; "Cleopatra" ("Cleopatra"), de Cecil B. DeMille, 1934; "César y Cleopatra" ("Caesar and Cleopatra") (Reino Unido), de Gabriel Pascal, 1946; "Marco Antonio y Cleopatra" ("Antony and Cleopatra" / "Antoine et Cléopâtre"), de Charlton Heston, 1972.

Mujeres en Venecia (*The Honey Pot*, 1967)

También distribuida con el título: **It Comes Up Murder**.

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Famous Artists Productions / United Artists. Productores: Charles K. Feldman y Joseph L. Mankiewicz. **Productor ejecutivo:** Attilio D'Onofrio, **Guión:** Joseph L. Mankiewicz. Basado en la comedia *Mr. Fox of Venice*, de Frederick Knoff, adaptada de la novela *The Evil of the Day*, de Thomas Sterling, inspirada a su vez en la obra *Volpone*, de Ben Jonson. **Fotografía:** Gianni di Venanzo (Technicolor). **Música:** John Addison. **Montaje:** David Bretherton. **Diseño de Producción:** John de Cuir. **Dirección artística:** Boris Juraga. **Vestuario:** Rolf Gerard. **Coreografía:** Lee Theodore. **Intérpretes:** Rex Harrison (*Cecil Fox*), Susan Hayward (*Mrs. Lone Star Sheridan*), Cliff Robertson (*William McFly*), Capucine (*princesa Dominique*), Edie Adams (*Merle McGill*), Maggie Smith (*Sarah Watkins*), Adolfo Celi (*inspector Rizzi*), Herschel Bernardi (*Oscar Ludwig*), Cy Grant (*intermediario*), Frank Latimore (*intermediario*), Luigi Scavran (*Massimo*), Mimmo Poli (*cocinero*), Antonio Corevi (*sastre*). **Duración aprox.:** 150 min. Se distribuyó una versión de 131 min. **Estreno:** Madrid: 12 de febrero de 1968: Gran Via, Canciller, Españólete, Infante.

King: A Filmed Record... Montgomery to Memphis (1970),
Documental

Directores: Sidney Lumet. Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Commonwealth United Corporation / Martin Luther King Project. **Productor:** Ely Landau. **Productor asociado:** Richard Kaplan. **Música:** Coleridge-Taylor Perkinson. **Montaje:** Lora Hays, John Carter. **Narradores:** Paul Newman, Joanne Woodward, Ruby Dee. James Earl Jones, Clarence Williams III, Burt Lancaster, Ben Gazzara, Charlton Heston, Harry Belafonte, Sidney Poitier. **Duración aprox.:** 185 min. Se distribuyó una versión de 177 min. **Nota:** Las primeras proyecciones fueron presentadas en sesiones benéficas, y a partir de septiembre de 1970 la compañía Marion Films pasó a distribuirla de forma regular.

El día de los tramposos (*There Was a Crooked Man...* 1970)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Warner Brothers. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Productor ejecutivo:** C. O. Erickson. **Guión:** David Newman, Robert Benton. **Fotografía:** Harry Stradling, Jr. (Technicolor, Panavision). **Música:** Charles Strouse. **Canción:** “*There Was a Crooked Man*”, de Charles Strouse y Lee Adams, interpretada por Trini López. **Montaje:** Gene Milford. **Diseño de Producción:** Edward Carrere. **Decorados:** Keogh Gleason. **Vestuario:** Anna Hill Johnstone. **Vestuario masculino:** Ted Tetrick. **Vestuario femenino:** Rose Brandi. **Maquillaje:** Perc Westmore. **Efectos especiales:** John Barton. **Intérpretes:** Kirk Douglas (*Paris Pitman. Jr.*), Henry Fonda (*Woodward Lopeman*), Hume Cronyn (*Dudley Whinner*), Warren Dales (*Floyd Moon*), Burgess Meredith (*Missouri Kid*), Joint Randolph (*Cyras McNutt*), Arthur O’Connell (*Mr. Lomax*), Martin Gabel (*Warden Le Goff*), Michael Blodgett (*Coy Cavendish*), Claudia McNeil (*madame*), Alan Hale, Jr. (*Tobaccy*), Victor French (*Whiskey*), Lee Grant (*Mrs. Bullard*). **Duración aprox.:** 125 min. **Estreno:** Madrid: 1 de marzo de 1971: Avenida.

La huella (*Sleuth*, 1972)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Palomar Pictures International (Reino Unido). **Productor:** Morton Gottlieb. **Productor ejecutivo:** Edgar J. Scherick. **Productor asociado:** David Middlemas. **Guión:** Anthony Shaffer, basado en su comedia homónima. **Fotografía:** Oswald Morris (Color De Luxe, Panavision). **Música:** John Addison. Canciones; Cole Porter. **Montaje:** Richard Marden. **Diseño de Producción:** Ken Adam. **Dirección artística:** Peter Lamonl. **Decorados:** John Jarvis. **Vestuario:** John Furniss. **Intérpretes:** Laurence Olivier (*Andrew Wyke*), Michael Caine (*Milo Tindle*), Alec Cawthorne (*inspector Doppler*), Eve Channing (*Marguerite*), John Matthews (*sargento detective Tarrant*), Teddy Martin (*Higgs*). **Duración aprox.:** 138 min. **Estreno:** Madrid: 5 de octubre de 1973: Paz.

COLABORACIONES

Woman Trap (William A. Welman, 1929), Intervención como actor.

George Stevens: A Filmmaker's Journey (George Stevens, Jr., 1984), Entrevista, entre otros.

W. C, Fields Straight Up (Joe Adamson, 1986), TV. Entrevista, entre otros.

TELEVISIÓN

Carol for Another Christmas 1964

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Xerox Corporation / Telsun Foundation, para la United Nations American Broadcasting Co. **Productor:** Joseph L. Mankiewicz. **Productor ejecutivo:** Edgard Rosenberg. **Productor asociado:** C. O. Erickson. **Guión:** Rod Serling. Basado en la novela *A Christmas Carol (Canción de Navidad)*, de Charles Dickens. **Fotografía:** Arthur Ornitz. **Música:** Henri Mancini. **Canción:** “*Don’t Sit Under the Apple Tree*”, interpretada por las Hermanas Andrews. **Montaje:** Robert Lawrence. **Dirección artística:** Gene Callahan. **Vestuario:** Anna Hill Johnstone. **Intérpretes:** Sterling Hayden (*Grudge*), Peter Fonda (*Marley*), Ben Gazzara (*Fred*), Pal Hingle (*espíritu de las navidades presentes*), Steve Lawrence (*espíritu de las navidades pasadas*), Percy Rodriguez (*Charles*), Eva Marie Saint (*Wave*), Peter Sellers (*rey de los Individualistas*), James Shigeta (*doctor*), Barbara Ainteer (*Ruby, esposa de Charles*), Robert Shaw (*espíritu de las navidades futuras*), Britt Ekland (*la madre*), Pat Hingle. **Duración aprox.:** 86 min.

PROGRAMAS SOBRE JOSEPH I.. MANKIEWICZ

Anyone for Venice (1966)

Realización: Charles Chabaud. Documental sobre el rodaje de Mujeres en Venecia. Duración: 29 min. Emisión: FR3: 8 de febrero de 1966.

Mankiewicz à Avignon (1981)

Realización: Pierre-André Boutang. Jean Douchet. Documental en dos partes.

Duración: 1.^a parte: 38 min., 2.^a parte: 38 min. Emisión: FR3: 28 de febrero de 1981 (1.^a parte) y 17 de octubre de 1981 (2.^a parte).

All About Mankiewicz (1983)

Realización y Guión: Luc Béraud, Michel Ciment. **Producción:** Janus Film / Filmedis (París). **Productor:** Klaus Hollwig. **Fotografía:** Torn Hurwitz, Michael Teutsch. **Montaje:** Juliette Welting. Entrevistador: Michel Ciment. Duración: 104 min, 1.^a parte (“His life and his films”): 52 min., 2.^a parte (“Working in Hollywood”): 52 min. **Nota:** Se presentó en 1983 en la XL Mostra Internazionale del Cinema de Venecia, en sesión no competitiva.

REALIZACIONES NO CINEMATOGRAFICAS

Opera

La Bohème (1952)

Dirección: Joseph L. Mankiewicz. **Autor:** Giacomo Puccini. **Adaptación:** Howard Dietz. Del libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. **Dirección musical:** Albert Erede. **Decorados y vestuario:** Rolf Gérard. **Intérpretes:** Richard Dicker (*Rodolfo*), Robert Merrill (*Marcello*), Jerome Hines (*Colline*), Clifford Harvout (*Schaunard*), Lawrence Davidson (*Benoit*), Nadine Conner (*Mimi*), Patrice Munsel (*Musetta*), Paul Franke (*Parpignol*), Alessio de Paolis (*Alcindoro*), Alfred Brazis (*sargento*). **Estreno:** 27 de diciembre de 1952: Metropolitan Opera de New York.

Teatro

The Square Root of Wonderful (1957)

Dirección: George Keathley. **Autor:** Carson McCullers. **Producción:** Saint Subber / Figaro Inc. (Joseph L. Mankiewicz) / The National Broadcasting Co. / Robert Lantz. **Decorados e iluminación:** Jo Mielsiner. **Vestuario:** Noel Taylor. **Intérpretes:** Kevin Coughlin (*Paris Lovejoy*), Anne Baxter (*Mollie Lovejoy*), Philip Abbott (*John Tucker*), Marline Abbott (*Lorena Lovejoy*), Jean Dixon (*madre Lovejoy*), William Smithers (*Philip Lovejoy*), Kippy Campbell (*Joey Barnes*). **Estreno:** New York: 30 de octubre de 1957: National Theatre.

Ellos y ellas



Abstracts

FASTEN YOUR SEAT BELTS! THERE'S GOING TO BE A STORM TONIGHT!

Carlos J. Plaza

Joseph L. Mankiewicz only directed twenty feature films, but he played a role in a number of others as producer and screenwriter. Only one of his films, however, was actually based on his own screenplay: **The Barefoot Contessa** (1954). Mankiewicz was born in Pennsylvania in 1909 to a German father and Latvian mother: his brother, Herman, also worked in the motion picture industry, and was perhaps best known for writing the screenplay for **Citizen Kane** (1940). Mankiewicz's first work in cinema dates back to 1929, when he starting writing intertitles for silent versions of "talking" films. He then went on to writing dialogues and screenplays, first for Paramount Studios and then for MGM, where some of his finest work includes the screenplay for **Manhattan Melodrama** (1934) and the dialogues for **Our Daily Bread** (1934). Mankiewicz then worked as producer for such films as **Fury** (1936), **The Philadelphia Story** (1940), **Woman of the Year** (1942) and a number of Frank Borzage pictures (**Mannequin**, 1938; **Three Comrades**, 1938; **Strange Cargo**, 1940, among others). In 1946 he directed his first film. **Dragonwyck**. His most fruitful period as director ran from 1946 to 1959 (16 feature films), with such outstanding titles as **A Letter to Three Wives** (1949), **All About Eve** (1950), **Julius Caesar** (1953), **The Barefoot Contessa** (1954) and **Suddenly, Last Summer** (1959). Mankiewicz directed only four more films, the last one. **Sleuth**, in 1972. He died in 1993.

