

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Joséph L. Mankiewicz, ¿un liberal progresista? Del moralismo como ideología

Autor/es:

Monterde, José Enrique

Citar como:

Monterde, JE. (2001). Joséph L. Mankiewicz, ¿un liberal progresista? Del moralismo como ideología. Nosferatu. Revista de cine. (38):87-97.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41253>

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**



# Joseph L. Mankiewicz, ¿un liberal progresista?

*Del moralismo como ideología*

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

**José Enrique Monterde**

**E**n las breves páginas que siguen vamos a situarnos lejos de los desvaríos crítico-autorales derivados de aquel entusiasmo que hacía decir a Ramón (Terenci) Moix que “*estudiar a un director es apasionarse por él. Es el mejor camino para una comprensión absoluta de la obra en un sentido ético y estético*”. Eso ocurría precisamente en el arranque de la semblanza de Joseph L. Mankiewicz publicada con motivo de un ciclo-homenaje de la Cinemateca parisina y que, a su vez, abría las delirantes “reflexiones” provocadas por el estreno español de **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) en las páginas de un *Film Ideal* controlado ya por el sector “marciano” (1). En realidad, las exageraciones (incluso tonterías a veces) que se desgranaban en ese artículo o en las diversas recensiones críticas sobre **Cleopatra** son una muestra límite de la exacerbación de la bifronte “política de autor”, instaurada por los egregios antecesores de *Cahiers du Cinéma* y de cuyos peores

efectos aún no estamos del todo a salvo en nuestros días.

Viene todo esto a cuento en relación con el objetivo marcado para nuestro artículo: los elementos ideológicos inherentes al cine de Joseph L. Mankiewicz. Una propuesta de este tipo debe generar de inmediato alguna precisión: la primera sería dilucidar sobre si se trata de establecer el perfil ideológico del autor de **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) o bien de analizar sus filmes bajo un prisma ideológico, opciones no del todo coincidentes. Para lo primero, deberíamos reunir todas aquellas informaciones y opiniones capaces de caracterizar —aquí en clave ideológica— la personalidad del cineasta; para lo segundo, se trata de revisar los jalones esenciales de su filmografía. Sin embargo, la aplicación de la antedicha “política de autor” nos obligaría a establecer un puente entre ambas opciones, en la medida en que las obras concretas —los filmes— no serían más que emanaciones de un potencial autoral, de un univer-

so personal expresado unitariamente tanto bajo claves ideológicas como filosóficas, éticas, estéticas, etc. De ahí la importancia de conceptos como el de “coherencia” o “fidelidad” a esos rasgos propios, que, por otra parte, no serían tanto constituyentes de una personalidad como el resultado de la construcción crítica de una autoría.

El primer aspecto, el semblante ideológico de Joseph L. Mankiewicz nos interesaría —si pudiéramos establecerlo con precisión— no tanto en sí mismo como en su condición de reflejo de la antedicha construcción crítica. Así, en la revisión de numerosas aproximaciones al cineasta se puede concluir de forma constante su carácter de “intelectual racionalista, liberal y progresista” como una especie de marca cualitativa que le confieren a la vez la confianza de la progresía crítica europea y el anatema de los zafios capitalistas hollywoodienses, cuya misión parece haber sido obstaculizar su carrera, sin embargo desarrollada prácticamente siempre en el seno



Cleopatra

de la industria más convencional, incluso en aquel breve paréntesis en que gozó de la condición de director-productor y que desde luego no propulsó —como veremos— obras equivalentes al progresismo de nombres tan diversos y discutibles como Kazan, Preminger, Zinnemann o Kramer.

