

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Un (cineasta) americano tranquilo. Mankiewicz en Venecia

Autor/es:

Riambau, Esteve

Citar como:

Riambau, E. (2001). Un (cineasta) americano tranquilo. Mankiewicz en Venecia. Nosferatu. Revista de cine. (38):111-129.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41256>

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



Un (cineasta) americano tranquilo

Mankiewicz en Venecia

Elkarriketa honetan, 1987an Venezian egindakoa, autorea hil baino sei urte lehenago eta Veneziako Zinemaldiak eskaini zion atzera begirakoa-omenaldia zela-eta, Mankiewiczek bere ideiak bata bestearen atzetik adierazten ditu zinemari buruz oro har eta bere filmi buruz bereziki, bide batez ibilbide laburra eginez Hollywoodeko historian zehar eta bertako pertsonaia adierazgarrietako zenbait aipatuz.

Esteve Riambau

La retrospectiva de la Mostra de Venecia de 1987 estuvo dedicada a Joseph Leo Mankiewicz. El director de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950) conocía bien Italia, donde había rodado buena parte de *Cleopatra* (*Cleopatra*, 1963), y también la ciudad de los canales, escenario de algunas memorables secuencias de *Mujeres en Venecia* (*The Honey Pot*, 1967). Quizá por este motivo no quiso desperdiciar la ocasión para regresar allí en busca de recuerdos y, también, de un merecido León de Oro honorífico al conjunto de su carrera. Mientras en las salas del Lido se proyectaba toda su obra como director, el cineasta permaneció aislado del bullicio del festival en un lujoso hotel de la Giudecca, otra de las islas de la laguna.

Cualquiera de los centenares de periodistas acreditados habría dado cualquier cosa para poder entrevistar al maestro, pero Simon Mizrahi, organizador de la retrospectiva, actuaba también como su inflexible celador. El incansable agente de prensa francés tenía una amplia experiencia en estas lides, pero, en esta ocasión, se las vio y deseó para contener una avalancha de solicitudes que, ni siquiera en la mejor de las disposiciones posibles, el veterano realizador norteamericano podría haber atendido a sus 78 años. "Enciende una vela a la *Madonna de Venecia*", decía Simon cada vez que se le preguntaba por la entrevista con Mankiewicz, hasta que, pocos días antes de la clausura, el milagro se hizo realidad. Un selecto grupo de periodistas, entre los que debo un particular agradecimiento a Octavi Martí y Montserrat Casals por su cordial invitación a infiltrarme en tan exigua representación española, fuimos convocados secretamente para viajar en lancha hasta el lujoso refugio donde se hallaba Mankiewicz. La periodista catalana fue, además, la depositaria de

mi cámara para que tomara algunas de las fotografías que ilustran estas páginas.

Vestido con camisa blanca y una americana deportiva azul celeste, pero ya sin la pipa que durante tantos años había subrayado su talante intelectual, el cineasta nos recibió muy amablemente para lo que él calificó como "una conversación propia del jardín de un hotel"; pero, en realidad, respondía a un plan estratégicamente preparado: previamente, todas las preguntas habían sido transmitidas por escrito a Mizrahi y, convenientemente filtradas y agrupadas, éste las transmitía a Mankiewicz en presencia de los periodistas que originariamente las habían formulado. Quizá por este motivo, el arranque de tan peculiar entrevista permitió vivir un momento irrepetible. Ninguno de los presentes, fieles a las severas instrucciones de Mizrahi, se atrevía a decir nada frente a ese monstruo del cine que, jovialmente, animaba a que se le bombardease con preguntas y jugaba con los instrumentos de trabajo de los boquiabiertos periodistas: "Los mejores magnetófonos norteamericanos son japoneses", bromeaba Mankiewicz antes de entrar en materia, a lo largo de una sesión que se prolongó durante casi una hora pero que pasó como un suspiro.

Dos días más tarde, en vísperas de la clausura, Mankiewicz reapareció públicamente en una rueda de prensa abierta a todos los periodistas. Desde el escenario de la sala Perla, ubicada en el casino del Lido y flanqueado por su inseparable Mizrahi, mantuvo un coloquio con un periodista norteamericano para después responder a las preguntas del público. Resultó inevitable que algunos de los temas tratados coincidiesen con los del anterior encuentro, pero, en esta ocasión, se produjo otro momento mágico. De pronto, las luces de la sala se apagaron

para mostrar diversas fotografías de Ava Gardner en la pantalla, mientras la aterciopelada voz de la protagonista de *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954) sonaba en la oscuridad gracias a las maravillas de la técnica: "Cuánto me gustaría estar con ustedes esta noche. Quisiera saludar a mi viejo amigo Joe. ¡Hola! Enhorabuena, cariño. Esta noche me gustaría mucho acercarme a ti, descalza, por supuesto, y entregarte tu premio tan bien ganado. Por desgracia, no puedo, pero espero verte pronto. Te quiero mucho. Un fuerte abrazo y muchos besos para todos". Lejos de cualquier protocolo, el realizador expresó verbalmente lo que cualquier otro mortal hubiera pensado en aquel instante: "Ésta ha sido la sorpresa más seductora que jamás he recibido. Dios mío, ¡qué guapa es!".