THE SCOUNDREL WHO REWROTE F. SCOTT FITZGERALD. JOSEPH L. MANKIEWICZ, PRODUCER

Tag Gallagher

For several years before getting into directing, Mankiewicz was the producer of films made by other directors. Between 1936 and 1944 he produced a total of twenty pictures, the most brilliant of which are **Fury** and **The Philadelphia Story**. All of them were made for Metro-Goldwyn-Mayer, except for the last one. **The Keys of the Kingdom**, which was made under contract to Twentieth Century Fox. Although the personality of MGM kingpin Louis B. Mayer always overpowered those of his subordinates, Mankiewicz's mark managed to shine through in a good part of his productions. Thus, the American director's love for theatre and literature is obvious in most of his productions, which, in the author's words, were often times more like "photo-theatre" than cinema. This aspect was particularly evident when directing actors like Spencer Tracy and Margaret Sullavan, who the author categorises as "mannequins".

RATIONALIST ILLUSIONS. STORIES, PERFORMANCE AND LIFE IN THE FILMS OF MANKIEWICZ

Carlos F. Heredero

Together with the work of Douglas Sirk, Mankiewicz's films lie somewhere between classicism and modernity, equidistant from classic narration and modern reflection. Conventional classic narration began being replaced by "fiction within fiction", created and directed by some of the characters themselves: Nicholas Van Ryn in **Dragonwyck**, Addie Ross in **A Letter to Three Wives**, Eve Harrington and Addison de Witt in **All About Eve**. These characters did not simply perform among and like the rest: they also wanted to write the screenplay, distribute the parts and direct the scene. All of this meant the predominance of reason over sentiment and the constant presence of machinations, plots, conspiracies and the like. In the films of Mankiewicz scheming becomes a constructive element and the star of the show, way above and beyond the characters who actually take part in the scheme.

The crown jewel of this Mannerist mechanism. **The Honey Pot**, is a perfect example. When all else fails, the scheme devours its own creators, who go from executioners to victims. There is always (or nearly always) a demiurge-type character who sets the game into motion and another person who tries to oust him. In the end they are all devoured by the mechanism itself, in a downhill path of degradation. In the end it is a power struggle, a lucid questioning of the *American way of life* with a self-critical spirit. After all, the person responsible for weaving the plot is none other than Mankiewicz himself.

THE OPEN STAGE. THEATRICALITY AND PERFORMANCE IN THE FILMS OF MANKIEWICZ

Angel Quintana

Joseph Mankiewicz was a great lover of theatre, a passion which is clearly manifested in his motion pictures. In fact, in one of his last films, *The Honey Pot*, he very subtly fused both of these arts. The title credits coincide with the end of the second-to-last act in *Volpone*, a seventeenth-century play by Ben Jonson, thus suggesting a continuity between theatre and cinema. However, the Mankiewicz picture most directly coupled with theatre is **All About Eve**, although ironically enough the theatre does not appear even once and the real action takes place off stage. What the American director is actually defending in his work is the Mannerist idea of the world as a performance, a great stage. At the same time, the framework of the cinematographic (theatrical) performance is not confined to the shot itself, but is instead blended with the exterior and real life, becoming a fusion-integration between the two levels —reality and fiction—. The theatrical imprint in Mankiewicz's films, more than the visual and screenplay revelations, takes on even greater importance in terms of the actors' body movement and dialogues. And let us not forget the great demiurge, whether it be the author himself or one of the alter egos that wander through his films, even though his plans may be constantly challenged by the outside reality.

TIME, A BAROQUE SENTIMENT

Antonio Santamarina

After revealing Mankiewicz's concern for finding a way to simultaneously fit together the past, present and future in his stories, the author discloses the principal narrative procedures the filmmaker uses in the heart of his stories to suggest the presence of the past (flash-backs, portraits, memories) and the future (statues, premonitions, apparitions). He then talks about how the three time periods also shape the lives of the characters in the stories (tormented by the past, fearful of the future and living in a present they loathe). The author goes on to show the link between sentiment and the baroque imager of time (the fleetingness of life, the search for immortality) and Mankiewicz's vision of the same subject.

*JULIUS CAESAR: UNTO WELLES THE THINGS THAT ARE SHAKESPEARE'S
AND UNTO MANKIEWICZ THE THINGS THAT ARE WELLE'S*

Esteve Riamhau

Mankiewicz's passion for the theatre is only too well known, particularly his love for baroque theatre and, needless to say, for its embodiment: William Shakespeare. This fact connects him to another motion picture virtuoso who also created a number of adaptations of the English playwright's works: Orson Welles, in fact, Welles had been toying with the idea of taking Shakespeare's *Julias Caesar* to the big screen; but producer John Houseman opted for Mankiewicz, over the participation of the creator of **Citizen Kane**. Nevertheless, Mankiewicz's final motion picture version has a lot in common with Welles' earlier stage version, although without the modern component that Welles did managed to include. There is no question that Welles came a lot closer to capturing the English playwright's spirit than did Mankiewicz. In the author's words "Welles inherited from Shakespeare what Mankiewicz never managed to absorb from Welles".

GENRE ACCORDING TO MANKIEWICZ

Antonio José Navarro

As opposed to so many directors who specialise in a particular genre. Mankiewicz cultivated a good number of different genres. However, he did so not from the perspective of the film industry (responsible for the genre phenomenon), but instead from a very personal angle, based on several literary, artistic and philosophical references that have little to do with standard genre classification. In other words, rather than Mankiewicz adapting to the genres, it was the other way around. Within the ven structure of genre (any genre), Mankiewicz pushes it to the limit and subverts it, adding elements which in principle are not typical of the particular genre but which are related to the director's personal world. Therefore, the outcome tends to be more a Mankiewicz picture than a genre film. Some of the different genres visited by Mankiewicz include fantasy (**The Ghost and Mrs. Muir**), melodrama (**A Letter to Three Wives**), film noir (**House of Strangers**), political (**The Quiet American**), films about cinema (**The Barefoot Contessa**), peplum (**Cleopatra**), films about theatre (**All About Eve**). Western (**There Was a Crooked Man...**), etc.

WORDS LIKE EMPTY SHELLS

Carlos Losilla

A number of scholars have considered Joseph L. Mankiewicz to be a more a creator of words than of images. Perhaps the most characteristic aspects of his work are spoken language, oral discourse and words, in spite of the fact that their importance is often diluted. Authors such as Otto Preminger, Billy Wilder and Mankiewicz himself coincide in terms of verbal language, the three of them have the same concept of cinematographic expression. They stand out as masters in the use of dialogue, taking advantage of viewpoint and the manipulative character of language to construct a series of discourses which are somewhat ambiguous and diffuse while at the same time incontrovertibly beautiful. Paradoxically they create images that are more forceful than in classic cinema. Mankiewicz's ability to turn language into beauty might be explained, on the one hand, by the fact that he was a screenwriter and therefore an expert in language. Another explanation is that many of his films contain literary references, such as **Cleopatra** (1963), based on pieces by Shakespeare and Bernard Shaw, or **Julius Caesar**, also based on the Shakespearean play.

JOSEPH L. MANKIEWICZ, A PROGRESSIVE LIBERAL? MORALISM AS IDEOLOGY

José Enrique Móntenle

Joseph L. Mankiewicz was not a politically committed filmmaker. However, a number of biographies clearly underscore his “intellectual, rationalist, liberal and progressive” character. He was an intellectual—a condition which stemmed from his university education, a number of intellectual endeavours, his time in Europe and his experience as a writer—and was involved in the Screen Directors’ Guild. But these traits describe a progressive liberal identity, not a clearly personal political commitment. According to most of the books written about the Hollywood witch hunt, Mankiewicz’s role in the sad events was quite irrelevant. Clinging to this theory, however, is not altogether true. It is rather suspicious that in spite of being in the higher echelons of the Hollywood guild, he was never once interrogated. Nor should we forget that the real crux of the witch hunt was not Hollywood, but rather the world of trade unions.

MANKIEWICZ AND WOMEN

Nuria Bou

Despite the fact that the main characters in Mankiewicz's films are women, according to the author they are all dead women, either literally (**The Barefoot Contessa** and **Cleopatra**) or symbolically (Gene Tierney in **Dragonwyck** and **The Ghost and Mrs. Muir**; Elizabeth Taylor and Katharine Hepburn in **Suddenly, Last Summer**, among others). They are dissatisfied women trying to escape and change their lives (**The Late George Apley**, **Five Fingers**, **Guys and Dolls**, **People Will Talk**, etc.), often persecuted or surrounded by death. In Mankiewicz's pictures there are no evil women or *femmes fatales*, per se (except for Addie Ross in **A Letter to Three Wives**, who never actually appears on screen). Mankiewicz makes a concerted effort to highlight the more domestic and "feminine" qualities, adding a certain misogynist touch, which is not attributed to Mankiewicz alone but to the whole of American filmmaking of the period. A paradigmatic example can be seen in **All About Eve**, in which Margo Channing realises that it is much more important to concentrate her efforts on love and the home than to pursue her acting career, which the ambitious Eve Harrington takes over.

THE FEAR OF FEAR ITSELF

Fernando Lara

The years between **A Letter to Three Wives** (filmed in 1948, although released a year later) and **People Will Talk** (1951) marked one of the bleakest periods in twentieth-century American filmmaking, shrouded by the Communist witch hunt. In this environment the most conservative sector of the motion picture industry, headed by the all powerful Cecil B. DeMille, began a process of persecution and destruction of Mankiewicz, who at the time was president of the Screen Directors' Guild. The ultraconservatives wanted all directors to pledge their loyalty to an anti-communist pact. DeMille's initial manoeuvres put Mankiewicz in an awkward position. However, opposition from the more liberal sector (which included such names as Billy Wilder, John Huston, Nicholas Ray, William Wyler, John Sturges and Joseph Losey), and John Ford's famous final statement ("*My name is John Ford and I make Westerns...*") managed to prevail over DeMille, and Mankiewicz was able to remain in his post.

A QUIET AMERICAN (FILMMAKER): MANKIEWICZ IN VENICE

Esteve Riambau

In 1987, six years before his death. Mankiewicz was interviewed for a Venice Film Festival retrospective in honour of the director's lifetime achievements. The interview addresses a number of subjects, from the old Hollywood studio system to the then current state of filmmaking. The interview gets underway with the role of the director and screenwriter and the concept of "author", as well as the role of actors, etc. Mankiewicz then recalls the studio system years in Hollywood (he worked for Paramount, MGM and Fox) and his early stages as a writer of intertitles for silent versions of "talking" pictures. He then goes on to talk about his own pictures (mainly **The Barefoot Contessa**, **Julius Caesar**, **All About Eve** and **The Quiet American**). The interview also covers political aspects (such as Cecil B. DeMille's attempt at blacklisting him during the famous McCarthy Hollywood witch hunt when Mankiewicz was president of the Screen Directors' Guild), and ends up with the final years of his career and the future of cinema in the world of entertainment.

El día de los tramposos



Índices

Índice onomástico

Adorno, Theodor W.: 78.
Albee, Edward: 86.
Aldarondo, Ricardo: 14.
Aldrich, Robert: 25, 84.
Altman, Rick: 79.
Altman, Robert: 76.
Ameche, Don: 17.
Amiel, Vincent: 57, 62.
Andersen, T.: 97.
Apiano: 50, 77.
Arthur, Jeanne: 19.
Arzner, Dorothy: 16.
Attenborough, Richard: 123.
Austin, J, L: 81.
Averson, R.: 97.

