

Centenario de Joseph L. Mankiewicz

La figura matriz es el dúo, que pronto se hará duelo. No es un dúo entre un hombre y una mujer, figura principal del cine de Hollywood y la que esperaríamos en uno de sus representantes más oficiales. Cuando en los créditos de una película de Mankiewicz hay un actor y una actriz se trata de un encargo o de una película ajena (*Guys and Dolls*). O bien engañan: Ava Gardner, la condesa descalza, tiene aventuras y se casa. Pero nunca con Humphrey Bogart. La señora Muir existe, en carne y hueso. Pero su compañero no. Excepciones: las películas del año 51, *Five Fingers* y *People Will Talk*. Pero junto a Cary Grant, Jeanne Crain es un comodín. La mujer, sí, la pareja, no. Si hay veleidades de vida en común (*Five Fingers*, *Dragonwyck*, *La condesa descalza*, *The Quiet American*) pronto llegará la separación. El final feliz se prohíbe, excepto en *People Will Talk*, el lobo blanco de Mankiewicz. Claro que la felicidad no es un buen tema dramático. Pero se puede relacionar esta constante con el universo privado de J. L. M. (...) La familia para él es el nido de víboras de *Odio entre hermanos* o *The Late George Apley*.

El Dúo es un dúo entre dos mujeres (*Eva al desnudo*), o dos hombres (*Julio César*, *The Quiet American*, *La huella*). (...) El duelo no es entre dos seres humanos que ven las cosas de forma diferente (esquema hollywoodiense clásico: *Río rojo*) sino entre el titular y el suplente. Quítate tú para ponerme yo. Puede haber entre ellos una admiración recíproca o unívoca. El combate será más audaz que si lo guiara el odio. Una lucha sin cuartel, hasta el punto que se olvidará al tercero de la lista: Barbara Bates en *Eva al desnudo*, o Marco Antonio, el tapado que al final se lleva el botín. (...)

Y si no es un dúo será un trío: *Carta a tres esposas*, *Mujeres en Venecia*, los tres hermanos de *Odio entre hermanos*, los tres amantes de la condesa. Pero en estos casos, como en las novelas de Dumas, siempre hay un cuarto, *deus (dea) ex machina* que saca las castañas del fuego: la enfermera de *Mujeres en Venecia*, la misteriosa Addie Ross. La concepción de la película trío es muy distinta de la película dúo: la lucha entre tres, si existe, ocupa un lugar secundario. En lugar de un parecido, encontramos muchas diferencias. Cada participante tiene un comportamiento, una identidad social, un carácter distinto. Con tres o cuatro personajes Mankiewicz crea un microcosmos. En el dúo Mankiewicz habla un poco de sí mismo: un autor de maquinaciones, como el escritor de *La huella*. En el trío, filma el resto de la sociedad. (...)

Al conocido *flash back* se añade la presencia del pasado evocado constantemente en la acción presente. Hay siempre un elemento importante de la historia que se produjo antes de empezar la película, y que puede que no veamos, como el adulterio de *La huella*. No es necesariamente un pasado reciente: desembocamos rápidamente en el elogio de civilizaciones en declive (la Venecia de *The Honey Pot*, Madrid y Roma en *La condesa descalza*) o antiguas (*Julio César*, *Cleopatra*). El ambiente favorito de Mankiewicz es ese remoto de las condesas (*Five Fingers*), los castillos (*Dragonwyck*, *La huella*), los (falsos) señores, un ambiente opuesto a los negocios y el dinero, o amenazado por ellos. Se comprende que alguien que desprecia el modernismo haya evolucionado a un pesimismo creciente. La principal de las dos evoluciones de la obra de Mankiewicz, tan estable e regular, es ese paso de la gracia, la ternura y la ligereza romántica (*Mrs Muir*) a la más negra visión de la humanidad, compuesta exclusivamente de muchos canallas y algunos imbéciles. (...)

Las maquinaciones, que explica la predilección por la política, o por los relatos de carreras trufadas de éxitos, tienen como corolario el revés inesperado. *Mujeres en Venecia* y *La huella*, reflejos del sistema de Mankiewicz, contienen series ininterrumpidas de golpes teatrales. (...) Esa estética del efecto teatral remite por otra parte a otra forma de pasado, el del teatro isabelino. Como si no hubiera habido nada

nuevo desde *La comedia de los errores* o *Cuento de invierno* (lo que quizá sea cierto). Paradójicamente, esa inmersión masiva en el pasado es en sí misma sinónimo de modernidad. Mankiewicz ofrece quizá la mejor ilustración de la tesis de Bazin, originada en *Les Parents terribles*, sobre la legitimidad del Verbo y del universo teatral en la pantalla siempre que estén totalmente asumidos por el cineasta, sin la voluntad de "hacer cine" a cualquier precio.

Mankiewicz es de la estirpe de los Pagnol, Guitry, Cocteau, que puede contruir una obra a partir sólo de diálogos. Encarna una línea radical que inspirará directamente a Godard, Straub, Rohmer y también Allen. Señalar que fue probablemente el último que ejerció ese arte impuro sobre un marco clásico, evitando las vías experimentales y ombliguistas (epíteto que, para mí, no es nada peyorativo).

Pero quizá ese es un lugar que quería abandonar. Si bien durante lo esencial de su carrera, Mankiewicz se limitará a encontrar un contexto formal mínimo que no moleste los efectos del diálogo, terminará cediendo a otras virtudes. Ya la secuencia de la muerte en *De repente el último verano* ofrecía un conglomerado audiovisual en el que el texto jugaba un papel accesorio. *El día de los tramposos* privilegia las situaciones sobre el diálogo. La suntuosidad de *Mujeres en Venecia*, el jardín laberíntico de *La huella* marcará la intrusión primordial de un prestigio formal, un barroco plástico muy alejado de la suave pecera de la Fox. Para nuestra sorpresa y emoción, el cine impuro de Mankiewicz, en los últimos momentos de su actividad, se niega un poco y abre la vía a un arte más tradicional, pero más amplio: el último efecto teatral...

Luc Moullet, *Cahiers du cinéma*, marzo 1993.