

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
La mujer en Mankiewicz

Autor/es:  
Bou, Núria

Citar como:  
Bou, N. (2001). La mujer en Mankiewicz. Nosferatu. Revista de cine. (38):98-105.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41254>

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 mujer en Mankiewicz

*Mankiewiczzen filmetako emakumeak ez dira emakume normalak; autorearen arabera, hildako emakumeak dira, edo heriotzarekin zerikusi handia dutenak behintzat. Salbuespen gutxi batzuk izan ezik, bere emakumezko protagonistek modu positiboan egiten diote aurre heriotzari, aldaketa gisa eta zenbaitetan hobekuntza gisa ulertuta (*The Ghost and Mrs. Muir*, esate baterako). Dena den, Mankiewiczzen zinemak sarritan erakusten du Hollywoodeko antzezpen klasikoaren betiko diskurtso misogino ohikoa, zeinean emakumeak gehiago irrikatzen duen etxeko zoriontasuna garaipen profesionala baino.*

De repente, el último verano

**Núria Bou**



## 1. La muerte os sienta tan bien

**E**n el cine de Joseph L. Mankiewicz hay chicas muertas; algunas parecen vivas, pero están muertas. Empecemos por la primera dama de su filmografía: Miranda Wells (Gene Tierney) en **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946); ¿no es la viva encarnación de Perséfone, doncella ingenua que es arrebatada por Hades y convertida en diosa del reino de la muerte? La primera imagen de la opera prima de Joe Mankiewicz es más que significativa: Miranda Wells es presentada como una doncella eternamente juvenil y amiga del mundo subterráneo que corre hacia un rebaño de corderos mientras sorteas, con despreocupada alegría, dos tumbas que se erigen –serenas– en el idílico paisaje; de la misma manera que Perséfone cogía flores en el campo hasta que, de repente, apareció Hades en su carro, Miranda es “raptada” por Nicholas Van Ryn (Vincent Price), que la seduce para llevársela al lúgubre castillo de Dragonwyck. El infier-



no *made in Hollywood* es –no podía ser de otra manera– un mundo fascinante para Miranda Wells; pero la protagonista descubre, al fin, el reverso oscuro del universo que la hechiza, y retorna, prudente, al mundo de los vivos (junto al hogar de la madre), hecha toda una mujer.

Si es cierto que el capitán Clegg es un fantasma, ¿qué es, si no, la señora Muir? La obsesión de la protagonista por entablar amistad con un muerto, el deseo de construir un hogar artificial con un cadáver (aun con la presencia recia de Rex Harrison) es reivindicar, desde el universo tranquilizador de Hollywood, el poder de la vida eterna: en efecto, la señora Muir establece una perfecta continuidad entre la vida y la muerte. De aquí que el espectador desee –y sin malignidad– que la protagonista fallezca de una vez por todas para que se reúna en *happy end* con el espíritu del capitán Clegg. En **El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*,

1947), Gene Tierney repite interpretación (1) en el teatro cinematográfico de Mankiewicz y la actriz de rostro angelical exhibe la misma bella expresión de fascinación ante la reproducción pictórica de un muerto: en **El fantasma y la señora Muir** se enamora claramente de la pintura del marinero fantasma, y en **El castillo de Dragonwyck** es cautivada por el cuadro de la difunta bisabuela Van Ryn (de tanto ser mirada en **Laura** –Otto Preminger, 1944–, Joe Mankiewicz decide, de manera iconoclasta, que sea Tierney la seducida por las pinceladas que vivifican a los muertos). En ambas películas, pues, la figuración femenina contacta con atractivas imágenes de la muerte para serenar su carácter impetuoso, entusiasta, levemente infantil, que se abalanza precipitadamente hacia todo lo desconocido.

No es ningún secreto: la protagonista de **La condesa descalza**, (*The Barefoot Contessa*, 1954) es, sin duda alguna, una muerta.