Bachelard, Gaston: 105.
Ballbusch, Peter: 109.
Barrows, Nick: 129.
Barthes, Roland: 69, 73.
Baxter, Anne: 43, 53, 65, 103.
Bazin, André: 47, 50.
Beery, Wallace: 18.
Beethoven, Ludwig van: 114.
Bergman, Ingrid: 19.
Berlin, Irving: 114.
Bernstein, Leonard: 114.
Bessie: 91.
Best, Edna: 105.
Bing, Rudolph: 122.
Binh, N, T.: 14, 62, 97.
Blumenau, Johanna: 5, 14.
Bogart, Humphrey: 12, 54, 65.
Bogdanovich, Peter: 67, 68, 70, 73.
Boieslawski, Richard: 8, 16.
Bonaparte, Napoleón: 34.
Bontemps, Jacques: 40, 62, 72, 73, 79.
Borzage, Frank: 9, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 79, 89.
Bow, Clara: 118.

Boyd, Stephen: 12.
Boyer, Charles: 19.
Brando, Marlon: 12, 46, 48, 59, 68, 82, 119, 121.
Brazzi, Rossano: 54, 119.
Brecht, Bertold: 5.
Brodine, Norbert: 76.
Brooks, Richard: 25, 109.
Brown, Clarence: 9, 16, 91, 93.
Brown, Vanesa: 105.
Brunetière, Ferdinand: 79.
Burch, Noel: 97.
Bums, George: 7.
Burton, Richard: 13, 67, 123.

Caesar, Arthur: 90.
Calm, Edward: 7.
Caine, Michael: 127.
Calhern, Louis: 59, 68.
Capra, Frank: 22, 91.
Carbonier, A.: 79.
Carringer, Robert L.: 72.
Casals, Montserrat: 112.
Casella, P.: 97.
Castro, Fidel: 12.
Ceplair, Larry: 97.
Cervantes, Miguel de: 50.
Chaplin, Charles: 7.
Chevalier, Anne: 12.
Chion, Michel: 35, 40.
Cliristie, Agatha: 57.
Ciano, Galeazzo: 69.
Ciment, Michel: 14, 40, 43, 50, 52, 62, 79, 108.
Clifford, Ruth: 18.
Clift, Montgomery: 5, 12.
Cline, Edward: 7, 115.
Clouzot, H, G: 91.
Cohen, Emmanuel: 129.
Colman, Ronald: 54.
Compagnon, Antoine: 42, 50.
Conway, Jack: 89.
Cooper, Jackie: 7.

Corliss, Robert: [73](#).
Corneille, Pierre: [122](#).
Cotten, Joseph: [66](#).
Coughland, Robert: [72](#).
Coulouris, George: [66](#), [73](#).
Crain, Jeanne: [53](#), [93](#), [101](#), [105](#), [107](#), [125](#).
Crawford, Joan: [8](#), [16](#), [17](#), [19](#), [21](#), [22](#), [90](#), [117](#), [119](#).
Cronin, A. J.: [9](#).
Cronyn, Hume: [11](#), [107](#).
Crosby, Bing: [7](#).
Cukor, George: [6](#), [8](#), [12](#), [17](#), [48](#), [82](#), [90](#), [115](#), [121](#), [129](#).
Cummins, Peggy: [100](#), [105](#).
Currie, Finlay: [55](#), [92](#).

Darnell, Linda: [53](#), [100](#), [103](#), [105](#), [107](#), [117](#).
Darrieux, Danielle: [76](#), [101](#).
Dassin, Jules: [17](#), [89](#).
Davis, Bette: II, [19](#), [43](#), [104](#), [117](#), [118](#), [127](#).
Davis, John: [116](#).
DeMille, Cecil B.: [11](#), [79](#), [91](#), [97](#), [106](#), [108](#), [109](#), [110](#), [125](#), [129](#).
Devine, Jeremy M.: [97](#).
Dickens, Charles: [13](#).
Dieterle, William: [48](#).
Dietz, Howard: [11](#).
Dillinger, John: [8](#).
Dinh-Diem, Ngo: [92](#).
Dmytryk, Edward: [92](#), [93](#).
Dominguin, Luis Miguel: [120](#).
Doniol Valcroze, Jacques: [73](#).
Douglas, Kirk: [78](#), [86](#), [126](#).
Du Maurier, Daphne: [76](#).
Dunne, Phillip: [10](#).
Durand, G: [105](#).
Durrell, Lawrence: [12](#), [40](#).

Earl Jones, James: [14](#).
Edwards, Hilton: [67](#), [73](#).
Emerson, Ralph Waldo: [29](#), [57](#).
Englund, S.: [97](#).
Errol, Leon: [7](#).
Erskine, Mr.: [5](#).

Fairbanks, Douglas: [122](#).
Farouk: [67](#).
Farrow, John: [109](#).
Feist, Felix: [109](#).
Ferrer, Mel: [93](#).
Fields, W. C.: [7](#), [115](#), [118](#), [129](#).
Finch, Peter: [12](#).
Fleischer, Richard: [84](#), [109](#).
Fleming, Victor: [6](#).
Fonda, Henry: [13](#), [78](#), [126](#).
Fonda, Peter: [13](#).
Ford, John: [11](#), [18](#), [19](#), [20](#), [22](#), [79](#), [91](#), [109](#), [110](#), [129](#).
Foucault, Michel: [50](#).
France, Richard: [73](#).
Frappat, H el ene: [50](#).
Frye, Northrop: [76](#), [79](#).
Fuller, Sam: [25](#), [84](#).

Gabel, Martin: [66](#).
Gable, Clark: [16](#), [17](#), [22](#), [119](#).
Gallagher, "Skeets": [118](#).
Gardner, Ava: [53](#), [65](#), [99](#), [112](#), [117](#), [119](#), [120](#), [121](#).
Garland, Judy: [9](#), [16](#).
Garret, Oliver H, P.: [8](#).
Garson, Greer: [68](#).
Gazzara, Ben: [13](#).
Geist, Kenneth L.: [23](#), [73](#), [108](#).
Gianini, familia: [79](#).
Gielgud, John: [48](#), [68](#).
Giraudoux: [97](#).
Gish, Lillian: [18](#).
Godard, Jean-Luc: [19](#), [97](#), [125](#).
Goethe, Johann W.: [5](#).
Goetz, Curt: [11](#), [48](#), [64](#), [125](#).
Goldwater, Barry: [126](#).
Goldwyn, Samuel: [12](#).
Góngora, Luis de: [59](#).
González Requena, Jesús: [25](#), [40](#).
Gordon, Michael: [109](#).
Goring, Marius: [54](#).

Granger, Stewart: 122.
Grant, Cary: 5, 11, 17, 55, 102, 107.
Greco, El: 50.
Green, Arthur: 126.
Green, Graham: 12, 92.
Green, Mitzi: 7.
Griffith, David W.: 18, 93.
Gubern, Román: 79.
Guerber-Cahuzac, Chloé: 35.
Guild, Nancy: 103.

Hamshire, Stuart: 81.
Handel, George F.: 23, 50.
Harrison, Rex: 41, 46, 54, 55, 84, 99, 116.
Hartmann, Don: 109.
Hayden, Sterling: 13.
Hayward, Susan: 12, 103, 105.
Hayworth, Rita: 65.
Hearst, William Randolph: 63, 129.
Heidegger, Martin: 81, 83.
Hemingway, Ernest: 115.
Henry, Michel: 40, 95, 97.
Hepburn, Katharine: 12, 17, 20, 49, 56, 79, 85, 86, 101.
Herebero, Carlos F.: 14, 62, 81, 93, 96.
Herrmann, Bernard: 76.
Heston, Charlton: 14, 70.
Higham, Charles: 67, 68, 73.
Hitchcock, Alfred: 103.
Hitler, Adolf: 34, 69.
Holland, Joseph: 66.
Home, Gerald: 107.
Home, Lena: 120.
Houseman, John: 11, 48, 66, 67, 68, 72, 73, 122.
Howard, Leslie: 121.
Hudson, Hugh: 124.
Hudson, Rock: 19.
Hughes, Howard: 12, 120.
Hunter, Ian: 22.
Huston, John: 91, 97, 109, 128, 129.
Hutchinson, Josephine: 59, 102.

Inge, William: [86](#).
Ishaghpour, Youssef: [50](#).
Ivory, James: [129](#).

James, Heary: [86](#).
Jerome, V. J.: [93](#).
Joffé, Roland: [123](#).
Johnson, Nunnally: [9](#).
Jonson, Ben: [13](#), [38](#), [39](#), [41](#), [42](#), [43](#), [64](#).

Kael, Pauline: [64](#), [72](#).
Kahn, Ali: [65](#).
Kaltenborn, H, V.: [67](#).
Karajan, Herbert von: [114](#).
Kaufman, George S.: [64](#).
Kazan, Elia: [86](#), [89](#), [92](#), [93](#), [97](#), [126](#).
Kerr, Deborah: [68](#), [121](#).
Kid, Michael: [76](#).
King, Henry: [91](#).
Knott, Frederick: [42](#).
Kovic, Ronnie: [97](#).
Korda, Zoltan: [125](#).
Kramer, Stanley: [89](#).
Krasna, Norman: [21](#).
Kubrick, Stanley: [76](#).

La Cava, Gregory: [120](#).
La Polla, F.: [73](#).
Lancaster, Burt: [14](#).
Lang, Fritz: [8](#), [16](#), [20](#), [21](#), [23](#), [81](#), [89](#), [125](#).
Lang, Otto: [109](#).
Lara, Fernando: [31](#).
Lardner Jr., Ring: [90](#).
Lasky, Jesse L.: [129](#).
Latorre, José M.^a: [97](#).
Lavery, Emmett: [91](#).
Law son, Howard: [91](#).
Le Roy, Mervyn: [121](#), [129](#).
Leab, Daniel J.: [94](#).
Learning, Barbara: [73](#).
Lean, David: [116](#).

Lebo, Harlan: 72.
Lee, Row land V.: 6.
Lewis, Joseph H.: 75, 76.
Lincoln, Abraham: 122.
Loesser, Frank: 44.
Lombard, Carole: 118.
Long, Huey: 66.
Lope de Vega, Félix: 62.
Losey, Joseph: 97, 109.
Loy, Myrna: 16, 119.
Lubitsch, Ernst: 7, 10, 18.
Lumet, Sidney: 14.
Luther King, Martin: 14.

MacDonald, Jeanette: 17.
Mahler, Gustav: 114.
Malle, Louis: 129.
Mallz: 91.
Mamoulian, Rouben: 12, 13.
Mankiewicz, Christopher: 9.
Mankiewicz, Don: 12.
Mankiewicz, Erna: 5.
Mankiewicz, Frank: 5, 14.
Mankiewicz, Herman J.: 5, 6, 12, 16, 63, 64, 72, 129.
Mankiewicz, Joseph L.: *passim*.
Mankiewicz, Tom: 9.
Marcantonio, Vito: 93.
Marin, Edwin L.: 13, 17.
Marlowe, Christopher: 50.
Marquand, John P.: 64.
Marshall, George: 108.
Martí, Octavi: 112.
Martini, Emntutela: 73.
Marton, Andrew: 109.
Marx, Groucho: 5.
Mason, James: 11, 45, 48, 53, 68, 76, 119.
Matthews, Rosemary: 13.
Mayer, Jerry: 116.
Mayer, Louis B.: 8, 9, 16, 17, 21, 116, 117, 118, 119, 121, 122.
Mayo, Archie L.: 118.
McCarey, Leo: 11, 90, 91.