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

Todas esas pruebas circunstanciales desembocan mucho más en una axiomática identidad liberal-progresista que no en una trayectoria constatable de compromiso político personal. De su —breve— presencia en el convulso Berlín de finales de los años veinte no ha quedado ningún rastro en su obra. Tampoco consta un específico alineamiento en la causa antifascista de los años treinta, por ejemplo respecto a la República española, hasta el punto de que un intelectual “comprometido” tal



vez no hubiese situado las andanzas turísticas de Catherine y Sebastian en **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959) por España, ¡precisamente en 1937! En cuanto a las películas guionizadas durante la primera mitad de la década, además de señalar su mayoritario carácter de producciones de categoría B, no revelan la menor intencionalidad política, algo extensible a la mayoría de sus producciones posteriores. Y en el caso de que aduzcamos las pocas excepciones de siempre, como **El pan nuestro**

**de cada día** (*Our Daily Bread*; King Vidor, 1934) y **El enemigo público número uno** (*Manhattan Melodrama*; W. S. Van Dyke y Jack Conway, 1934) entre los guiones, o **Furia** (*Fury*; Fritz Lang, 1936), **Three Comrades** (Frank Borzage, 1938) y **Reunion in France** (Jules Dassin, 1942) entre las producciones, también hay que introducir algunos matices.

Desde luego, en el capítulo entero de su autobiografía que Vidor dedica a **El pan nuestro de cada**



El pan nuestro de cada día

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

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

Instaurado ya en su condición de director a partir de 1946, la siguiente piedra de toque de las actitudes político-ideológicas de Joseph L. Mankiewicz vino dada por su vivencia de la llamada “caza de brujas”. En realidad, su participación en esos penosos acontecimientos —abordada en otro lugar de este monográfico— fue bastante irrelevante; en la mayor parte de la amplia bibliografía dedicada al tema apenas encontramos alusiones a un Mankiewicz que ni formó parte de los “10 de Hollywood”, ni se destacó en la

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

Deberíamos suponer, pues, que Mankiewicz había pasado de puntillas, desapercibido, por esa triste etapa; pero en realidad eso tampoco sería exacto, puesto que precisamente en esos años ocupaba un



El enemigo público número uno

lugar de alta responsabilidad dentro del organigrama sindical hollywoodiense, como presidente de la Screen Directors' Guild (SDG). Ahí radica la única implicación directa del autor de **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946) en la “caza de brujas”, la que ha servido para una equívoca exaltación próxima al martirologio, aunque en segundo grado, puesto que jamás fue incluido en las listas negras ni tuvo la menor represalia industrial. No voy a volver a relatar aquí lo ocurrido en la famosa sesión de la SDG del 26 de octubre de 1950 en la Crystal Room del Beverly Hills Hotel, cuando, siendo presidente del Sindicato, fue atacado desde la derecha por Cecil B. DeMille y defendido por diversos compañeros progresistas, e incluso por John Ford (3); pero sí resulta imprescindible hacer algunas observaciones dentro de nuestra caracterización global de las actitudes políticas del supuesto liberal director de **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954).

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



1945 y 1946 con millones de seguidores; ése fue el origen de la ley Taft-Hartley del 27 de junio de 1947, que está en el trasfondo de los problemillas de Mankiewicz.

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

finió a Mankiewicz como “*este polaco, este republicano de Pennsylvania...*”; un carácter “republicano” que posiblemente aleja al cineasta de esa automática condición de liberal simplemente asociada a la de intelectual.

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

De nuevo nos encontramos con otro jalón en la mitificación de Mankiewicz, no sólo por la exal-

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

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

do Greene en su análisis de la situación, y que el cineasta –tan celoso otras veces con los derechos de expresión ante las interferencias de los productores– alteró sustancialmente los planteamientos del novelista, que reaccionó airadamente con una explosiva carta de rechazo del film al *Times* londinense (7).

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

Sin embargo, hay un aspecto en el que Mankiewicz ofrece un mayor progresismo que en su visión global de la novela: el tratamiento de Phuong, la joven vietnamita que hace de gozne entre Fowler y Pyle. La sinceridad y dignidad de su actitud demuestran un respeto que no se ve siquiera menoscabado por la exótica decisión de estar encarnada por una actriz italiana –Giorgia Moll– en vez de por una auténtica oriental. Eso nos retrotrae a otra cuestión político-ideológica planteada en plena “caza de brujas”: la cuestión racial. En efecto, en 1949 y 1950 Mankiewicz



The Quiet American

realiza dos filmes centrados en sendas minorías norteamericanas: **Odio entre hermanos** (*House of Strangers*, 1949) y **Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950). La primera se sitúa en el marco de la comunidad italo-americana y la segunda afronta las relaciones entre blancos y negros.