No sé si la actriz tuvo tiempo de volver a ver al realizador, porque la amenaza de la muerte se ceñía sobre ellos. Ava Gardner falleció menos de tres años después, el 25 de enero de 1990, y Mankiewicz la siguió el 5 de febrero de 1993, sin cumplir la promesa que hizo al despedirse de Venecia: "¡Como soy tan sólo un crío, igual vuelvo aquí algún día...!". Simon Mizrahi también murió, víctima del sida, a principios de mayo de 1992, lo cual hace de aquel encuentro un momento decididamente irrepetible. Catorce años después, el número monográfico que *Nosferatu* dedica a Mankiewicz ha sido el pretexto idóneo para rescatar las cintas de aquellos dos encuentros que —salvo los fragmentos incluidos en el programa monográfico realizado por Octavi Martí y emitido por la Televisió de Catalunya— han permanecido prácticamente inéditos. El texto que sigue es un montaje, ordenado por temas y pertinentemente anotado, a partir de las declaraciones que Mankiewicz efectuó en esas dos inolvidables sesiones celebradas en



Venecia, en la que fue, casi con seguridad, su última aparición pública para hablar, con nostalgia, de un Hollywood que ya hacía tiempo que había dejado de existir, de unas películas que hicieron soñar a diversas generaciones de espectadores, de un futuro del cine cuyo pesimismo ha sido sobrepasado por la realidad y de una concepción de la vida repleta de cinismo, como la que siempre caracterizó al realizador de **The Quiet American** (1958).

¿Realizador, guionista o autor?

Nosferatu: ¿Cuál es la diferencia entre un cineasta norteamericano que trabajaba para un estudio de Hollywood y lo que en Europa se denomina un "autor"? ¿Quién tenía la última palabra: el Mankiewicz guionista, el director o el montador?

Joseph L. Mankiewicz: No es una pregunta que tenga una respuesta sencilla. De todos modos, vamos a intentarlo. En lo que se

refiere al autor cinematográfico, considero que dirigir un guión representa la segunda mitad del trabajo de un guionista. O, dicho de otro modo, escribir un guión representa la primera mitad del trabajo de un director. Cuando escribes un guión, si eres un escritor sincero, porque los hay que escriben guiones como si fueran para cómics, ves a la mujer mientras escribes sobre ella. Hay que visualizar cómo entra en una habitación que tiene un tamaño determinado, cómo se acerca a un hombre y cómo conversan. Y, mientras tanto, imaginas la conversación que mantienen y que tú a la vez escribes. Notas algo de música, tal vez, el ritmo de la escena, los dobles sentidos y los matices que luego serán revelados en tu guión. En otras palabras, un guión bien escrito, bien construido, se dirige en el mismo momento en que el buen guionista lo está escribiendo. Lo que antes ocurría, u ocurre todavía, es que el buen guionista hace su trabajo y éste se entrega a lo que es realmente el segundo director. Fue en realidad Preston Sturges quien rompió la barrera cuando escribió **Así paga el diablo** (*The Great McGuinty*, 1940). La Paramount se mostró muy interesada en el guión, pero Preston dijo: "*Sólo lo vendo si lo dirijo yo: quiero elegir a mis actores*". Pero entonces las películas eran de otro tipo, trataban acerca de seres humanos y de sus conflictos, que no hace falta que sean grandes acontecimientos trascendentales, llenos de explosiones... Es cierto, se han referido a mí como "autor". Creo que el cine puede ser considerado como una continuación del teatro. Existen ciertas restricciones en el teatro, y no entiendo por qué éste no ha podido robar ideas del cine, ya que el cine sí lo ha conseguido. Creo que en el futuro, y esto va a responder a muchas preguntas que vayan surgiendo, habrán pantallas enormes con un sonido muy potente y acción intergaláctica, guerras y explosiones. Hoy los



nombres de los especialistas no sólo aparecen en los créditos sino que son ellos quienes dirigen películas, con lo cual éstas no son más que acumulaciones de escenas peligrosas. Antes, el tipo que se encargaba de hacer explotar las cosas era conocido como “el hombre pólvora”. Hoy, el nivel intelectual al que van dirigidas estas películas es, no sé, de 12 ó 13 años. Entonces, cuando deciden hacer una para adultos, desnudan a la chica, pero no creo que se alcance ningún matiz intelectualmente más elevado simplemente porque se vea a una mujer desnuda. Ya que, por otra parte, cuando éstas se levantan de la cama siempre llevan ropa puesta. Es estúpido. Simplemente se trata de ver hasta dónde podemos llegar sin violar la ley. Lo disimulan como cine adulto porque aparece una mujer que se quita el sostén. Si de verdad quieren ganar millo-

nes de dólares, ¡que encuentren a una chica con los pechos cuadrados! Eso sí sería algo único, un descubrimiento. Más grande que Marilyn Monroe, créanme.

Nosferatu: ¿Cuál es el papel de los actores en ese proceso de creación que establecen el director y el guionista?