McCarthy, Joseph: 48.
McConnell, Frank D.: 75, 79.
McLeod, Norman Z.: 7, 8.
McLiammoir, Michéal: 67, 73.
Medici, familia: 118.
Menninger, Karl: 9.
Mérigeau, Pascal: 40, 105.
Meryman, Richard: 72.
Miguel Angel: 50.
Milestone, Lewis: 129.
Miller, Arthur: 86.
Miller, Arthur C.: 114.
Minnelli, Vincente: 67, 79.
Mizrahi, Simon: 112.
Moix, Terenci: 75, 79, 88, 97.
Moll, Georgia: 92.
Monterde, José E.: 97.
Morgan, Frank: 17.
Morris, Chester: 16.
Murnau, Friedric W.: 12.
Murphy, Audie: 97.
Mussolini, Benito: 66, 69, 71, 93.
Myers, Henry: 129.
Myers, Johnny: 124.

Negulesco, Jean: 109.
Newman, Paul: 14.
Newquist, R.: 23.
Nugent, Frank: 18.

O'Brien, Edmond; 68, 124.
Oakie, Jack: 7, 118.
Oates, Warren: 78.
Olivier, Laurence: 47, 49, 55, 116, 127.
Orozco, E.: 62.
Orr, Mary: 46.
Overstreet, Richard: 40, 62, 72, 73, 79.
Owen, Reginald: 17.

Panofsky, Erwin: 59, 62.
Parrish, Robert: 109.
Parsons, Louella: 97, 118.

Passinetti, P, M.: 73.
Peck, Gregory: 17.
Penn, Arthur: 76.
Picasso, Pablo: 32.
Pickford, Mary: 122.
Pitts, ZaSu: 7.
Platón: 105.
Plummer, Christopher: 72.
Plutarco: 50, 67, 77.
Poe, Edgar Allan: 57, 86.
Poitier, Sidney: 10, 14, 93, 97, 125.
Pollack, Sidney: 97.
Pommer, Prich: 5.
Porter, Cole: 57, 114.
Potter, H. C.: 17, 109.
Powell, Michael: 116.
Powell, William: 16.
Preminger, Otto: 81, 84, 89, 91, 99.
Pressburger, Emerieh: 11, 16.
Price, Vincent: 10, 54, 76, 85, 98.
Puccini, Giacomo: 11, 129.

Rabourdin, Dominique: 79.
Racine, Jean: 5, 122.
Rank, Arthur: 116.
Ray, Nicholas: 25, 67, 109.
Rave, Martha: 7.
Reagan, Ronald: 91.
Reinhardt, Max: 48.
Reisch, Walter: 109.
Remarque, Erich Maria: 9.
Resnais, Alain: 83.
Riambau, Fsteve: 97.
Ribbentrop, Joachim von: 69.
Richardson, Tony: 126.
Ritter, Thelma: 105.
Rivette, Jacques: 49 50.
Robinson, Edward G.: 79.
Robson, Mark: 93, 109.
Rohmer, Eric: 97, 125.
Rooney, Mickey: 17, 120.

Rubirosa, Porfirio: 120.
Ruggles, Wesley: 118, 124.
Ruiz, José: 40, 62, 73, 79.
Runyon, Damon: 44.
Russell, Bertrand: 81, 83.
Russell, Rosalind: 17.
Ruttenberg, Joseph: 21.
Ryle, Gilbert: 81.

Saint, Eva Marie: 13.
Salt, Waldo: 91.
Sanders, George: 11.
Santamarina, Antonio: 40.
Schaeffer, Pierre: 40.
Schaffner, Franklin: 129.
Schary, Dore: 121, 122.
Schenk, Nicholas: 119, 121.
Schrader, Paul: 78, 79.
Schulberg, Budd: 117, 118, 129.
Scofield, Paul: 72.
Scott Fitzgerald, Francis: 9, 15, 23, 86.
Seaton, George: 97, 109.
Segond, Jacques: 97.
Seiter, William A.: 7.
Sellers, Peter: 13.
Selznick, David O.: 117, 124, 129.
Serling, Rod: 126.
Seton, Anya: 32.
Shaffer, Anthony: 14, 64, 127.
Shakespeare, William: 5, 47, 48, 50, 59, 62, 63, 64, 67, 69, 70, 72, 73, 77, 83, 97, 100, 121, 122, 128.
Shane, Maxwell: 109.
Shaw, George Bernard: 45, 50, 77, 83.
Shearer, Norma: 129.
Sherman, Hiram: 66.
Sica, Vittorio de: 70.
Siclier, Jacques: 103, 105.
Sidney, Sylvia: 16, 21.
Simmons, Jean: 82, 101, 116.
Sinatra, Frank: 82.
Sinclair, Robert B.: 17.

Sirk, Douglas: 25, 30, 79.
Skouras, Spyros: 12, 13.
Smith, Maggie: 101, 105.
Sothem, Ann: 53, 107.
Spiegel, Sam: 12, 86.
Stahl, John M.: 9, 17, 90.
Stalin, Josif: 69.
Stallone, Sylvester: 125.
Stark, Ray: 117.
Sternberg, Joseph von: 6.
Stevens, Adam: 13.
Sievens, George: 9, 17, 18, 20, 90.
Stevenson, Adlai: 126.
Stewart, James: 17.
Stone, Oliver: 97, 123.
Stradner, Rosa: 9, 12.
Strawson, P. F.: 81.
Stroheim, Erich von: 7.
Sturges, John: 109.
Sturges, Preston: 113.
Suetonio: 50, 77.
Sullavan, Margaret: 16, 17, IS, 19, 23.
Sutherland, A. Edward: 7, 118, 129.

Tati, Jacques: 17.
Taurog, Norman: 7, 124.
Tavernier, Bertrand: 94.
Taylor, Elizabeth: 12, 13, 49 54, 100, 101, 105, 117, 119.
Taylor, Robert: 16, 17, 19.
Taylor, Sam: 122.
Temple, Shirley: 19.
Thalberg, Irving: 8, 90, 121.
Thomas, Parnell: 79.
Thorpe, Richard: 9, 16, 17.
Tierney, Gene: 10, 46, 55, 98, 99, 105.
Tintoretto: 50.
Toland, Gregg: 64.
Tone, Franchot: 19.
Torres-Dulce, Eduardo: 110.
Toth, André de: 75, 76.
Tracy, Spencer: 16, 17, 18, 19, 20, 21.

Truffaut, François: 125.
Trumbo, Dalton: 79, 91.
Tuqrin, Ben: 118.
Tuttle, Frank: 115, 129.

Ustinov, Peter: 116.

Van Dyke, William S.: 8, 9, 16, 17, 22, 89.
Vidal, Gore: 12.
Vidor, Charles: 109.
Vidor, King: 8, 21, 89, 90.
Vinci, Leonardo da: 121.
Visconti, Luchino: 95.

Wanger, Walter: 21.
Warner, Jack: 124.
Wayne, John: 17, 19, 90, 97, 117.
Welles, Orson: 6, 16, 47, 48, 50, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 81, 84, 129.
Wellman, William A.: 6.
Werker, Alfred: 93.
West, Mae: 118, 129.
Wheeler, Bert: 7.
White, D. M.: 97.
Wilde, Oscar: 39, 47.
Wilder, Billy: 81, 84, 97, 109.
Williams, Tennessee: 12, 49, 50, 64, 79, 86, 123.
Willson Jr., Robert F.: 48, 50.
Wilson, Michael: 79, 129.
Winkler, Henry: 117, 128.
Wise, Robert: 12, 75, 76, 109.
Wittgenstein, Ludwig: 81, 82, 83.
Wood, Sam: 6.
Woodward, Joanne: 14.
Woolsey, Robert: 7.
Wyler, William: 18, 91, 97, 109.

Yordan, Philip: 10.
Young, Elizabeth: 8, 9.
Young, Robert: 16, 17, 19.

Zanuck, Darryl F.: 9, 10, 11, 13, 38, 54, 118.

Zinnemann, Fred: [89](#), [92](#), [97](#), [109](#), [126](#).

Índice de películas

A todo gas: [7](#), [115](#).

Adiós, muchachos: [129](#).

Adventures of Huckleberry Finn, The: [9](#), [17](#).

agresor invisible, El: [7](#).

Alice in Wonderland (véase **Alicia en el País de las Maravillas**).

Alicia en el País de las Maravillas: [7](#), [8](#).

All About Eve (véase **Eva al desnudo**).

All Quiet in Westernfront (véase **Sin novedad en el frente**).

americano tranquilo, El (véase **Quiet American, The**).

amour par terre, L': [49](#) [50](#).

ángel negro. El: [17](#).

Así paga el diablo: [113](#).

Au revoir, les enfants (véase **Adiós, muchachos**).

Avaricia: [7](#).

Bad and the Beautiful. The (véase **Cautivos del mal**).

Barefoot Contessa, The (véase **condesa descalza, La**).

bazar de las sorpresas, El: [18](#).

Birth of a Nation, The (véase **nacimiento de una nación, El**).

Bonnie and Clyde (véase **Bonnie y Clyde**).

Bonnie y Clyde: [75](#).

Bride Wore Red, The: [16](#), [19](#).

Broken Blossoms (véase **culpa ajena, La**).

Caine Mutiny, The (véase **motín del Caine, El**).

Cairo: [17](#).

Campanadas a medianoche: [68](#), [70](#), [72](#).

Capitanes intrépidos: [18](#).

Captains Corageuus (véase **Capitanes intrépidos**).

Carol for Christmas: [13](#).

Carros de fuego: [124](#).

Carta a tres esposas: [10](#), [26](#), [27](#), [29](#), [35](#), [38](#), [53](#), [55](#), [65](#), [69](#), [75](#), [77](#), [79](#), [81](#), [85](#), [91](#),
[103](#), [107](#), [108](#), [129](#).

Cartas envenenadas: [91](#).

casa de las sombras, La: [67](#).

castillo de Dragonwyck, El: [10](#), [16](#), [26](#), [32](#), [54](#), [55](#), [57](#), [58](#), [60](#), [61](#), [75](#), [76](#), [85](#), [91](#), [95](#),
[98](#), [99](#), [105](#), [129](#).

Cautivos del mal: [67](#).

Cena a las ocho: [6](#).

Cena de medianoche: [19](#), [20](#), [21](#).
Centauros del desierto: [19](#).
Chariots of Fire (véase **Carros de fuego**).
chica angelical, Una: [18](#).
chico, El: [7](#).
Chimes at Midnight (véase **Campanadas a medianoche**).
Christmas Carol, A (véase **Cuento de Navidad**).
Cimarron: [124](#).
Citizen Kane (véase **Ciudadano Kane**).
Ciudadano Kane: [5](#), [6](#), [16](#), [63](#), [64](#), [65](#), [68](#), [72](#), [73](#), [129](#).
Cleopatra: [4](#), [12](#), [13](#), [14](#), [25](#), [27](#), [45](#), [46](#), [50](#), [51](#), [55](#), [57](#), [58](#), [60](#), [65](#), [67](#), [75](#), [77](#), [83](#), [85](#), [87](#), [88](#), [94](#), [95](#), [97](#), [100](#), [112](#), [116](#), [129](#).
Cocktail musical: [7](#).
condesa descalza, La: [4](#), [6](#), [12](#), [29](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [44](#), [53](#), [54](#), [55](#), [56](#), [57](#), [58](#), [59](#), [60](#), [62](#), [64](#), [65](#), [75](#), [77](#), [79](#), [81](#), [84](#), [85](#), [91](#), [92](#), [99](#), [110](#), [112](#), [113](#), [117](#), [119](#), [120](#), [121](#), [122](#), [124](#), [129](#).
contessa scalza, La (véase **condesa descalza, La**).
cochean, Le: [91](#).
crepúsculo de los dioses, El: [81](#).
Cry, the Beloved Country: [125](#).
Cuando el diablo asoma: [8](#).
cuarto mandamiento, El: [66](#).
Cuento de Navidad: [17](#).
culpa ajena, La: [18](#).

dama de Shanghai, La: [65](#).
Day of Outlaw, The: [75](#).
De repente, el último verano: [5](#), [12](#), [26](#), [28](#), [30](#), [49](#), [50](#), [52](#), [53](#), [54](#), [55](#), [56](#), [57](#), [58](#), [60](#), [61](#), [64](#), [65](#), [78](#), [79](#), [85](#), [86](#), [89](#), [94](#), [95](#), [96](#), [97](#), [101](#), [115](#), [123](#), [128](#), [130](#).
Dead, The (véase **Dublinese**).
demonio de las armas, El: [75](#).
día de los tramposos, El: [13](#), [26](#), [30](#), [33](#), [44](#), [49](#), [65](#), [75](#), [78](#), [86](#), [94](#), [95](#), [108](#), [126](#), [149](#).
Dinner at Eight (véase **Cena a las ocho**).
Diplomaniacs (véase **Diplomanías**).
Diplomanías: [7](#).
Doble boda: [16](#).
Dos soldaditos: [7](#).
Double Indemnity (véase **Perdición**).
Double Wedding (véase **Doble boda**).
Dragonwyck (véase **castillo de Dragonwyck, El**).
Dublinese: [128](#), [129](#).