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

En cuanto a **Un rayo de luz**, no deja de plantear algunas sombras, y no sólo por tratar la cuestión racial. No cabe duda de que en este caso es perfectamente admisible alinearla en el seno de las películas de intención social bajo formato más o menos policíaco que abundan en la encrucijada de



las dos décadas. De hecho, Mankiewicz va más lejos que otros filmes sobre semejante tema, puesto que afronta el dar el protagonismo a un actor negro –el casi debutante Sidney Poitier–, a diferencia de lo que ocurriera en **Pinky** (*Pinky*; E. Kazan, 1949) o **Lost Boundaries** (A. Werker, 1949), donde los protagonistas (Jeanne Crain como enfermera y Mel Ferrer como médico, respectivamente) encarnaban a negros “de piel blanca”, siendo curiosamente también, como el Dr. Luther Brooks, profesionales de la medicina. Y también es cierto que **Un rayo de luz** plantea la confrontación entre razas con mucha mayor violencia que otros filmes, incluso estando situada en una ciudad del norte, lejos por tanto de las tradiciones de la sociedad sudista.

Pero, sin embargo, **Un rayo de luz** –que junto a las citadas y a **Home of the Brave** (M. Robson, 1949) e **Intruder in the Dust** (C. Brown, 1949) constituyen un breve ciclo de filmes sobre tema racial– fue duramente criticada desde ciertos sectores de izquierda, especialmente por el notorio comunista V. J. Jerome en su libro *The Negro in Hollywood Films* (Nueva York, 1950). Así, como

lo señala Jerome, “en estos filmes los aristócratas de las plantaciones del Sur y las figuras de las autoridades blancas –jueces, médicos, abogados, psiquiatras– son siempre los defensores de la justicia racial, mientras que el racismo es siempre el monopolio de los obreros blancos. El mensaje está perfectamente claro: estos filmes están destinados a conducir a los Negros a confiar en sus peores enemigos –las clases dirigentes blancas–, pintándoles como bienhechores y protectores de los derechos de los negros, al tiempo que intentan suscitar entre éstos desconfianza, temor y odio respecto a los trabajadores blancos, pintados como linchadores en potencia” (12). Puede que esa visión estuviese sesgada por el interés de un cuadro del sector cultural del PC y que sea razonable la observación de que “las tensiones raciales estallan en un violento enfrentamiento entre blancos y negros como no se había visto en la pantalla desde *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation; David W. Griffith, 1915)” (13), pero tampoco es menos cierto que los diversos libros que posteriormente han abordado la imagen del negro en el cine de Hollywood no se alejan mucho de esas consideraciones sobre el in-



dudable paternalismo y maniqueísmo que rezuma el film, ése que siendo muy comprensible e incluso insólito y progresista en 1949 no deja de justificar la idea de Daniel J. Leab de que el Dr. Brooks "fue el precursor de un nuevo estereotipo: el santo de ébano" (14).

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

En ese sentido nadie discrepará si decimos que la obra de Joseph L.

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

Ahora bien, el aspecto del poder que interesa a Mankiewicz no corresponde a una concepción estática, sino a su carácter dinámico. De ahí que parezca más interesado por temas como la voluntad de poder o el ascenso social que sobre las formas y consecuencias de su ejercicio. De ahí que muchos de sus filmes se construyan a partir de la dialéctica entre personajes, de confrontaciones que puedan tomar la forma del arribismo, el revanchismo o la conspiración y pocas veces del leal combate directo entre iguales. Pero esa dinámica raras veces se nos presenta como una socio-dinámica —bajo la forma, por ejemplo, de la lucha de clases— y sí como una psico-dinámica, planteada en el plano individual, como dominio sobre las personas, aunque en ocasiones adquiriera un más preciso alcance de clase, mucho más soterrado en filmes anteriores a su postrera *La huella* (*Sleuth*, 1972), donde la obvedad se con-

vierte en uno de los mayores lastres del film. A su vez, esa dinámica del poder se manifiesta bajo formas alusivas, implícitas en ciertos juegos o representaciones de aire teatral.