La trama empieza en un cementerio lluvioso, donde cuatro personajes rememoran, en un íntimo funeral, la vida extinguida de María Vargas (Ava Gardner) ante la reproducción, en frío mármol esculpido, de la esbelta figura femenina. La estatua transcribe la belleza de la condesa, pero también el gesto esencial que la determina: María a punto de quitarse los zapatos, María a punto de tener relaciones físicas con el mundo. Porque la esfinge no sólo duplica una expresión vital: es la imagen pétrea de una mujer que desafía sensualmente a la muerte. María, quizás la mujer más carnal en el imaginario de Mankiewicz, se enamora de un muerto viviente (de un cuerpo, según indica un informe médico, que se ha reconstruido, a excepción de sus genitales, en su totalidad); con un príncipe azul sin sexo, María se sumerge en los recónditos y oscuros laberintos de su ser. Pero poco a poco la inmersión en la interioridad sombría lleva a la protagonista (como constataban tam-

bién Miranda Wells y la señora Muir) a un grado más alto de conocimiento: *"Por lo menos he aprendido una cosa: he aprendido lo que es estar enamorada"*, afirma con convicción la condesa Torlato-Favrini. Efectivamente, María, antes de conocer a su conde encantado, "moría" por no saber cuál era su deseo; cuando es asesinada (fuera de campo, como fuera de campo han sido todas sus relaciones sexuales), su cuerpo sin vida en brazos del marido es el de un ángel durmiente, extasiado y feliz de saber tanto (quién sabe si cuando posaba —radiante— ante el artista que esculpía su féretro no estaba ya festejando sus bodas con Thanatos). Es más: la película se cierra con una última imagen que retrata a la estatua que "contempla" —se diría incluso que "protege"— el mundo de los vivos. María se convierte, en el universo de Mankiewicz, en una nueva imagen tranquilizadora de la muerte: la cenicienta descalza que seduce, desde la altura, a todos los mortales.

*"Ellos no te lo dirán, pero Cleopatra ha muerto. Intentó asesinarme. Entonces la hicimos huir al desierto y murió allí"*, son las palabras del rey Ptolomeo cuando Julio César quiere saludar a la reina de Egipto en los primeros minutos del film más largo (y repetidamente recortado) de Mankiewicz; presentada, pues, como una muerta, Cleopatra puede luego ser mostrada como profetisa en las visiones rituales de las sacerdotisas que vaticinan la muerte del César. Diez años antes, en el film **Julio César**, (*Julius Caesar*, 1953), el director de **Cleopatra** (1963) exhibió, precisamente en la secuencia de ese célebre asesinato, su talento cinematográfico para resolver escenas teatrales; pero, como si el realizador quisiera expiar el *pecado* de escoger una de las pocas obras de Shakespeare con irrisorio protagonismo femenino, vuelve al relato masculino para ofre-



cerlo desde la mirada de una mujer. No nos debe, pues, extrañar que la escena sitúe el rostro de Elizabeth Taylor por encima de la acción sangrienta en el Senado: unos fundidos encadenados sobreponen en primer plano el semblante dolorido de Cleopatra. Porque es la angustia que interpreta Elizabeth Taylor lo que le interesa subrayar al director. Y es con la tranquilidad de una reina de la noche como Cleopatra besa a Marco Antonio ofreciéndole un último aliento; se viste, luego, con las mejores ropas y escoge la mordedura de un áspid para morir sin dolor, de manera íntima, frágil y delicada. Pero Joseph L. Mankiewicz contempla esta muerte en un estremecedor primer plano, intimidando al espectador, que ve en los bellos rasgos desbordados de Elizabeth Taylor un calor indoloro, un extasiado placer.

Miranda Wells, la señora Muir, María Vargas y Cleopatra son todas ellas presencias tranquilizadoras ante el poder atemorizador de la Muerte, mujeres sin miedo que inician entusiastas una *vita nuova*: una vida nueva que empieza en una casa desconocida —sea el castillo de Dragonwyck, la torre del marinero fantasma, la mansión de los Torlato-Favrini o los aposentos del César en Roma—, después de abandonar un entorno opresivo, como el que vive Miranda Wells en el patriarcado rural, el que soporta la señora Muir con sus cuñadas, el que sufre María Vargas en el hogar materno o en el que resiste Cleopatra entre traiciones mortales. De hecho, todas las protagonistas de Mankiewicz cambiarían de vida: Eleanor Apley (Peggy Cummins) desea huir de la comunidad conservadora de Boston en **The Late George Apley** (1947); Edie Johnson (Linda Darnell) ansía

abandonar un círculo de amistades "peligrosas" en **Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950); Deborah Higgins (Jeanne Crain) logra alejarse de la casa de su tío en **People Will Talk** (1951); la condesa Anna Staviska (Danielle Darrieux) escapa finalmente de un entorno decadente en **Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952); aunque sólo sea cantando, Sarah Brown (Jean Simmons) quiere apartarse del Ejército de Salvación en **Ellos y ellas** (*Guys and Dolls*, 1955); y Sarah (Maggie Smith) pretende dejar su trabajo de dama de compañía en **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967).