Ellos y ellas: [12](#), [27](#), [44](#), [75](#), [76](#), [82](#), [97](#), [101](#), [128](#), [146](#).

Emergency Call (Véase **agresor invisible**, **El**).

enemigo público número uno. **El:** [8](#), [89](#), [96](#).

Enrique V: [47](#).

Escape: [10](#), [109](#), [129](#).

Eva al desnudo: [4](#), [5](#), [6](#), [10](#), [12](#), [19](#), [25](#), [26](#), [27](#), [29](#), [30](#), [32](#), [33](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#), [43](#), [46](#), [47](#), [53](#), [54](#), [55](#), [56](#), [58](#), [59](#), [60](#), [62](#), [64](#), [65](#), [66](#), [69](#), [75](#), [84](#), [86](#), [88](#), [90](#), [94](#), [95](#), [103](#), [104](#), [107](#), [108](#), [112](#), [122](#), [123](#), [125](#), [126](#), [127](#), [128](#).

expiación del Dr. Fu Manchu, La: [6](#).

extraño. **El:** [65](#).

fantasma y la señora Muir, El: [10](#), [46](#), [47](#), [54](#), [55](#), [57](#), [60](#), [75](#), [83](#), [91](#), [95](#), [99](#).

Fast Company: [7](#), [129](#).

Feminine Touch, The (véase **Huellas femeninas**).

fierecilla domada, La: [122](#).

Finn and Hattie (véase **Me voy a París**).

Five Fingers (véase **Operación Cicerón**).

Forsaking All Others (véase **Cuando el diablo asoma**).

Fraude: [64](#), [65](#).

Furia: [8](#), [16](#), [20](#), [21](#), [23](#), [81](#), [59](#), [90](#), [125](#).

Fury (véase **Furia**).

Gandhi: [123](#).

Gang Buster, The: [7](#).

gatopardo, El: [95](#).

gatopardo, Il (véase **gatopardo, El**).

Ghost and Mrs. Muir. The (véase **fantasma y la señora Muir, El**).

Give Us This Day: [93](#).

Good Fairy, The (véase **chica angelical, Una**).

Gorgeous Hussy, The: [9](#), [16](#), [19](#).

Great McGuinty, The (véase **Así paga el diablo**).

Greed (véase **Avaricia**).

gritos del silencio, Los: [123](#).

Grumpy: [129](#).

Gun Crazy (véase **demonio de las armas, El**).

Guys and Dolls (véase **Ellos y ellas**).

Hamlet: [116](#).

Happy Days (serie): [11](#), [29](#).

Haunting, The: [75](#).

Henry V (véase **Enrique V**).

High Noon (véase **Solo ante el peligro**).

histoire immortelle, Une (véase **historia inmortal, Una**).

historia inmortal, Una: 70.

Historias de Filadelfia: 8, 17, 20, 21, 81, 90.

History Is Made at Night (véase **Cena de medianoche**).

hombre que yo amo, El: 6.

Hombres intrépidos: 22.

Home of the Brave: 93.

Honey Pot, The (véase **Mujeres en Venecia**).

hora radiante, La: 9, 17, 18.

House of Strangers (véase **Odio entre hermanos**).

huella, La: 4, 14, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 38, 39, 48, 49, 50, 55, 57, 58, 61, 62, 64, 65, 71, 75, 76, 82, 85, 94, 95, 102, 108, 126, 127, 128.

Huellas femeninas: 17.

I Live My Life (véase **Yo vivo mi vida**).

I Want to Live (véase **Quiero vivir**).

I'm not an angel (véase **No soy un ángel**).

If I Had a Million (véase **Si yo tuviera un millón**).

Imitación a la vida: 30.

Imitation of Life (véase **Imitación a la vida**).

Intruder in the Dust: 93.

Julio César: 11, 26, 27, 45, 47, 48, 56, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 85, 92, 94, 95, 97, 100, 108, 121, 122, 129, 133.

Julius Caesar (véase **Julio César**).

Keys of the Kingdom. The (véase **llaves del reino, Las**).

Kid The (véase **chico, El**).

Killing Fields, The (véase **gritos del silencio, Los**).

King: A Filmed Record... Montgomery to Memphis: 14.

Lady from Shanghai. The (véase **dama de Shanghai, La**).

Last Boundaries: 93.

Late George Apley, The: 10, 29, 32, 54, 55, 57, 60, 64, 95, 100, 102.

Laura: 99.

León en sociedad: 7.

Letter to Three Wives, A (véase **Carta a tres esposas**).

ley del silencio, La: 92.

Little Man, What Now? (véase **¿Y ahora, qué?**).

llaves del reino. Las: 9, 12, 17, 90.

Loin du Vietnam: 97.

Long Voyage Home, The (véase **Hombres intrépidos**).

Lost Patrol, The (véase **patrulla perdida, La**).

Love on the Run: [9](#), [16](#), [22](#).

Macbeth: [47](#), [48](#), [68](#), [72](#).

Magnificent Ambersons, The (véase **cuarto mandamiento, El**).

Man in Love, The (véase **hombre que yo amo, El**).

Manhattan Melodrama (véase **enemigo público número uno, El**).

Mannequin: [9](#), [16](#), [18](#), [19](#).

María Estuardo: [20](#).

Mary of Scotland (véase **María Estuardo**).

Maurice: [129](#).

McCabe and Mrs. Miller (véase **vividores, Los**).

Me voy a París: [7](#).

Midsummer Night's Dream, A (véase **sueño de una noche de verano, El**).

Million Dollar Legs (véase **A todo gas**).

Mister Arkadin: [65](#).

Mister Arkadin / Confidential Report (véase **Mister Arkadin**).

Mortal Storm, The: [18](#).

motín del Caine, El: [92](#).

Mujeres en Venecia: [13](#), [26](#), [30](#), [52](#), [38](#), [39](#), [40](#), [41](#), [42](#), [43](#), [49](#), [55](#), [57](#), [58](#), [59](#), [62](#), [64](#),
[65](#), [66](#), [75](#), [84](#), [94](#), [95](#), [101](#), [102](#), [105](#), [108](#), [112](#).

mundo de George Apley, El (véase **Late George Apley, The**).

Murmullos en la ciudad (véase **People Will Talk**).

Mysterious Dr. Fit Manchu. The (véase **expiación del Dr. Fu Manchu, La**).

nacimiento de una nación, El: [93](#).

Newly Rich: [7](#).

Night After Night: [118](#).

No soy un ángel: [118](#).

No Way Out (véase **rayo de luz, Un**).

Odio entre hermanos: [10](#), [75](#), [78](#), [79](#), [93](#), [94](#), [95](#), [102](#), [103](#).

Oliver Twist: [116](#).

On Dangerous Ground (véase **casa de las sombras, La**).

On the Waterfront (véase **ley del silencio, La**).

Operación Cicerón: [11](#), [26](#), [27](#), [29](#), [53](#), [75](#), [76](#), [84](#), [94](#), [95](#), [101](#), [103](#), [129](#).

orgullo de los Yanquis, El: [6](#).

Otelo: [67](#), [72](#), [73](#).

Othello (véase **Otelo**).

Our Dayly Bread (véase **pan nuestro de cada día, El**).

pan nuestro de cada día, El: [8](#), [21](#), [89](#).

patrulla perdida, La: [22](#).

People Will Talk: [5](#), [10](#), [11](#), [48](#), [55](#), [57](#), [64](#), [78](#), [79](#), [81](#), [91](#), [92](#), [101](#), [102](#), [107](#), [108](#), [125](#), [129](#).

Perdición: [81](#).

peripecias de Skippy, Las: [7](#), [124](#).

Philadelphia Stay The (véase **Historias de Filadelfia**).

Pinky: [93](#).

Planet of the Apes (véase **planeta de los simios, El**).

planeta de los simios, El: [129](#).

Platoon: [123](#).

Playtime: [17](#).

Pride of the Yankees, The (véase **orgullo de los Yanquis, El**).

procès, Le (véase **proceso, El**).

proceso, El: [70](#).

Question Mark (véase **Fraude**).

Quiero vivir: [12](#).

Quiet American, The: [12](#), [53](#), [75](#), [79](#), [92](#), [94](#), [95](#), [97](#), [109](#), [113](#), [124](#), [125](#).

Quo Vadis: [121](#).

rayo de luz, Un: [5](#), [10](#), [75](#), [79](#), [93](#), [94](#), [95](#), [101](#), [103](#), [125](#).

Rebelión en las aulas: [97](#).

Regreso del infierno: [97](#).

resplandor, El: [75](#).

Reunion in France: [17](#), [89](#), [90](#).

River of Romance: [129](#).

Romeo and Juliet (véase **Romeo y Julieta**).

Romeo y Julieta: [48](#), [121](#).

Royal Family of Broadway, The: [129](#).

Searchers. The (véase **Centauros del desierto**).

Sed de mal: [65](#), [66](#), [70](#).

She Monied Her Boss (véase **Sucedió una noche**).

Shinning, The (véase **resplandor, El**).

Shinning Hour, The (véase **hora radiante, La**).

Shop Around the Corner, The (véase **bazar de las sorpresas, El**).

Shopworn Angel, The (véase **ángel negro, El**).

Si yo tuviera un millón: [7](#), [118](#).

Sin novedad en el frente: [129](#).

Skippy (véase peripecias de **Skippy, Las**).

Sleuth (véase **huella, La**).

Social Lion, The (véase **León en sociedad**).

Solo ante el peligro: [92](#).

Solo en la noche: [10](#), [55](#), [59](#), [102](#), [103](#).

Sólo se vive una vez: [21](#).

Somewhere in the Night (véase **Solo en la noche**).

Sooky (véase **Dos soldaditos**).

Strange Cargo: [9](#), [17](#), [22](#).

Stranger, The (véase **extraño, El**).

Sucedió una noche: [22](#).

Suddenly, Last Summer (véase **De repente, el último verano**).

sueño de una noche de verano, El: [48](#).

Sunset Boulevard {véase **crepúsculo de los dioses, El**}.

Taming of the Shrew, The (véase **Fierecilla domada, La**).

There Was a Crooked Man... (véase **día de los tramposos, El**).

Thirteen Letter, The (véase **Cartas envenenadas**).

Three Comrades: [9](#), [16](#), [18](#), [19](#), [23](#), [89](#).

