

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La escena abierta. Teatralidad y representación en el cine de Mankiewicz

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (2001). La escena abierta. Teatralidad y representación en el cine de Mankiewicz. Nosferatu. Revista de cine. (38):41-50.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41248>

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

La escena abierta

Teatralidad y representación en el cine de Mankiewicz

Ohikoa da Mankiewiczen zinema eta antzerkia erlazionatzea, eta egia da bere film batzuk zerikusituzena dutela antzerkiarekin (*All About Eve*, batez ere, baina baita ere *The Honey Pot*, *Julius Caesar* edo *Cleopatra*); hortaz gain, Mankiewiczek sarritan baliatu zituen zinematografikoak baino antzerkiarenak gehiago ziren baliabideak bere filmen errealizazioan, ia beti hitza gailenduz irudiaren aurrean.



Àngel Quintana

1. 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 Jon-

son, 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 un claro ejemplo de citación cinematográfica. La escena establece lo que Antoine Compagnon formula como "*relación interdiscursiva 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 filmico 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 repre-

sentación 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 filmico 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.

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 filmica. 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



Eva al desnudo

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.



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 María d'Amata ésta no se llamaba María d'Amata ni era una condesa, sino una bailarina llamada María Vargas que actuaba en un tablado 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 Ho-

llywood 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

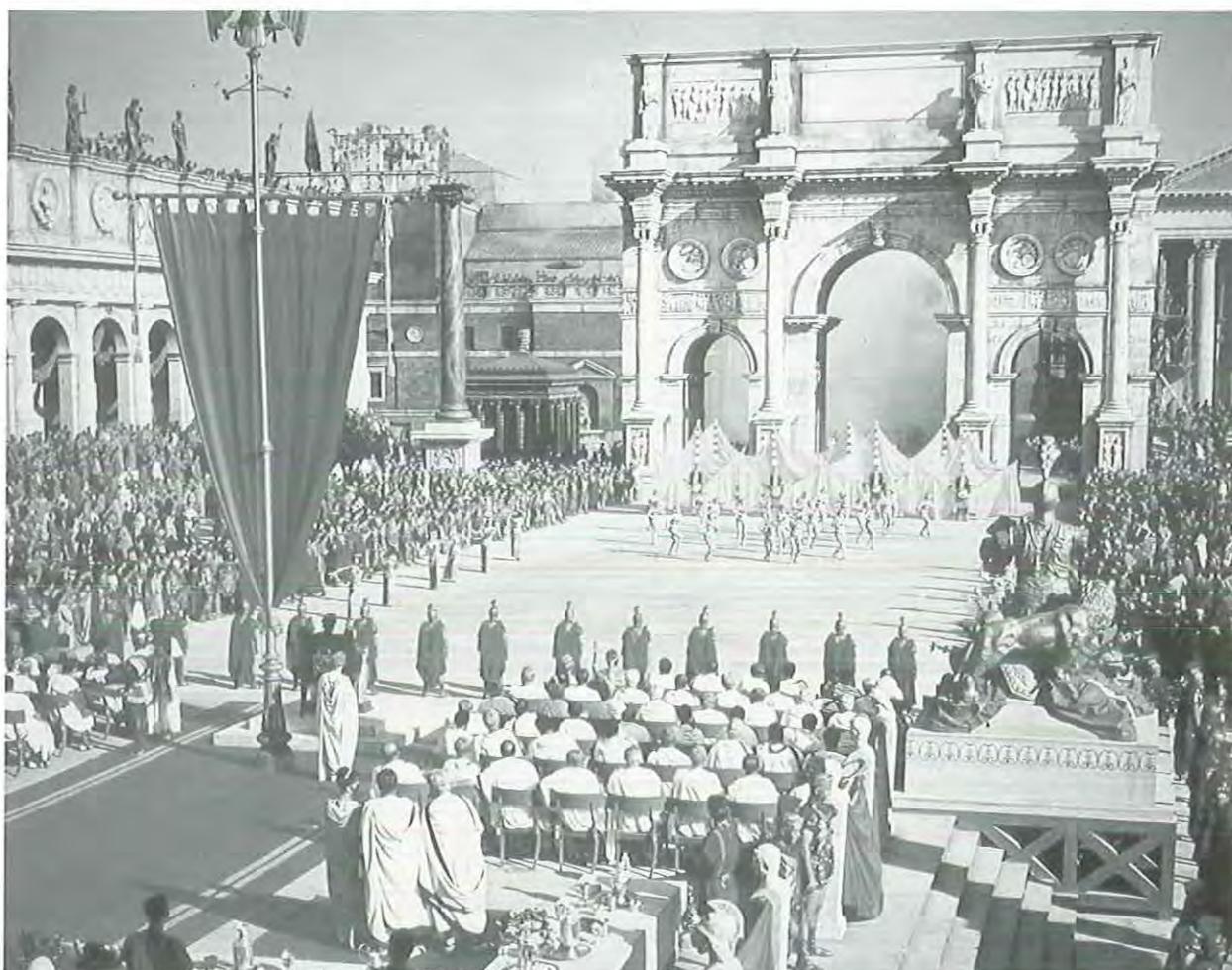
protagonistas, el embaucador religioso que con su compañero utilizaba la representación como medio para provocar diferentes etapas en los poblados del viejo Oeste, acabará reconociendo, desde el interior del penal donde se encuentra prisionero, que su vida no ha sido más que una mala representación. 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 shakespe-

riana 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 shakesperiana *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 Ma-



Cleopatra



son— 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.

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.

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 tea-

tro 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 ci-

neasta 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



Julio César

Olivier. Tal como indica Robert F. Willson, Jr. en un estudio sobre las adaptaciones hollywoodenses 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 shakesperiana 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 hollywoodense, 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 trama 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 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 shakesperiana, 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 rehuye 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 filmico, 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.

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 desmascaramiento 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 exte-

rior. 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 deshilar.

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.

NOTAS

1. Compagnon, Antoine: *La seconde main ou le travail de la citation*. Seuil. 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?*. Éditions 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, Hélène: *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 cinéaste. Une caméra visible. Mais notre dépendance à la image est énorme...*, vol. 1. Éditions de la Différence. París, 2001. Págs. 92-158.