

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

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

Autor/es:

Herederó, Carlos F.

Citar como:

Herederó, CF. (2001). Espejismos racionalistas. El relato, la representación y la vida en el cine de Mankiewicz. Nosferatu. Revista de cine. (38):24-40.

Documento descargado de:

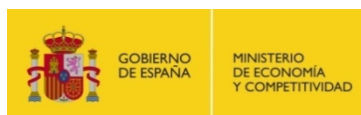
<http://hdl.handle.net/10251/41247>

Copyright:

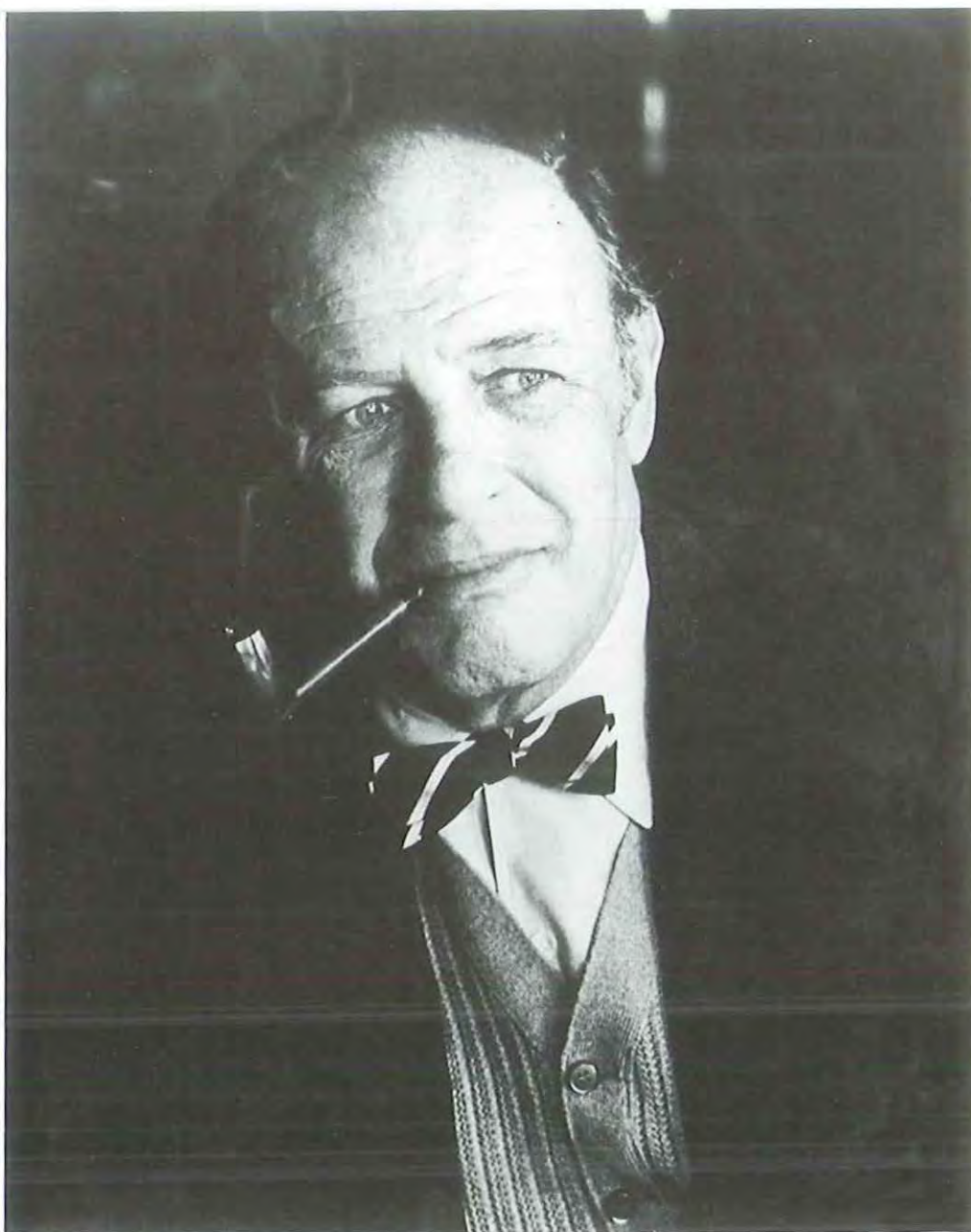
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Espejismos racionalistas

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

Antzerkian bezala, fikzio eta errealitatearen arteko mugak ez daude beti argi zehaztuta Mankiewicz-en zineman. Kontaketa, Mankiewicz-en filmetako ardatz nagusia, pertsonaia manipulatzailer eta handinahien esku egoten da, pertsonaia goranahien esku, bilbea amaiera tragikoetara edo, gutxienez, zorigaitzokoetara eramanez dutenak. Konplota, manipulazioa edo iruzurra bezalako kontzeptuak ia beti agertzen zaizkigu Mankiewicz-en 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 de-*

venir 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 autorreflexiva 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”*.

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



Eva al desnudo



meditación de fondo que subyace a todo el cine de Mankiewicz: aquélla 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.

Podría decirse que todo esto es el punto de llegada o, si se quiere, el sustrato que cimenta 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 Bruto 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 rocambolescos

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).

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...**



Ellos y ellas

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.

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 ficcionales 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 aisla-

miento 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 arrebatarse 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.

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



Carta a tres esposas

"*la vida destruye el guión*" (tema 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 *huis clos* 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 ha-

bitaciones) 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 ahorrarla 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 feroz-

mente 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.

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



La huella



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 *parvenu* 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.

Pero vayamos por orden. El primero en aparecer será el médico Jeff Turner, un joven doctor enamorado de Miranda y receloso 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 definatorios 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**.

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 bostonia, 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 despre-



Mujeres en Venecia

ciarlo 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 disfru-

tar 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 anglica-

nización 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 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 rebeldes contra su dueño. Es tanta la intensidad con la que estos personajes mueven sus resortes y tan



La huella

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 cuela 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 maquiación 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.

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 ame-



Eva al desnudo



naza 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.

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 función 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 María 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 defi-

nitivo 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 re-

lato 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.

Estamos, pues, ante inteligentes y complejos mecanos narrativos que no son meros ejercicios intelectuales o cabalísticos, sino intencionadas arquitecturas de índole manirista 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 búsque-

da 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 *Volpone*, 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 esceno-



La huella

grafías, 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 opo- nente 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 Cinecittá, 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.

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 entretnejidos 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 ahorrar 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.

¿Habla 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...!

NOTAS

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 / 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° 10. Febrero de 1974.

8. Henry, Michel: "Un labyrinthe por tout un royaume", en *Positif*, n° 154. Marzo de 1973.

9. *Ibidem*.

10. Declaraciones a Jacques Bontemps y Richard Overstreet en *Cahiers du Cinéma*, n° 178. Mayo de 1966.

11. Chion, Michel: *La voix au cinéma*. Ed. Cahiers du Cinéma / 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° 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 (*première* 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° 154 (marzo de 1973). Traducida y publicada en España por *Dirigido por*, n° 10 (febrero de 1974).

16. Mérygeau, Pascal: *Mankiewicz*. Ed. Denoël. París, 1993. Pág. 278.

17. Declaraciones a José Ruiz. *Casablanca*, n° 14. Febrero de 1982.