Tin ve Godfathers (véase **Tres desalmados**).

Thunderbolt: [6](#).

Too Much Harmony (véase **Cocktail musical**).

Touch of Evil (véase **Sed de mal**).

Tres desalmados: [8](#), [16](#).

Twilight Zone (serie): [129](#).

Virginian, The: [6](#).

Virtuous Sin, The: [129](#).

Viva Zapata: [92](#).

vividores, Los: [76](#).

Wild Man of Borneo, The: [17](#).

Woman of the Year: [9](#), [17](#), [18](#), [20](#), [22](#), [90](#).

Yo vivo mi vida: [8](#).

You Only Live Once (véase **Sólo se vive una vez**).

¿Y ahora, qué?: [18](#), [19](#).



NOSFERATU. Equipo de redacción: Peio Aldazabal, Jesús Angulo, Txema Muñoz, Lucía Olaciregui, Carlos J. Plaza y Sara Torres.

Reponsable de comunicación: Manu Narváez.

Notas

[1] Heredero. Carlos F.: *Joseph L. Mankiewicz*. Ed. JC. Madrid, 1985. Pag, 8. <<

[2] Ciment, Michel: Billy & Joe. *Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Ed. Plot. Madrid, 1988. Pag, 112. <<

[3] Ibidem, pág, 95. <<

[4] Ibidem, pág, 98. <<

[5] Ibidem, pág, 105. <<

[6] Binh, N. T.: *Joseph L. Mankiewicz*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994. Pág, 18. <<

[7] Op. cit., nota 2, pág, 96. <<

[8] Op. cit., nota 2, pág, 107. <<

[9] Para una información más completa al respecto de lo que sucedió durante el rodaje de **Cleopatra**, acudir a Aldarondo, Ricardo: *Casablanca / Cleopatra*. Libros Dirigido, colección “Programa doble”, Dirigido por. Barcelona, 1995. <<

[10] Citado por Carlos F. Heredero, op. cit., nota 1. <<

[11] Op. cit., nota 2, pág, 106. <<

[1] Geist, Kenneth L.: *Pictures Will Talk: The Life and Times of Joseph L. Mankiewicz*. Scribner's. Nueva York, 1978. Pag, 73. <<

[2] Geist, op. cit., pág, 79. <<

[3] *The Delta*, diciembre de 1936. Citado en Geist, op. cit., pág, 80. <<

[4] Newquist. R., *Conversations with Joan Crawford*. Secaucus. Citadel Press, Nueva Jersey, 1980, pág, 85. <<

[5] Geist, op. cit., pág, 90. <<

[1] Mankiewicz es americano de nacimiento (Wilkes-Barre; Pensilvania), pero hijo de un matrimonio de emigrados alemanes con raíces familiares polacas. <<

[2] González Requena, Jesús; *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Ed. instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for Study of Ideologies and Literature. Valencia I Minneapolis, 1986. Pág, 36. <<

[3] Ibidem. <<

[4] Sobre la percepción del tiempo en el cine de Mankiewicz puede verse, dentro de este mismo número de *Nosferatu*, el artículo de Antonio Santamarina. <<

[5] Declaraciones a Michel Ciment en *Billy & Joe, Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Ed. Plot. Madrid, 1988. Pág, 77. <<

[6] Ibidem, pág, 79. <<

[7] “Joseph Leo Mankiewicz. La inteligencia creadora”, en *Dirigido por*, n.º 10. Febrero de 1974. <<

[8] Henry, Michel; “Un labyrinthe por tout un royaume”, en *Positif* n.º 154. Marzo de 1973. <<

[9] Ibidem. <<

[10] Declaraciones a Jacques Bontemps y Richard Overstreet en *Cahiers du Cinéma*, n.º 178. Mayo de 1966. <<

[11] Chion, Michel: *La voix au Minima*. Ed. Cahiers du Cinema / Éditions de l'Étoile, París, 1982. Es una reelaboración de la definición que Pierre Schaeffer hace de "acusmático": "*Dícese de un sonido que se escucha sin ver la causa que lo origina*".

<<

[12] “Comment résister aux chants des sirens?”, en *Positif*, n.º 469. Marzo de 2000. <<

[13] Declaraciones a Michel Ciment, op. cit., pág, 80. <<

[14] Estas consideraciones se hacen teniendo en cuenta la versión final de **Mujeres en Venecia**, pero no debe olvidarse que esta copia, la que llegó finalmente a las pantallas tras las dolorosas supresiones a las que Mankiewicz se vio obligado por la presión de los productores, es muy diferente al montaje original del director, cuya duración era de dos horas y media (*premiere* de Londres, marzo de 1967). La principal víctima de los cortes (se suprimieron diecinueve minutos) fue lo que Mankiewicz llamaba “*la parte imaginaria*” y, con ella, las tres secuencias oníricas que visualizaban las fantasías de las mujeres sobre la muerte de Fox y sobre su herencia. <<

[15] Declaraciones a Michel Ciment, en *Positif* n.º 154 (marzo de 1973). Traducida y publicada en España por *Dirigido por*, n.º 10 (febrero de 1974). <<

[16] Mériageu. Pascal: *Mankiewicz*. Ed. Denoël. París, 1993. Pág, 278. <<

[17] Declaraciones a José Ruiz. *Casablanca*, n.º 14, Febrero de 1982. <<

[1] Compagnon, Antoine: *La secunde main un le travail de la citation*. Senil. París, 1979. Pág, 50. <<

[2] Ciment, Michel: Billy & Joe. *Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Ed. Plot. Madrid, 1988. Pág, 127. <<

[3] Generalmente se considera que **Cleopatra** adapta las obras *César y Cleopatra*, de George Bernard Shaw, y *Antonio y Cleopatra*, de William Shakespeare. Sin embargo, Mankiewicz no realiza ningún proceso de adaptación de dichas obras y parece desplazarse hasta las mismas fuentes del mito histórico establecidas en la *Vida de los cesares*, de Suetonio, y en las piezas clásicas de Plutarco y Appiano. Recordemos que los amores entre César y Cleopatra no sólo han inspirado la pieza de Bernard Shaw sino que los podemos encontrar, por ejemplo, como base de la ópera barroca *Giulio Cesare in Egitto*, de Händel. Por lo que el juego de materiales intertextuales presente en *Cleopatra* se muestra más rico de lo que muchas veces se ha establecido. <<

[4] Bazin, André: “Pour un cinéma impur”, en *Qu’est-ce-que c’est le cinéma?* Editions du Cerf. París, 1981. Págs. 81-106. Traducción española: Ediciones Rialp. Barcelona, 1981. <<

[5] Willson, Jr., Robert F.: *Shakespeare in Hollywood*. Fairleigh Dickinson University Press. Madison, 2000. Pág, 143. <<

[6] Sobre **L'amour par terre** y la concepción de la teatralidad en el cine de Jacques Rivette, véase Frappat, Héléne: *Jacques Rivette, secret compris*. Les Cahiers du Cinéma. París, 2001. Pág, 49. <<

[7] Foucault, Michel: *Les mots et les choses*. Gallimard. París, 1966. Pág, 326. <<

[8] Para comprender la influencia del manierismo en el cine resulta muy útil la lectura del estudio que Youssef Ishaghpour ha articulado sobre la obra de Welles, del que pueden trasladarse algunos aspectos al universo de Mankiewicz. Véase Ishaghpour. Youssef: *Orson Welles cineaste. Une camera visible. Mais notre dépendance à la image est enorme...*, vol. 1. Editions de la Difference. París, 2001. Págs, 92-158. <<

[1] José Ruiz en *Casablanca*, n.º 14. Febrero de 1982. Pág, 38. <<

[2] “No creo que vivamos únicamente en el presente. Tenemos al mismo tiempo la conciencia del pasado y del futuro. En otras palabras, el tiempo es en lo que más creo y por ello estoy seguro de la existencia. Usted [se refiere a Michel Ciment] no estaría aquí sin su pasado, y su presencia tendrá consecuencias en su futuro”. Ciment, Michel: *Passeport pour Hollywood. Entretiens avec Wilder, Huston, Mankiewicz, Forman, Wenders*. Senil. Paris, 1987. (Traducción castellana: *Billy Joe, conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Ed. Plot. Madrid, 1988. Pag, 117). <<

[3] Heredero, Carlos F.: “Joseph L. Mankiewicz”, en *Diario 16*, 21 de septiembre de 1992. <<

[4] Bontemps, Jaques y Overstreet, Richard: “Mesure pour mesure”, en *Cahiers du Cinema*, n.º 178. Mayo de 1966. Pag, 43. <<

[5] Heredero, Carlos F.: *Joseph L. Mankiewicz*. Ed. JC. Madrid, 1985. Pág, 86. <<

[6] Amiel, Vincent: “L’eternel retour”, en *Positif*, n.º 469. Marzo de 2000. Pag, 83. <<

[7] Para profundizar sobre este tema, véase el artículo “Espejismos racionalistas”, de Carlos F. Heredero, en este mismo número de *Nosferatu*. <<

[8] Panofsky, Erwin: *Three Essays on Style*. MIT Press. Cambridge (Mass.) y Londres, 1995. (Traducción castellana: *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Paidós. Barcelona y Buenos Aires, 2000. Pág, 77). <<

[9] Orozco, Emilio: *Manierismo y barroco*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981, pág, 58. <<

[10] Ibidem. <<

[11] Ibidem, pág, 59. <<

[12] Apuntalando esta opinión, N. T. Binh afirma, refiriéndose al personaje de Harry Dawes en **La condesa descalza**: *“El artista, por haber querido parar un instante el paso del tiempo, se ha tomado por un dios, pero descubrirá pronto el reverso de su ambición. Un ser humano, aun excepcionalmente, no interrumpe con impunidad el curso de la vida”* (Binh, N. T.: Joseph. L. Mankiewicz. Ed. Cátedra. Madrid, 1994. Pág, 45). <<

[13] Orozco, Emilio, op. cit, pág, 57. <<

[1] El citado prólogo de Pauline Kael, titulado “Raising Kane” —un juego de palabras traducible como “Haciendo crecer a Kane” pero también como “Enmarañando las cosas”—, fue originariamente publicado en Welles. Orson & Mankiewicz, Herman: *The **Citizen Kane** Book*. Bantam. Nueva York/Londres, 1971 (versión española en *El libro de ‘El Ciudadano’*. La Flor. Buenos Aires, 1976). Entre los numerosos textos relativos a la polémica, cabe destacar la carta de Welles, “The Creation of **Citizen Kane**”, *The Times*, Londres, 17-11-1971, así como la biografía de Herman Mankiewicz publicada por Richard Meryman, *Mank*, William Morrow and Co. Inc., Nueva York, 1978. Los restantes materiales y puntos de vista implicados en la polémica son analizados en Carringer, Robert L.: *The Making of **Citizen Kane***. John Murray. Londres, 1985 (versión castellana: *Cómo se hizo **Ciudadano Kane***. Ultramar. Barcelona, 1987); así como en Lebo, Harlan: ***Citizen Kane**. The Fiftieth Anniversary Album*. Doubleday. Nueva York, 1990. <<

[2] Joseph L. Mankiewicz, en Coughland. Robert: “Fifteen Authors in Search of a Character Named Joseph L. Mankiewicz”, *en Life*, 12-111-1951. <<

[3] Joseph L. Mankiewicz a Jacques Bontemps y Richard Overstreet: “Mesure pour mesure”, en *Cahiers du Cinema*, n.º 178. Mayo de 1966. <<

[4] Joseph L. Mankiewicz a José Ruiz en *Casablanca*, mini, 14. Febrero de 1982. Pag, 36. <<

[5] Doniol Valcroze. Jacques: “All About Mankiewicz”, *Cahiers du Cinema*, n.º 2. Mayo de 1951. Pag, 28. <<

[6] Mankiewicz, Joseph L.: “Auteur de Films! Auteur de Films!”, en *Positif*, n.º 154. Septiembre de 1973. Pag, 3. Originariamente publicado en *The Screen Writer* (1948).