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

Un poder que siempre resulta fugaz, irrisorio incluso, sujeto a una rápida caducidad bien sea por los cambios sociales (**Odio entre hermanos**), por su propia naturaleza (**Eva al desnudo**), por la decadencia física (**De repente, el último verano**), por el engaño (**Operación Cicerón**, **La huella**), por las pasiones incon-

troladas (*The Quiet American*, *Cleopatra*), por el azar (*El día de los tramposos*) o, en definitiva, por ese complot de los mediocres, “ese siniestro triunfo de la moral reaccionaria de los esclavos” del que habla Michel Henry. Una fugacidad combatida erigiendo monumentos (15) y que en el eterno repetirse del proceso introduce una dimensión nietzschiana (16), negando necesariamente la historicidad; de ahí que el pasado para Mankiewicz no se revise bajo los parámetros del discurso histórico, sino bajo la forma de una permanente presencia de ese pasado en el presente, de un desasosegante *revival* como forma trágica, dramática o incluso cómica del eterno retorno.

Negar la Historia (17) significa tanto negar la posibilidad del progreso como aspirar a la fijación del presente, abstraer la realidad del paso del tiempo, ése que impulsa hacia la fugacidad anteci-

tada: “*Me gustan las gentes que se han detenido en una época y no evolucionan. (...) Esos seres anacrónicos supervivientes del pasado (...) que abominan de la nueva civilización...*”, declaró el propio Mankiewicz, tal vez pensando en tantos de sus personajes, desde Nicholas Van Ryn o George Apley hasta Cecil Fox o Andrew Wyke. Ese interés – ¿también actitud?– es lo que ha llevado a algunos a plantear alguna semejanza con Luchino Visconti, obviando que la fascinación por ese tipo de personajes resulta mucho más dialéctica en el autor de *El gatopardo* (*Il gatopardo*, 1963), donde la Historia acaba triunfando siempre sobre un pasado irrepetible y no inmovilizable; pero ahí radica la diferencia entre un marxista más o menos aristocrático y desencantado y un supuesto liberal hollywoodiense. Ese blindaje del presente para que nunca sea futuro y quede fijado como pasado perfecto tiene su

correspondencia espacial, al encerrar a muchos de esos personajes en un ambiente rarificado, en un mundo aparte, distinguible por sus rasgos físicos: mansiones (*El castillo de Dragonwyck*, *Odio entre hermanos*, *Cleopatra*, *Mujeres en Venecia*, *La huella*), escenarios (*Eva al desnudo*), barrios (*Un rayo de luz*), jardines (*De repente, el último verano*), ciudades (*The Late George Apley*, *Operación Cicerón*, *The Quiet American*), cárceles y desiertos (*El día de los tramposos*), etc. Y cuando la muerte se ha interpuesto, el pasado no deja de asomarse fantasmáticamente (*El fantasma y la señora Muir*), acosando a los supervivientes o sucesores (*Julio César*, *Cleopatra*) o llevándolos a la locura (*De repente, el último verano*); haciendo, en definitiva, necesario conocer, olvidar, perpetuar o liberarse de ese pasado que en su persistencia conduce de forma inevitable a la repetición.