Quizás el caso que mejor explicita esta necesidad de cambiar de vida es el de Catherine Holly (Elizabeth Taylor) en **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959): después de una negativa experiencia sentimental —muchas son las mujeres en Mankiewicz que la relatan: Miranda

Wells, la señora Muir, Edie Johnson, Deborah Higgins o María Vargas—, Catherine huye con su primo (el hombre sin rostro llamado Sebastian Venable) para viajar por Europa. Sebastian considera literalmente que Catherine, después de su trauma amoroso, está muerta; "*Si después de morir aún estás viva, te vuelves obediente*", le dictamina, protector, a la protagonista. Pero Catherine —como Miranda Wells o María Vargas— encuentra aún más muerte al lado de quien debía rescatarla; es entonces cuando decide sumergirse en las profundidades de su ser; desatiende a la *obediencia*, e intenta, de nuevo, ser mujer. Es así como, en la última escena, la protagonista consigue pronunciar, en una reafirmación de su naciente identidad femenina: "*La señorita Catherine está aquí*".

Pero **De repente, el último verano**, tiene también *otra* muerte: Violet Venable, el imborrable per-

sonaje encarnado por Katharine Hepburn. Encerrada en su jardín tropical, revive día tras día los tiempos felices que compartió con su hijo Sebastian: feminidad terrible (madre terrible), arquetipo de la inmovilidad —contraria a la mujer positiva de Mankiewicz—, Violet destruye —como la flor devoradora que ella misma alimenta— toda imagen que pueda hacer peligrar el paraíso mental que ella se ha construido. Violet, precisamente por conservar esta felicidad artificial donde puede cohabitar con su hijo, se aísla en su mansión e indaga sobre la posibilidad de destruir con una lobotomía las imágenes de muerte que Catherine esconde en su interior. Violet nada quiere saber de la realidad, porque nada quiere saber de la muerte; corteja a la locura hasta que, "de repente", Catherine evoca lo que vivió "el último verano" —"*el instante donde la muerte se apodera del film*", había afirmado el propio Mankiewicz (2)—, y



De repente, el último verano



Violet, ante el relato descarnado –con laberínticas imágenes de muerte– enloquece de manera irreversible; Violet se recluye en los muros de su imaginación para poder soñar “en paz” que Sebastian está vivo.

Elizabeth Conroy (Josephine Hutchinson), personaje aparentemente insignificante que aparece en una única escena del film *Solo en la noche* (*Somewhere in the Night*, 1946), expresa, en un intenso monólogo que sólo Violet Venable podría compartir, esta misma idea que formula la madre de Sebastian: en la destrucción de las imágenes de muerte sólo puede encontrarse una irremediable pérdida de razón. “*He soñado durante mucho tiempo que no estaba sola, tenía amigos, apenas tenía miedo y no estaba muerta... ¿Soñaba que estaba viva!*”, son las palabras que, con excitación casi imperceptible, declama Elizabeth Conroy con ademanes victorinos, mientras deambula por una casa que se revela poco a poco opresiva, prefiguración del hogar

de las encanecidas mujeres bostonianas de **The Late George Apley**. A diferencia de las otras heroínas mankiewiczianas, Violet Venable y Elizabeth Conroy no se dejan fascinar por la muerte; quizás por este motivo se trate de las dos presencias más tristemente sombrías del cine de Mankiewicz: figuraciones femeninas que temen a la muerte y se encierran en sus hogares para ahuyentar el semblante de Cronos. En efecto, Violet Venable y Elizabeth Conroy se apartan de las figuraciones tranquilizadoras de Miranda Wells, la señora Muir, María Vargas, Cleopatra o Catherine Holly; de manera excepcional en el universo femenino de Mankiewicz, ambos personajes se convierten para el espectador en dos descarnados –atemorizadores– rostros del Tiempo. Como una gran parte de los personajes masculinos de la obra de Mankiewicz (pensamos en el capitán Clegg, el barón Nicholas Van Ryn, el conde Torlato-Favrini, el patriarca de **The Late George Apley**, el cabeza del clan familiar de **Odio entre**

**hermanos** –*House of Strangers*, 1949–, el excéntrico bailarín de **Mujeres en Venecia** o el aristocrático escritor de **La huella** –*Sleuth*, 1972–), Violet Venable y Elizabeth Conroy se recluyen en decorados claustrofóbicos para apaciguar su miedo ante la presencia irremediable del paso del Tiempo.