<<

[7] Martini, Emanuela: “Il cinema a piú dimensioni”, en La Polla. Franco (etl.): *L’insospettabile Joseph Leo Mankiewicz*. XLIV Mostra Internazionale del Cinema. Venecia, 1987. Págs, 49-50. <<

[8] La Polla. Franco: “Autore di film d’autore”, en La Polla. F., op. cit., pág, 21. <<

[9] Véase France, Richard: *The Theatre of Orson Welles*. Lewisburg University Press. Nueva Jersey, 1977. Pág, 117. El capítulo de este libro dedicado a *Julius Caesar* incluye diversas fotografías de escena, así como los planos del escenario. <<

[10] El original se ha perdido, pero existe un ensayo de esta versión editado en Ariel SHO 9. Fonodisc International; hay otra versión grabada en marzo de 1938 con Orson Welles en los papeles de Antonio y Casio y George Coulouris como Bruto, que fue editada por Columbia M-325. <<

[11] Este último incluye una pequeña mención en su diario de rodaje de **Otelo**, cuando pone en boca de Hilton Edwards: “Buena, ¿quién quiso hacer una película? Ahora por **Otelo**, luego será por César, creo que si alguna vez volvemos a actuar en un escenario de Dublín será un milagro” (McLiammoir, Michéal: *Pul Money in Thy Purse. The Making of Othello*, 1955 [versión castellana: *Preparad la bolsa*]. Ediciones del Imán, 5. Madrid. Pag, 219). <<

[12] Orson Welles a Barbara Learning: *Orson Welles. A Biography*. Viking. Nueva York, 1985 (versión castellana: Tusquets. Barcelona, 1986. Pag, 401). <<

[13] Orson Welles a Peter Bogdanovich: *This is Orson Welles*. Harper Collins. Nueva York, 1992 (versión castellana: *Ciudadano Welles*. Grijalbo. Barcelona, 1994. Pag, 328). <<

[14] Higham, Charley: *The Rise and Pall of an American Genius*. St. Martin's Press. Nueva York, 1985. Pag, 280 (versión castellana: *Orson Welles. Esplendor y caída de un genio americano*. Plaza&Janés. Barcelona, 1986). <<

[15] Houseman. John: *Unfinished Business*. Applause. Nueva York, 1983. Pág, 323.

<<

[16] Ibidem, pág, 324. <<

[17] “*La transformación de Eve, de ingenua a combativa, puede parecer brutal, pero eso puede ser debido al complejo diseño del guión original de Mankiewicz, en el cual cada uno de los personajes principales narraba una parte de la historia con una oblicuidad parecida a la de **Ciudadano Kane***” (Corliss, Robert: “*Themes in Search of a Style*”, en Talking Pictures. Penguin Books. Londres, 1975. Págs, 238-246). <<

[18] Joseph Leo Mankiewicz a Jacques Bontemps y Richard Overstreet: “Mesure pour mesure”. *Cahiers du Cinema*, mini, 178. Mayo de 1966. Pág, 43. <<

[19] Barthes. Roland: “Les Romains au cinéma”, en *Mythologies*. Senil. Paris, 1957. Págs, 27-28. <<

[20] Pasinetti. P. M.: “The Role of the Technical Adviser”, en *Film Quarterly* VIII, mini, 2, 1953. Págs, 131-138. <<

[21] Geist. Kenneth L.: *Pictures Will Talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz*. Scribner's Sons. Nueva York, 1978. Pág, 231. <<

[22] El texto de la misma se encuentra reproducida en France, Richard (ed.): *Orson Welles on Shakespeare: The WPA and Mercury Theatre Play scripts*. Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1990. Otra versión, probablemente anterior a ésta aunque revisada, se encuentra disponible en <http://www.welles.dk/nianuskripter>. Es en función de ésta última como se han efectuado las siguientes comparaciones entre el film de Mankiewicz y la obra teatral de Shakespeare. <<

[23] Welles, Orson: “On Staging Shakespeare and on Shakespeare’s Stage”, prólogo a *The Merchant of Venice*. Harper & Brothers. Nueva York/Londres, 1939. Pág, 22.

<<

[1] En su apasionante ensayo *Los géneros cinematográficos* (Ed. Paidós, Col. Paidós Comunicación-Cine. Barcelona, 2000). Kick Altman aborda la problemática del cine de género desde la experiencia fílmica hollywoodiense, analizando sus más elementales mecanismos (págs, 33-56). Los géneros son definidos en primera instancia por una industria que ve en ellos la conciliación de intereses crematísticos y creativos, definiendo así su relación ideológica, tecnológica, significativa y lúdica con la audiencia, que los reconoce exigiendo el cumplimiento de cierta ritualidad temática y narrativa. Ello les dota de fronteras precisas y estables, que evolucionan según los gustos del público (demanda) y la satisfacción de estos (oferta). El rechazo a los géneros que, de manera deliberada, efectúa Joseph L. Mankiewicz, viene dado por su desprecio hacia una industria que le marca unos márgenes de actuación muy precisos y estrechos, alejados de sus ambiciones artísticas. Al respecto, es bastante elocuente leer las siguientes entrevistas: Bontemps. Jacques y Overstreet. Richard: “Mesure pour Mesure. Entretien avec Joseph L. Mankiewicz”, en *Cahiers du Cinema*, n.º 178. Mayo de 1966; Ciment, Michel: “Entretien avec Joseph L. Mankiewicz”, en *Positif*, n.º 154. Septiembre de 1973; Carbonier Alan y Roubourdin, Dominique: “Mankiewicz propos”, en *Cinema 81*, n.º 270. Junio de 1981; Ruiz, José: “Una tarde con Joseph L. Mankiewicz”, en *Casablanca*, n.º 14. Febrero de 1982. <<

[2] Moix. R. (Terenci), “Reflexiones en torno a un autor”, en *Film Ideal*, n.º 135, enero de 1964. <<

[3] Los géneros cinematográficos, al igual que cualquier movimiento artístico, gozan y padecen de sus etapas preclásica, clásica, manierista, barroca, arcaizante... Lejos, empero, de las teorías del escritor francés Ferdinand Brunetière, expuestas en su ensayo *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890-1894) Editions Pocket (Agora). París, 2000, a éstos se les puede analizar desde una perspectiva darwiniana, al igual que las especies biológicas. “Cada género se desarrolla y muere como una especie solitaria, sin ocuparse de su vecino”, escribió Brunetière, sin advertir las futuras relaciones intertextuales de los géneros, que ya se daban, por ejemplo, en la literatura gótica del siglo XIX, mezclándose terror, melodrama y aventura en un mismo texto. <<

[4] McConnell. Frank D.: *El cine y la imaginación romántica*. Ed. Gustavo Gili. S. A., col. "Punto y línea". Barcelona, 1977. Pág, 135. <<

[5] Op. cit., n.º 4, pág 133. <<

[6] Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1957. Edición en lengua castellana: *La anatomía de la crítica*. Ediciones Monte Ávila. Caracas, 1977. <<

[7] Es de sobra conocido el episodio protagonizado por Mankiewicz. Cecil B. DeMille y John Ford durante una reunión del sindicato de directores (Directors' Guild of America) en 1950. DeMille intentó dinamitar la presidencia de Mankiewicz imponiendo un documento entre los miembros del sindicato llamado “juramento de fidelidad”, como condición indispensable para no ser denunciados ante la Comisión de Actividades Antiamericanas liderada por el senador Parnell Thomas. La intervención de John Ford, cuyo breve discurso empezaba con el ya mítico “*me llamo John Ford y hago películas del Oeste...*”, posibilitó que Mankiewicz siguiera al frente del Directors' Guild of America. Sin embargo, fue un episodio que marcó su visión del cine y de la vida, detectable en filmes como **Un rayo de luz** —agresivo alegato antirracista—, **People Will Talk** —una no menos violenta crítica acerca de la intolerancia latente en la sociedad *yankee*—, **La condesa descalza** ácida mirada sobre la ascensión y caída de una estrella dentro de un nido de víboras llamado Hollywood... o **The Quiet American** —irregular denuncia acerca de la intervencionista política exterior estadounidense—. Actitud quizá agravada por la hipocresía reinante entre las autoridades de Washington y la industria cinematográfica norteamericana, que permitía trabajar a los profesionales incluidos en las “listas negras” con seudónimos y tapaderas varias *cf.*, los casos de Dalton Trumbo o Michael Wilson. Por su parte, el Departamento del Tesoro recaudaba diligentemente los impuestos a quienes trabajaban en la sombra. “*Mostrándose políticamente comprensivo y fiscalmente eficaz*” (Gubern. Román: *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1974). <<

[8] La turbulenta familia Monetti, protagonista de **Odio entre hermanos**, despertó — por motivos bien obvios— las suspicacias de la importante familia Gianini, banqueros italoamericanos que fundaron el potente Bank of America. Éstos se dieron por aludidos y presionaron a la Fox para que retirara la película de circulación lo antes posible, a pesar del premio concedido en Cannes a la magnífica interpretación de Edward G. Robinson. <<

[9] Schrader. Paul: “Notes on Film Noir”, en *Film Comment*, vol. 8, n.º 1. Verano de 1972. Este artículo aparece también incluido en el libro *Schrader on Schrader & Other Writings*. Kevin Jackson Editor. Ed. Faber & Faber. Londres, 1990.

<<

[1] En este mismo artículo del n.º 135 de *Film Ideal* (Madrid, 1 de enero de 1964), el propio Moix aseveraba que “... si bien Shakespeare habría amado hasta la exageración esta **Cleopatra** o aquel **Ellos y ellas**, esto no quiere decir que C. B. DeMille no las hubiese adorado igualmente”. <<

[2] Por ejemplo, su confeso interés por el psicoanálisis, que, sin embargo, no le impediría el curioso batiburrillo entre neuropsiquiatría y psicoanálisis que señalara Esteve Rimbau respecto a **De repente, el último verano**, en su estudio publicado en *Dirigido por...*, n.º 137. Barcelona, junio de 1986. <<

[3] Por otra parte, en esa sesión pasaron otras muchas cosas, desde las vehementes intervenciones de Huston al frente de los opositores al juramento de fidelidad (entre los que estaban Kazan, Losey, Zinnemann, Seaton, Wilder, etc.) hasta la amenaza de Wyler de pegarle un puñetazo a DeMille ante el ataque de éste. Resaltemos que las acusaciones de DeMille y los suyos (con la complicidad, por ejemplo, de Louella Parsons) siempre fueron internas al Sindicato y nunca hubo una acusación formal ante el HUAC. <<

[4] Más información sobre la amplitud de la “caza de brujas” en el ámbito sindical se puede encontrar, por ejemplo, en Monterde, José Enrique: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca Generalitat Valenciana/Festival de Gijón. Valencia, 1997. <<

[5] Ceplair, Larry y Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930-1960*. University of California Press. Berkeley, 1983 (1.^a edición: 1979). Pag, 369. <<

