

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Palabras como cáscaras vacías

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (2001). Palabras como cáscaras vacías. Nosferatu. Revista de cine.
(38):80-86.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41252>

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:





Palabras como cáscaras vacías

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

Carlos Losilla

1. Una filosofía del lenguaje

La palabra, el lenguaje hablado, el discurso oral, quizá éstos sean los aspectos más representativos de la obra cinematográfica de Joseph L. Mankiewicz. Y, sin embargo, a menudo su importancia queda diluida tras sus derivaciones más tangenciales. Sólo dos cosas, según creo, deben tenerse en cuenta al respecto. En absoluto la fascinación que emana de esas palabras, ni tampoco su ocasional belleza literaria. Eso sería caer en la tentación de la mitología, precisamente uno de los conceptos que provocan una mayor actitud de rechazo por parte de Mankiewicz en lo que se refiere al tema en cuestión. Por el contrario, aunque sin abandonar esos mismos territorios, lo que debe ocuparnos es más bien aquello que se oculta tras esa fascinación y el motivo por el que se convierte en literatura. Los personajes de Mankiewicz no son sólo criaturas ocurrentes y sarcásticas entregadas a elegantes juegos verbales. Son hombres y mujeres que sufren por ello, que luchan contra el lenguaje con el fin de manipularlo para sus propios fines o para rasgar el velo que lo separa de la realidad, prácticamente sin términos medios. La razón de ser de las palabras en la obra de Mankiewicz no es el deslumbramiento sino la tortura que provocan.

Precisamente al mismo tiempo que el propio Mankiewicz empezaba a desplegar sus más temidas armas en este sentido, más o menos a mediados del siglo XX, los llamados empiristas anglosajones revolucionaban la filosofía del lenguaje. El árbol genealógico de ese movimiento se iniciaría en Wittgenstein, pasaría por Bertrand Russell y culminaría con Stuart Hampshire, Gilbert Ryle, J. L. Austin o P. F. Strawson, encontrando su adecuado epílogo en

Heidegger, ya en el marco del pensamiento estrictamente alemán. Y su objetivo más visible sería el análisis minucioso de las estructuras lingüísticas con el fin de desenmascarar su carácter convencional, de denunciar su falsa transparencia. No es de extrañar, entonces, que su irrupción coincida más o menos con el relevo generacional en Hollywood, el paso de los primeros clásicos a los hijos de Orson Welles, con todo lo que ello supone no sólo de renovación formal, sino también de una mayor autoconciencia lingüística, tanto desde la perspectiva del naciente manierismo como a partir de una cierta utilización “en segundo grado” de los diálogos y las narraciones orales. Más tarde volveremos sobre el primer punto. Por ahora, interesa más la coincidencia de Mankiewicz con directores como Billy Wilder u Otto Preminger en lo que a utilización del lenguaje verbal se refiere, un aspecto ya apuntado por Carlos F. Heredero en el libro citado en la bibliografía.

En efecto, estos tres cineastas empiezan a dirigir películas más o menos en la misma época y, lo que es más importante, aplican idéntico criterio a su concepto de la expresión cinematográfica. Por un lado, la creciente importancia concedida a los diálogos y las voces en *over*, lo que paradójicamente construye imágenes más robustas, más contrastadas que en el período estrictamente clásico. Por otro, la asignación de un estatuto más bien ambiguo y difuso a ese tipo de discursos, ya sea a partir del punto de vista o de su propia condición manipuladora. ¿Es una casualidad que tanto **Perdición** (*Double Indemnity*, 1944) como **El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*, 1950) estén narradas desde la perspectiva de un agonizante o, sin más, de un cadáver? ¿Es mera coincidencia, que en muchas de las películas de Preminger la escena culminante sea un juicio —es decir, un

rito social en el que se pone a prueba la veracidad de las palabras—, o que acaben convirtiéndose en minuciosos análisis del comportamiento humano a través de su máscara verbal? Y, en fin, ¿no resulta sintomático que todo eso confluya, en las películas de Mankiewicz, en una visión concreta del problema del lenguaje entendido como “embrujo” en el sentido wittgensteiniano del término?

Veamos. Heidegger menciona la “habladuría” como inicio de la tragedia del ser, como el momento preciso en que éste empieza a ver negada su plenitud. Lo único que cabe hacer, entonces, es recobrar la entereza a través de la cual el lenguaje puede ser pura expresión del ser, emane espontáneamente de él. En muchas de sus películas, Mankiewicz parte de este presupuesto para construir verdaderas tragedias modernas sobre la influencia negativa del lenguaje como intromisión en la existencia de otras personas. En **People Will Talk** (1951), de título inequívocamente significativo, un médico se ve sometido a la murmuración pública por razones morales, sin que pueda evitar la construcción de una gran mentira sobre su vida a base de hechos en apariencia objetivos. En **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), el lenguaje escrito en forma de “calumnia” actúa como desencadenante de una descomunal crisis en el seno de la institución matrimonial. En **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954) la supuesta “evocación” se convierte de algún modo en “profanación”, sobre todo desde el momento en que su objeto es una mujer ya fallecida alrededor de la cual empiezan a flotar recuerdos, pero también reconstrucciones definitivamente obscenas. No es de extrañar, pues, que Mankiewicz empezara su carrera produciendo películas como **Furia** (*Fury*, 1936), de Fritz Lang, o **Historias de Filadelfia** (*The Philadelphia Story*, 1940),