Pero, de la misma manera que encontramos estas dos feminidades que comparten una imaginación más masculina, localizamos en la filmografía de Mankiewicz un varón protagonista que evidencia su fascinación (femenina) por los enigmas oscuros de la muerte: el Dr. Praetorius (Cary Grant), director de un hospital alternativo en el film **People Will Talk**, ejerce como médico entre pacientes de sexo femenino (entre las cuales, una agradable anciana declara, en el limbo de la muerte, que el Dr. Praetorius “*hace que morir sea un placer*”). En una constelación, pues, nuevamente tranquilizadora del espacio misterioso de la muerte, el Dr. Praetorius obser-

va de manera hilarante que los esqueletos siempre están riendo y se pregunta por qué muere un hombre y "*se pasa la eternidad riéndose*". En la escena siguiente, el protagonista inicia una clase práctica de disección ante un público de estudiantes: un cuerpo desnudo —tapado con blancas sábanas— se encuentra extendido en una camilla. El cadáver, no podía ser de otra manera, es el de una bella mujer; mujer "durmiente" se diría, a la espera del beso del príncipe encantado. Labios sin palidez alguna, párpados serenamente cerrados y una leve sonrisa (boceto, seguramente, de la carcajada del esqueleto) (3) reposan en un rostro relajado ante el doctor, que descubre el cuerpo y acaricia —o estudia— con interés la deslumbrante cabellera de la muchacha. No es nada extraño que el Dr. Praetorius muestre, más tarde, su fascinación por Deborah Higgins, en el momento en que ésta —después de intentar suicidarse— yace sobre una camilla con idéntico semblante relajado que el cadáver femenino: dos incisivos contraplanos se insertan ante la mirada azorada del protagonista que, aunque le salve la vida y logre casarse con ella, no podrá nunca negar haberse enamorado de una mujer muerta. Sí: a las mujeres del cine de Mankiewicz la muerte les sienta muy bien.

## 2. ¿Siendo mujer es capaz de componer tales discursos? (4)

La condesa Anna Staviska de **Operación Cicerón** aparece como un pálido fantasma que deambula sin consorte por embajadas saturadas de desconfiados diplomáticos. Con los oropeles confiscados por los nazis, la condesa aún es admirada por su belleza aristocrática, que se engrandece cuanto más fantasmagórica es su figura. Anna Staviska, como otras feminidades mankiewiczianas, ansía escapar del entorno enrarecido, pero, para lo-

grar su deseo, debe embaucar a un fiel sirviente, a quien engaña con un lenguaje ambiguo y calculado: seductora, falsa y enigmática, la palabra de la condesa es concebida a imagen de la de Pandora, cuyas mentiras se disponen a enredar a los mortales. Esta habilidad para obtener aquello que uno(a) se propone a través de cuatro palabras bien dispuestas, aunque encuentre un desenlace fatal (como le sucede a la condesa), forma parte de una feminidad que tiene relación con la figura de la *femme fatale* del cine negro, no por casualidad la mujer más ligada a Thanatos. Pero en el cine de Mankiewicz —del cual podríamos afirmar que hay más chicas muertas que malas—, este arquetipo femenino entre *ángel* y *diablo* se eclipsa lentamente en el avanzar de las tramas: ni aparece nunca tan angelical ni se muestra al final tan diabólico. Por ejemplo, en **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), Lora May (Linda Darnell) se presenta, en el inicio, como una presumible mujer fatal: desgarrando sus medias negras para lucir sus bellas piernas consigue, entre otras estrategias tan gastadas, desposar al hombre más rico de la ciudad; pero poco a poco va desvelando un sincero amor por el marido, hasta que, en una escena final, se arrepiente de su ambigua conducta inicial. Excepto en el caso de la protagonista de **Operación Cicerón**, las mujeres de Mankiewicz que se presentan interesadas, en primera instancia, por las estrategias arquetípicas de una *spider woman*, son lentamente rehabilitadas por el amor: el director escapa de reconstruir el arquetipo de Pandora —se aleja de la fantasía mítica de la mujer araña— y se interesa por el lado más doméstico de los personajes femeninos. Es el caso de Nancy Guild en **Solo en la noche**, y de manera aún mucho más paradigmática encontramos esta transmutación en las almas de Irene Bennett (Susan Hayward) en **Odio entre hermanos**

y Edie Johnson en **Un rayo de luz** (inolvidable es el plano que cierra esta última: la protagonista espera la llegada de la policía en el umbral de la puerta abierta de un hogar, premonición inequívoca de su nueva vida doméstica).