[6] Aunque también hay excepciones, como cuando José M.^a Latorre señalaba que “*rizando el rizo, no han faltado apologistas del cine de Mankiewicz que han justificado esta soporífera película viendo en ella una parábola más o menos prístina sobre la ‘caza de brujas maccarthysta’...*”, en *Dirigido por...* n.º 190. Barcelona, abril de 1991. <<

[7] Como indicara Esteve Riambau, “*su declaración de principios ideológicos en plena ‘guerra fría’ fue, por lo tanto, tan espontánea como impropia de un hombre caracterizado tradicionalmente como un intelectual de estirpe liberal*”. Op. cit., pág, 19. <<

[8] Error de Mankiewicz reafirmado por la errónea elección del popular Audie Murphy, el soldado más condecorado durante la Segunda Guerra Mundial devenido actor, para el papel de Pyle. Curiosamente. Ronnie Kovic manifestaba en su autobiográfico *Born on the Fourth of July* (que inspiró el homónimo film de Oliver Stone): “Cada sábado por la tarde íbamos al cine en el centro comercial para ver... películas de guerra con John Wayne y Audie Murphy. Jamás olvidaré a Murphy en **Regreso del infierno...**”, según indica Jeremy M. Devine en *Vietnam at 24 Frames a Second. A Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films About the Vietnam War*. McFarland. Jefferson, Carolina del Norte, 1995. Pág, 11. Añadamos que hubo un proyecto de Sidney Pollack para realizar una nueva versión de la novela hacia 1990 que nunca llegó a realizarse. <<

[9] Ese carácter le hizo exclamar a Rohmer —de forma exagerada, sin duda— que **The Quiet American** era “*uno de los pocos grandes filmes políticos que la historia del cine haya conocido*” (*Cahiers du Cinema*, n.º 86. Mayo de 1958. Pág, 48). Claro que las posiciones políticas de los *Cahiers* de esos años nunca fueron muy lúcidas; probablemente el Godard que en 1958 comparaba a Mankiewicz con Giraudoux en su tratamiento del conflicto irritaría al Godard de diez años después, el de **Loin du Vietnam**, por ejemplo. <<

[10] *Joseph L. Mankiewicz*. Ed. JC. Madrid, 1985. Pág, 133. <<

[11] Casella, Paola: *Hollywood Italian. Gli italiani nell’America di celluloido*. Baldini & Castoldi. Milán, 1998. Pág, 110. <<

[12] Citado en: Andersen, Thom y Burch, Noël: *Les communistes à Hollywood. Autre chose que des martyrs*. L'Oeil Vivant/Presses de la Sorbonne Nouvelle. París, 1994. Pág, 51. <<

[13] White, David Manning y Averson, Richard: *El arma del celuloide*. Marymar. Buenos Aires, 1974. Pág, 137. <<

[14] *From Sambo to Superspade. The Black Experiences in Motion Pictures.* Seeker & Warburg. Londres, 1975. Pág, 163. Con raras excepciones, entre el Dr. Brooks y el inspector Tibbs o el maestro de **Rebelión en las aulas** discurriría una parte considerable de la carrera de Poitier, máximo icono hollywoodiense del “negro asimilado”. <<

[15] “*El poder y la vanidad del poder están bien expresados por esas estatuas que siembran los filmes de Mankiewicz, testimonios irónicos de la rabia del hombre por sobrevivirse en el mármol o en el estuco de los decoradores de Hollywood*” (Segond, Jacques: “*More About Joseph L. Mankiewicz*”, en *Positif*, n.º 154, septiembre de 1973, Pág, 30). <<

[16] *“Desde que el soberano legitimo ha sido inmolado, los Hijos se lanzan a la arena de la historia, juegan el papel que les ha sido desvelado y se hunden bajo los golpes de una nueva raza de parricidas. (...) Visión propiamente shakespeariana de un universo librado a los furores de los bastardos, de los recién llegados y de los usurpadores, surgidos todos de la sombra para matar la figura mítica del Padre o del Rey. Visión nietzschiana puede ser de la irremediable inversión de los valores aristocráticos, del siniestro triunfo de la moral reaccionaria de los esclavos”* (Henry, Michel: “Un labyrinthe pour tout royaume [sur Joseph L. Mankiewicz]”, en Positif, n.º 154. Septiembre de 1973. Pág, 15). <<

[17] Con el negar la Historia no nos estamos refiriendo a las deformaciones históricas que recorren filmes como **Julio César** o **Cleopatra** (a pesar de la coartada shakespeariana). Pongamos por ejemplo el segundo título, donde, aun centrándose sólo en cuestiones familiares, se ignora que Cleopatra ya estaba casada con su tío Ptolomeo XV —por decisión de César— o que Antonio también estaba casado —con Fulvia— y era padre cuando “conoció” a la reina egipcia, la cual, por su parte, tuvo tres hijos con Antonio (por supuesto, jamás la vemos embarazada) en el lapso de diez años, lo cual tal vez explica su fracaso cuando —contra lo que dice la película— intentó seducir a Octavio tras la muerte de Antonio, cuya presunta bisexualidad tampoco aparece en ningún momento, lo que finalmente condujo al asesinato de Cesarión, el hijo que Cleopatra tuvo con César. Y eso sin entrar en cuestiones de historia política o militar. <<

[18] “*Demasiado escéptico para ser un auténtico liberal o un conservador endurecido*”. Michel Henry, op. cit., pág, 9. <<

[19] “*Mankiewicz sería más que nada elitista: la democracia es sólo un compromiso doloroso en un mundo en el que los privilegiados, para salvaguardar sus derechos, deben convertirse en explotadores o tiranos*”, en Binh, N. T.: Joseph L. Mankiewicz. Ed. Cátedra. Madrid, 1994. Pág, 124. <<

[1] En Mankiewicz, aparte de Gene Tierney, repiten las siguientes actrices (sin llegar ninguna a hacer más de dos filmes con el director): Edna Best, Vanesa Brown, Jeanne Crain, Peggy Cummins, Linda Darnell, Susan Hayward, Thelma Ritter y Elizabeth Taylor. <<

[2] Méridgeati, Pascal: *Mankiewicz*. Ed. Denoël. Paris, 1993. Pág, 233. <<

[3] En **El castillo de Dragonwyck** es de notar que cuando la primera mujer de Nicholas Van Ryn es asesinada, el ama de llaves observa que la muerta “está sonriendo”. <<

[4] Platón: *Diálogos* (vol. II). Ed. Gredos. Madrid, 1987. Diálogo protagonizado por Menéxeno. <<

[5] Siclier, Jacques: *Le mythe de la femme dans le cinéma américain. De la divine à Blanche Dubois*. Les Editions du Cerf. Paris, 1956. <<

[6] Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986. Pág, 80. <<

[7] Bachelard, Gaston, op. cit., pág, 36. <<

[8] Durand, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Taurus. Madrid, 1982. Pág, 145. <<

[1] University of Texas Press, 2001. <<

[2] *Positif*, n.º 154. Septiembre de 1973. <<

[3] Charles Scribner's Sons. Nueva York, 1978. <<

[4] La actitud de Ford respecto a la “caza de brujas” ha sido recientemente estudiada por Eduardo Torres-Dulce en *Nickel Odeon*, n.º 22. Primavera de 2001. <<

[1] Galardonado con tres Oscar de la Academia, había colaborado con Mankiewicz en **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946) y en **Carta a tres esposas** (*Letter to Three Wives*; 1949). <<

[2] En **River of Romance** (1929), su primera película en Hollywood, Cukor figura acreditado como “director de diálogos”. También desempeñó este mismo cometido en la versión de **Sin novedad en el frente** (*All Quiet in Westerfront*, 1930), realizada por Lewis Milestone. En **Grumpy**, **The Virtuous Sin** y **The Royal Family of Broadway** (basada en un guión de Herman Mankiewicz), todas ellas producidas en 1930, comparte los créditos de dirección con otros realizadores. <<

[3] Aunque ambos iniciaron sus respectivas trayectorias en el mudo, no consta ninguna película dirigida por Tuttle que estuviese interpretada por W. C. Fields. <<

[4] Comedia producida por Paramount, con gui3n de Henry Myers y Nick Barrows a partir de un argumento original de Joseph L. Mankiewicz, tambi3n protagonizada por W. C. Fields. <<

[5] Se refiere a **Escape** (1948). <<

[6] Construidos en 1932 como sede de la productora London Films. <<

[7] Se refiere a **Fast Company** (Edward Sutherland, 1929). <<

[8] Actor norteamericano que, a principios de los setenta, triunfó con la serie televisiva *Happy Days*, en la que interpretaba el papel de Arthur Fonzarelli, popularmente conocido como “The Fonz”. <<

[9] Célebre periodista especializada en ventilar los cotilleos de Hollywood. Contratada por la cadena de periódicos de William Randolph Hearst, fue ella quien denunció los paralelismos entre este magnate de la prensa y el protagonista de **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941), la polémica película de O. Welles escrita en colaboración con H. Mankiewicz. <<

[10] **Fast Company** (1929). <<

[11] Jesse L. Lasky y B. P. Schulberg abandonaron la dirección del estudio en 1932, en plena crisis derivada de la depresión económica. E. Cohen, el directivo que había fichado a Mae West, cesó en 1934. <<

[12] Había sido el protagonista de **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952) y **Julio César**, los dos anteriores filmes dirigidos por Joseph L. Mankiewicz. <<

[13] Se refiere a la actriz Norma Shearer. <<

[14] Protagonista de este *peplum* de LeRoy, interpreta el papel de Porcia en la adaptación dirigida por Mankiewicz. <<

[15] Productor de la película de Mankiewicz que, anteriormente, había estado asociado a la trayectoria teatral y cinematográfica de Orson Welles. <<

[16] *La Bohème*, de Giacomo Puccini, representada el 27 de diciembre de 1952 en el Metropolitan de Nueva York. <<

[17] En contra de las intenciones de Mankiewicz, **Cleopatra** se estrenó el 12 de junio de 1963 como una sola película, cuya duración original alcanza los 243 minutos. <<

[18] A Mankiewicz le falla la memoria, ya que no se trataba de la tercera sino de la cuarta entrega de los Oscar, la correspondiente a la temporada 1930/31. <<

[19] Se refiere a la RKO, de la cual Selznick era vicepresidente encargado de la producción. <<

[20] Se refiere al contencioso que enfrentó a Cecil B. DeMille con Joseph L. Mankiewicz cuando, en 1950, el segundo fue elegido presidente de la Screen Directors' Guild y el primero, decano del sindicato de directores, intentó que, en ausencia del director de **La condesa descalza**, los restantes miembros de este organismo corporativo firmaran un “juramento de lealtad” anticomunista. En una tormentosa reunión, una decisiva intervención de John Ford decantó la balanza del lado de Mankiewicz. <<

[21] Mankiewicz había dirigido a esta actriz mestiza en **Carta a tres esposas**, y volvería a hacerlo en **People Will Talk**. <<

[22] Célebre guionista de la televisión norteamericana, fue el responsable de la serie *Twilight Zone* y, posteriormente, escribió la adaptación de **El planeta de los simios** (*Planet of the Apes*; Franklin Schaffner, 1967) junto a Michael Wilson. <<

[23] John Huston falleció el 27 de agosto de 1987, apenas unos días antes de que Joseph L. Mankiewicz realizara estas declaraciones. Dirigió su última película, **Dublinese**s, desde una silla de ruedas y con aporte de oxígeno, y se estrenó después de su muerte. <<

[24] Se refiere a **Adiós, muchachos** (*An revoir, les enfants*, 1987), la película autobiográfica de Louis Malle sobre la ocupación nazi durante su infancia que, finalmente, obtendría el León de Oro en aquella edición del festival veneciano. <<