de George Cukor, en las que la “habladuría” y la “calumnia”, o simplemente el hecho de “hablar por hablar”, acaban suponiendo verdaderas amenazas para la estabilidad emocional o incluso la integridad física de sus protagonistas. Se trata de acciones lingüísticas que pueden poner en peligro incluso todo un orden social: la profesión, el estado civil, los “pactos de no agresión” tácitos que regulan las diversas formas adoptadas por las relaciones humanas. Sin embargo, también sirven a ese *statu quo*, obligan a un estado de alerta permanente respecto a la posibilidad de cualquier tipo de pérdida. A la vez, pues, socavan y alimentan la Gran Narración del Orden Establecido.

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

Para Wittgenstein, todo ello se resuelve en innumerables juegos lingüísticos que actúan a través de infinitas combinaciones. En ellas, las palabras actúan a modo de fórmulas que todo el mundo acepta de buen grado, pero que, a la vez, pueden volverse en su contra. En *La huella* (*Sleuth*, 1972), el juego es la expresión enmascarada de la lucha de clases, y la aparente inanidad del lenguaje va envenenándose progresivamente hasta culminar en la muerte física. Las armas no las carga el diablo sino las palabras, ciertas convenciones lingüísticas que —llevadas hasta el absurdo— se revelan mortales de necesidad. En *Ellos y ellas* (*Guys and Dolls*, 1955), como su propio título indica, el juego se traslada al terreno sexual, y la opresión se manifiesta en las distintas variaciones que adopta el acoso verbal masculino en su estrategia de la seducción. Frank Sinatra mantiene en un engaño permanente a su novia, de la que sin

duda no está enamorado y a la que sólo utiliza para su propio placer. Y Marlon Brando usa su impenetrable retórica para atrapar en su péfida telaraña a la ingenua Jean Simmons, que a su vez cree poseer algún dominio sobre sus semejantes por su condición de oradora del Ejército de Salvación. El hecho, en fin, de que por encima de todo este embrollo sobrevuele el pacto verbal, la apuesta por la que Sinatra pone en duda la capacidad de Brando para seducir a Simmons, lo reduce todo a un juego perverso, pues las palabras que utiliza Brando para ganarse a Simmons no son únicamente producto de su maquinación, sino también de su combate retórico con Sinatra. La perversión de las funciones naturales del lenguaje, pues, puede adoptar múltiples bifurcaciones, retorcerse hasta el infinito.

Precisamente *Ellos y ellas* es la película de Mankiewicz en la que mejor se aprecia esta especie de

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

2. Una teoría de la literatura

El demiurgo organiza un mundo a su medida sin preocuparse en exceso de su apariencia externa, apelando más bien a su funcionamiento intrínseco. Por ejemplo, las cartografías demiúrgicas de Alain Resnais son confusas, dispersas, caóticas: con su constante recurrencia al recuerdo aleatorio, reflejan el desorden y la desorientación de toda una época de manera sorprendentemente sistemática en sus redes de sentido, pero invariablemente errática en sus dispositivos formales. En el caso de Mankiewicz ocurre al contrario. Y no sólo porque pertenezca a otro contexto y otra generación, inscritos en un momento aún cercano al clasicismo, sino también porque su objetivo es mostrar la imposibilidad de ordenar el mundo y, a la vez, la obsesión por con-

vertir esa misma imposibilidad en discurso, en narración, en el hecho literario entendido como generador de belleza. De algún modo, la habladuría y el juego arbitrario, la convención y la rutina, se redimen a través de la literatura.

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

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

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



Cleopatra



terior, cuando adquiere la categoría de voz *over*. En **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967), en principio una película dedicada a investigar las relaciones entre el cine y el teatro, la referencia literaria de la voz de Rex Harrison, que parece emitida desde un lugar más allá del tiempo y el espacio, aporta un intenso placer intelectual allá donde sólo reinan el engaño y la mentira. Y es más, la fragmentación de ese mismo tipo de voces, su subdivisión en otros muchos discursos enlazados o superpuestos, tiende a aumentar el ascendente del discurso sobre la audiencia, como demuestra la envolvente polifonía que domina películas como **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) o **La condesa descalza**.