Precisamente porque el sueño femenino es el de llevar una vida doméstica, Mankiewicz propone en **Carta a tres esposas** una presencia turbadora que amenaza en destruir tres espacios hogareños. En efecto, no hallaremos un fantasma femenino que atemorice tanto a las mujeres como el que lleva el nombre de Addie Ross: feminidad en *off* tan arrogante como la Rebeca del film de Hitchcock, es una *femme fatale* roba-hogares que desafía a las tres esposas con llevarse a uno de sus maridos. Como bien señala Jacques Siclier (5), el primer retratista con voluntad historicista del *star-system* femenino en Hollywood, Addie Ross es, por encima de todo, la constatación de la existencia de un discurso misógino en el seno del relato clásico norteamericano: en la dura auto-crítica que se hacen estas tres esposas que repasan en *flash-back* la vida con sus maridos —para justificar la posibilidad de que el esposo las haya abandonado— se encuentra la constatación de su imperfección y de su escasa valía. Pero atención: Mankiewicz subraya una y otra vez que Addie es sólo un fantasma (las tres protagonistas, por ejemplo, la llaman "el espíritu"); justamente porque es un fantasma no puede llevarse, al final, a ningún esposo. Es más: Addie es convertida en un mero instrumento que sirve para que las tres esposas fortalezcan con más ímpetu sus hogares.

En la poética mankiewicziana, resulta muy sencillo constatar que Addie Ross no es la única feminidad temible para las mujeres: mucho más perturbadora es, por supuesto, Eva Harrington (Anne Baxter), el célebre personaje de



**Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950). Eva también intenta destruir un par de hogares, pero ansía sobre todo poseer la escena teatral; trama, seduce o engaña para alcanzar sus propósitos; teje una tupida red de mentiras para llegar a ser una primera estrella. Pero como es bien sabido, la introducción de (la bíblica) Eva en el mundo representó el fin del Edén, de un lugar paradisíaco, que devino un lugar de sufrimiento y dolor; la figura de Eva Harrington, en cambio, introduce, al final de la película —de idéntica

manera que Addie Ross—, un cierto bienestar entre las protagonistas. Margo Channing (Bette Davis), una mujer consagrada a la profesión del teatro y que tiene sus dudas sobre el hecho de construir un hogar, consigue, gracias a la intervención perversa de Eva, contemplar lo que no está dispuesta a perder, y se lanza a una nueva vida con amor (y con hogar). Después de un sufrido viaje a los infiernos de la feminidad celosa, Margo —posesionada por las irracionales garras destructivas de Hera—, consigue pac-

tar con su enemigo Cronos (atención al detalle de que la protagonista no lleve nunca reloj y llegue siempre tarde a sus citas, manera de manifestar su resistencia a la tiranía de Cronos). Margo, obsesionada por el hecho de que su prometido es ocho años más joven, acaba, ante la ambición desmesurada de Eva, prefiriendo una existencia no tan supeditada al trabajo y más adherida a la intimidad. “¿Qué es una mujer si no tiene amor?”, se pregunta Margo en aquella escena en que, acompañada por su amiga Karen, es obligada a permanecer en un coche sin hacer nada, detenida en una carretera que no le permite llegar a su representación y, quién sabe si para no descalabrarse ante el vacío, utiliza la pausa imprevista para reflexionar sobre su identidad femenina: “Curiosa esta vida nuestra: las cosas que se dejan caer al subir la escalera para ir más deprisa, olvidando que se necesitan cuando has de volver a ser mujer. Es una tarea que todas las hembras tenemos en común: la de ser mujer. Tarde o temprano hemos de trabajar en ella. (...) Y en última instancia nada sirve de nada si no puedes levantar los ojos mientras cenas o dar la vuelta en la cama y... que él esté allí; sin esto, no eres mujer...”. Es precisamente a través de este discurso como la escalada precipitada de Eva Harrington a primera actriz pierde importancia en el relato: la radiografía cínica del mundo del teatro se convierte en un escenario sin igual para arrinconar el arquetipo de la feminidad fría, calculadora y competitiva de Eva. Si es cierto que Phoebe, la nueva Eva que aparece al final de la película, se pone al servicio de la señorita Harrington para mostrar que el ciclo se repite de manera indefinida, ¿quién puede negarnos que Margo Channing arribó a la esfera del Olimpo teatral con las mismas estratagemas y engaños que Eva? Pero, si estamos en un ciclo tan bien forjado, se impone una pregunta: ¿quién puede obje-



tarnos que Eva Harrington, cuando llegue a los cuarenta años, no se encuentre en una situación de pausa reflexiva y se pregunte por su feminidad y extrañe tener un hogar?