Cleopatra

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

Para otros, en las antípodas de esa consideración y entre los que

me incluyo, Mankiewicz es ante todo un moralista cuyo más o menos lúcido escepticismo (18) deviene en pesimismo o incluso fatalismo. Un moralismo que surge menos de su preocupación por los demás —por ejemplo, la religión está ausente de su cine— que de un cierto elitismo displicente (19), tan obvio cuando critica las formas de comunicación de masas —con la radio y la TV a la cabeza—, olvidando la propia condición del medio cinematográfico, sin duda menos aristocrático que el teatro, tan admirado como poco frecuentado por él. Un moralismo que sitúa su foco mucho más sobre la “condición humana” que sobre la condición social, planteando que en el fondo todos —poderosos y desposeídos— son iguales en su ambición de poder. Un moralismo que el propio Mankiewicz explicita mediante los portavoces que introduce —“*en la mayor parte de las pelí-*

*culas que escribo, tengo un portavoz*”— y que muchas veces duplican la condición demiúrgica que relaciona al cineasta y alguno de sus personajes, al modo del director escénico y sus personajes/marionetas. Claro que todos esos demiurgos acaban fracasando, por lo que, en el fondo, Mankiewicz acaba enmarcándose a sí mismo en ese fracaso, por otra parte creciente en la progresión de su carrera.

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



De repente, el último verano

## NOTAS

1. En este mismo artículo del nº 135 de *Film Ideal* (Madrid, 1 de enero de 1964), el propio Moix aseveraba que "... si bien Shakespeare habría amado hasta la exageración esta *Cleopatra* o aquel *Ellos y ellas*, esto no quiere decir que C. B. DeMille no las hubiese adorado igualmente".

2. Por ejemplo su confeso interés por el psicoanálisis, que, sin embargo, no le impediría el curioso batiburrillo entre neuropsiquiatría y psicoanálisis que señalara Esteve Rimbau respecto a *De repente, el último verano*, en su estudio publicado en *Dirigido por...*, nº 137. Barcelona, junio de 1986.

3. Por otra parte, en esa sesión pasaron otras muchas cosas, desde las vehementes intervenciones de Huston al frente de los opositores al juramento de fidelidad (entre los que estaban Kazan, Losey, Zinnemann, Seaton, Wilder, etc.) hasta la amenaza de Wyler de pegarle un puñetazo a DeMille ante el ataque de éste. Resaltemos que las acusaciones de DeMille y los suyos (con la complicidad, por ejemplo, de Louella Parsons) siempre fueron internas al Sindicato y nunca hubo una acusación formal ante el HUAC.

4. Más información sobre la amplitud de la "caza de brujas" en el ámbito sindical se puede encontrar, por ejemplo, en Monterde, José Enrique: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca Generalitat Valenciana/Festival de Gijón, Valencia, 1997.

5. Ceplair, Larry y Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930-1960*. University of California Press. Berkeley, 1983 (1ª edición: 1979). Pág. 369.

6. Aunque también hay excepciones, como cuando José M<sup>a</sup> Latorre señalaba que "rizando el rizo, no han faltado apologistas del cine de Mankiewicz que han 'justificado' esta soporífera película viendo en ella una parábola más o menos prístina sobre la 'caza de brujas' maccarthysta...", en *Dirigido por...*, nº 190. Barcelona, abril de 1991.

7. Como indicara Esteve Rimbau, "su declaración de principios ideológicos en plena 'guerra fría' fue, por lo tanto, tan espontánea como impropia de un hombre caracterizado tradicionalmente como un intelectual de estirpe liberal". Op. cit., pág. 19.

8. Error de Mankiewicz reafirmado por la errónea elección del popular Audie Murphy, el soldado más condecorado durante la Segunda Guerra Mundial devenido actor, para el papel de Pyle. Curiosamente, Ronnie Kovic manifestaba en su autobiográfico *Born on the Fourth of July* (que inspiró el homónimo film de Oliver Stone): "Cada sábado por la tarde íbamos al cine en el centro comercial para ver... películas de guerra con John Wayne y Audie Murphy. Jamás olvidaré a Murphy en *Regreso del infierno...*", según indica Jeremy M. Devine en *Vietnam at 24 Frames a Second. A Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films About the Vietnam War*. McFarland. Jefferson, Carolina del Norte, 1995. Pág. 11. Añadamos que hubo un proyecto de Sidney Pollack para realizar una nueva versión de la novela hacia 1990 que nunca llegó a realizarse.