Pues bien, es aquí donde debe insertarse la discusión sobre el verdadero estatuto de Mankiewicz en

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

la constante reconversión de la mentira en revelación, de la imagen equívoca en palabras resplandecientes, o incluso de la confusión lingüística en éxtasis babélico. De ahí el arrobamiento sado-masoquista que produce, en el espía que protagoniza **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952), el doble movimiento que se ve impedido a realizar: por un lado, el placer del engaño, de la mentira consustancial a su oficio; por otro, la dificultad de introducirse en un universo que no le pertenece, en un lenguaje que no domina.

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

En este sentido, lo que Welles o Aldrich consiguen a partir de misteriosos trazados laberínticos en el interior del plano, lo que Fuller o Fleischer alcanzan por medio de concienzudas alteraciones perceptivas del *découpage*, Mankiewicz, al estilo de Wilder o Preminger, lo

logra por medio de un retorcimiento de la palabra que repercute en la configuración del relato. La narración sincopada de **Carta a tres esposas** o **La condesa descalza**, las historias constantemente bifurcadas de **Cleopatra** o **La huella**, crean distintos senderos ficcionales a través de los que la película busca constantemente una unidad que parece inalcanzable. Y, entonces, la belleza de ese juego literario adquiere esporádicamente el rostro abismático de la ausencia, dibuja el desolado paisaje de los paraísos perdidos. El desvanecimiento de un cierto equilibrio clasicista obliga, en el caso de Mankiewicz, a conjurar la pérdida mediante una hermosa, ponderada logorrea.

3. Una taxonomía del mito

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

miserables que lo han imaginado, esa humanidad bulliciosa que sólo puede dividirse en víctimas y embaucadores, narrados y narradores, quizá incluso autores y audiencias.

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

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



De repente, el último verano

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

En cualquier caso, la identificación entre –por una parte– el dominio del lenguaje retórico, la manipulación de ciertas reglas que a su vez permiten fascinar o engañar a los demás, la posesión de aquellas palabras capaces de aplastarlos, incluso la posibilidad de acceder a la ambigua belleza que desprenden, y –por otra– la pertenencia a una clase social elevada, el convencimiento de que determinados saberes están inextricablemente unidos al estatus económico, la exclusividad cultural como forma indiscriminada de opresión, todo ello está en muchos casos en la base de la poética de Mankiewicz, entendida simultáneamente como filosofía lingüística, teoría literaria y taxonomía mítica. Y por el propio hecho de que sólo los ricos parecen tener derecho a formarse su propia mitología, de que únicamente quienes detentan el poder son capaces de crear mitos; cuando esa mistificación pasa a manos plebeyas, cuando son los desposeídos o los advenedizos quienes pretenden hacerse con esa facultad, en-

tonces sobreviene la catástrofe. En **Eva al desnudo**, la humilde muchacha del título consigue lo que quiere sólo al precio de una condena anticipada. En **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970), el petulante Kirk Douglas construye un monumental artificio únicamente para encontrarse con su fantasma, con su sombra. Los ricos pueden fracasar por la desmesura de sus ambiciones, que por otra parte sólo ellos se pueden permitir. Los pobres no disponen más que de sus sueños y sus ilusiones, en el fondo reflejos descoloridos de los planes megalómanos del poder. O el mito como el terreno en el que se desarrolla una incierta lucha de clases.

En la tradición dramaturgica norteamericana del siglo XX, la identificación entre la vida y el teatro va inextricablemente unida a la consideración de este último como conmemoración del fulgor de la palabra, pero también de su ambigüedad. Títulos como *Vuelve, pequeña Sheba, ¿Quién teme a Virginia Wolf?* o la misma *De repente, el último verano* recurren al acervo popular y a los coloquialismos, a la parodia involuntaria del lenguaje común, para establecer desde el principio un cierto vínculo con la audiencia que utiliza las palabras a la vez como comunicación y distanciamiento, como acercamiento a su universo en virtud de esa identificación lingüística pero también como extrañamiento respecto al mismo por el filtro cultista que supone su misma puesta en escena. La realidad queda así reconvertida en su propio mito. Y el sueño americano, el Gran Mito Narrativo de la nación, accede a un territorio más difuso, más nebuloso, en el que su formulación lingüística, su verbalización o incluso su representación, del tipo que sean, ocultan siempre tanto la oscura intencionalidad del poder como los anhelos provocados en los receptores, con las consiguientes distorsiones en la interpretación. La ilu-

sión lingüística, pues, es también el tema preferido de William Inge, Arthur Miller, Edward Albee o el propio Tennessee Williams, más allá de cualquier consideración estrictamente teatral. Por ese lado, Mankiewicz conectaría mejor con otros autores, anteriores en la historia y pertenecientes a una tradición muy distinta a la norteamericana. Por el otro, el que queda dicho, no resulta en absoluto extraño que el primer director en quien pensara el productor Sam Spiegel para **De repente, el último verano** fuera Elia Kazan: no sólo había filmado ya a Williams en otras ocasiones, sino que es el autor que mejor podría relacionarse con Mankiewicz en ciertos tratamientos cinematográficos del hecho teatral.

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