Incluso en la figura interpretada por Maggie Smith en **Mujeres en Venecia** asoma, al final, el deseo de fundar un hogar: aun llevándose el botín, la protagonista quiere comprometer al hombre que ama; con astuta habilidad, lo sumerge en una discusión infinita –sobre la cual se empiezan a imprimir los créditos finales–, erigiendo con la palabra un “feliz” escenario prematrimonial. Es también a través de la palabra como Margo expresa su deseo de compartir una vida doméstica. Pero atención: una vida doméstica no significa para las mujeres de las películas de Mankiewicz una simple existencia al servicio de la cultura patriarcal; una vida doméstica representa construir, en bella expresión de Gaston Bachelard, “*un espacio de consuelo e intimidad, un espacio que debe condensar y defender la intimidad*” (6). Sólo cabe recordar las palabras que pronuncia la señora Muir cuando entra en la casa vacía del marinero fantasma: “*Me gusta esta casa. Sentí que debía vivir en ella nada más verla. Yo no podría explicarlo, pero*

*fue como si la propia casa me diera la bienvenida y me pidiera que la salvara de estar tan vacía*”. La señora Muir proyecta en su discurso el deseo que la casa le permita soñar: porque la casa, insiste Bachelard, “*alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa permite soñar en paz*” (7). En efecto, la señora Muir parece sumida en sus propias palabras: sueña mientras edifica su discurso y cuando acaba de hablar despierta literalmente de su construcción mental. Esta percepción dionisiaca del discurso sitúa la palabra como una manifestación irracional de deseo incontenible: el sueño de la señora Muir se ordena –y se realiza– a través del lenguaje. Es así como la formulación de un mundo ilusorio va siempre acompañada por una mirada que parece percibir a la perfección el imaginario que se va relatando: las mujeres de Mankiewicz, como si supieran que la palabra es heredera del vocabulario simbólico de la vista (8), contemplan iluminadas su discurso. Con la mirada en un punto indeterminado, pero siempre elevado, todas ellas edifican con la palabra un universo mental, imaginario, donde es imposible discernir la realidad de la ilusión: “*Qué despierta me siento. Como si la vida sólo fuera un sueño que muere y que al morir da paso a*

*otro que nace: bello sueño que nunca acabará, porque es eterno...*”, declara Cleopatra, ansiosa de morir para poder reencontrarse con Antonio, mientras engrandece con la palabra (y la mirada) los límites de la realidad. La aspiración inicial de estas feminidades de retirarse a un mundo oscuro, la avidez de viajar por enigmáticas imágenes internas, el constante recorrido por una vida imaginaria, responde, en definitiva, al anhelo de construir una realidad que nunca finalice; una realidad que abarque la vida y la muerte; una realidad que permita a todas las protagonistas fantasear, soñar, morir cíclica y eternamente. Sí: la mujer *mankiewicziana* es capaz de componer tales discursos.

#### NOTAS

1. En Mankiewicz, aparte de Gene Tierney, repiten las siguientes actrices (sin llegar ninguna a hacer más de dos filmes con el director): Edna Best, Vanesa Brown, Jeanne Crain, Peggy Cummins, Linda Darnell, Susan Hayward, Thelma Ritter y Elizabeth Taylor.

2. Méridgeau, Pascal: *Mankiewicz*. Ed. Denoël. París, 1993. Pág. 233.

3. En *El castillo de Dragonwyck* es de notar que cuando la primera mujer de Nicholas Van Ryn es asesinada, el ama de llaves observa que la muerta “está sonriendo”.

4. Platón: *Diálogos* (vol. II). Ed. Gredos. Madrid, 1987. Diálogo protagonizado por Menéxeno.

5. Siclier, Jacques: *Le mythe de la femme dans le cinéma américain. De la divine à Blanche Dubois*. Les Éditions du Cerf. París, 1956.

6. Bachelard, Gaston: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986. Pág. 80.

7. Bachelard, Gaston, op. cit., pág. 36.

8. Durand, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Taurus. Madrid, 1982. Pág. 145.



Mujeres en Venecia