9. Ese carácter le hizo exclamar a Rohmer—de forma exagerada, sin duda—que *The Quiet American* era "uno de los pocos grandes filmes políticos que la historia del cine haya conocido" (*Cahiers du Cinéma*, nº 86. Mayo de 1958. Pág. 48). Claro que las posiciones políticas de los *Cahiers* de esos años nunca fueron muy lúcidas; probablemente el Godard que en 1958 comparaba a Mankiewicz con Giraudoux en su tratamiento del conflicto irritaría al Godard de diez años después, el de *Loín du Vietnam*, por ejemplo.

10. Joseph L. Mankiewicz. Ed. JC. Madrid, 1985. Pág. 133.

11. Casella, Paola: *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloido*. Baldini & Castoldi. Milán, 1998. Pág. 110.

12. Citado en: Andersen, Thom y Burch, Noël: *Les communistes à Hollywood. Autre chose que des martyrs*. L'Oeil Vivant/Presses de la Sorbonne Nouvelle. París, 1994. Pág. 51.

13. White, David Manning y Averson, Richard: *El arma del celuloide*. Marymar. Buenos Aires, 1974. Pág. 137.

14. *From Sambo to Superspade. The Black Experiences in Motion Pictures*. Secker & Warburg. Londres, 1975. Pág. 163. Con raras excepciones, entre el Dr. Brooks y el inspector Tibbs o el maestro de *Rebelión en las aulas* discurriría una parte considerable de la carrera de Poitier, máximo icono hollywoodiense del "negro asimilado".

15. "El poder y la vanidad del poder están bien expresados por esas esta-

tuas que siembran los filmes de Mankiewicz, testimonios irónicos de la rabia del hombre por sobrevivir en el mármol o en el estuco de los decoradores de Hollywood" (Segond, Jacques: "More About Joseph L. Mankiewicz", en *Positif*, nº 154. Septiembre de 1973. Pág. 30).

16. "Desde que el soberano legítimo ha sido inmolado, los Hijos se lanzan a la arena de la historia, juegan el papel que les ha sido desvelado y se hunden bajo los golpes de una nueva raza de parricidas. (...) Visión propiamente shakespeariana de un universo librado a los furiosos de los bastardos, de los recién llegados y de los usurpadores, surgidos todos de la sombra para matar la figura mítica del Padre o del Rey. Visión nietzschiana puede ser de la irremediable inversión de los valores aristocráticos, del siniestro triunfo de la moral reaccionaria de los esclavos" (Henry, Michel: "Un labyrinthe pour tout royaume [sur Joseph L. Mankiewicz]", en *Positif*, nº 154. Septiembre de 1973. Pág. 15).

17. Con el negar la Historia no nos estamos refiriendo a las deformaciones históricas que recorren filmes como *Julio César* o *Cleopatra* (a pesar de la coartada shakespeariana). Pongamos por ejemplo el segundo título, donde, aun centrándose sólo en cuestiones familiares, se ignora que Cleopatra ya estaba casada con su tío Ptolomeo XV—por decisión de César—o que Antonio también estaba casado—con Fulvia—y era padre cuando "conoció" a la reina egipcia, la cual, por su parte, tuvo tres hijos con Antonio (por supuesto, jamás la vemos embarazada) en el lapso de diez años, lo cual tal vez explica su fracaso cuando—contra lo que dice la película—intentó seducir a Octavio tras la muerte de Antonio, cuya presunta bisexualidad tampoco aparece en ningún momento, lo que finalmente condujo al asesinato de Cesarión, el hijo que Cleopatra tuvo con César. Y eso sin entrar en cuestiones de historia política o militar.

18. "Demasiado escéptico para ser un auténtico liberal o un conservador endurecido", Michel Henry, op. cit., pág. 9.

19. "Mankiewicz sería más que nada elitista: la democracia es sólo un compromiso doloroso en un mundo en el que los privilegiados, para salvaguardar sus derechos, deben convertirse en explotadores o tiranos", en Binh, N. T.: *Joseph L. Mankiewicz*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994. Pág. 124.