Joseph L. Mankiewicz: La dirección y la interpretación, tendrán que perdonarme por decir esto, representan habilidades interpretativas. Leonard Bernstein no escribió las sinfonías de Mahler. Los violines, que son los protagonistas, tampoco escribieron las sinfonías de Mahler o de Beethoven. Fue Beethoven. Bernstein es un gran director de orquesta, Von Karajan también. Dirige los violines como si fueran protagonistas. Si los primeros violines son soberbios, la interpretación de

los demás instrumentos también lo será. Sin embargo, el creador fue Beethoven o Mahler..., o Irving Berlin o Cole Porter. No obstante, resulta mucho más fácil observar a un joven barbudo y sin camisa..., que lo tiene todo menos la palabra “director” grabada en el pecho. Es la figura más importante en el plató. Los guionistas pueden estar en otro sitio, y los directores hacen todo tipo de cosas extrañas con la cámara. Arthur C. Miller, un director de fotografía de renombre (1), me enseñó que lo peor que se puede hacer es dibujar lo que quieres para dar instrucciones a un buen escenógrafo. La cosa no funciona así. Como director, hay que planteárselo de este modo: “¿Cómo lo visualiza Ud.?”. Y, entonces, cuando esta persona te muestra una serie de cosas que tú no te habías imaginado, respondes que eso mismo es justo lo que tú tenías en mente. Tan fácil como eso. Sin embargo, el joven director que dice “*lo quiero así*”, está tirando por la ventana toda la experiencia de aquel escenógrafo o de aquel director de fotografía. No comprendo cómo hay gente que puede hacer eso, pero lo hacen. El público de hoy en día está acostumbrado a mirar fijamente a una pantalla de televisión, y el cine es, simplemente, una pantalla de televisión, pero más grande. Comen y hablan. Seguro que en sus casas la mayoría de ustedes también hablan mientras la televisión está encendida. Hablan entre sí, salen a preparar algo para comer y luego vuelven a hacer comentarios. Y ahora, los espectadores hacen lo mismo en los cines, pues la generación de hoy en día considera la pantalla de cine como la de una televisión a lo grande. En el teatro, en cambio, todo se centra en el escenario, y el cine, si quisiera, podría adoptar esas mismas normas y ampliarlas.

Nosferatu: La forma en que usted utiliza los fundidos, los cambios de escenario..., en las prime-

ras escenas de algunas de sus películas hacen que éstas parezcan oberturas escritas para un musical o para una ópera. ¿Usted lo concibe así en el momento en que escribe el guión, o es algo que surge entre el rodaje y el montaje?

Joseph L. Mankiewicz: Dígame dos o tres ejemplos de la primera parte de su pregunta. No sé a qué se refiere. Lo que sí sé es que jamás he escrito, o he permitido que se escribiese, cualquier guión durante el rodaje, eso es absurdo. Acabo mi guión, se lo presento a los actores, y si el director dice: "Haga esto o lo otro", el actor tiene derecho a preguntar: "¿Por qué?". Con respecto a añadir diálogo durante el rodaje..., he escuchado muchas conversaciones absurdas. Cuando un actor dice: "Déjame hacerlo a mi manera", ya se ha perdido la historia. La película no trata de él, sino de un personaje que diría las cosas de una forma determinada y que los espectadores han de creer totalmente. Me doy cuenta de que la lectura es un proceso cerebral. Ahora bien, cuando escucho diálogos de teatro o de cine, entran por el oído y provocan una reacción emocional, o deben hacerlo. Deben ser escritos con un cierto ritmo que llame la atención de los espectadores. Son dos cosas totalmente distintas. Tomemos como ejemplo un libro de Hemingway. Lea los diálogos en voz alta y verá lo imposible que resultaría actuar así en la vida real. Ahí está la diferencia. Y por tanto, es una habilidad completamente distinta.

Nostalgia del *studio system*

Nosferatu: ¿Cree que usted, cuando llegó a Hollywood con 19 años, en 1929, era muy diferente a los jóvenes de hoy cuando salen de la escuela de cine?

Joseph L. Mankiewicz: Sí, muy diferente. Me crié en un mundo donde sólo existía el teatro, inclu-

Y ahora, los espectadores hacen lo mismo en los cines, pues la generación de hoy en día considera la pantalla de cine como la de una televisión a lo grande.

so en el mundo del cine... Por ejemplo, cuando trajeron a George Cukor desde Nueva York a Hollywood le asignaron un director de cine mudo durante el rodaje. Durante sus primeras tres o cuatro películas, Cukor estuvo acompañado por un director de cine, puesto que suponían que el director de teatro era el único capaz de decirles a los actores qué tenían que hacer, y que el director de cine era el único que podía filmarlo. Por lo tanto, eran socios (2). Frank Tuttle también empezó

como director de cine mudo: hacía comedias con W. C. Fields (3), y los productores creían que no le hacía falta un director de escena porque Fields sólo gustaba bromas. Cuando hicimos *A Million Dollar Legs* (1932) (4), con Edward Cline, se giró a su guionista y preguntó: "¿Salieron todos los intertítulos?". Creía que los intertítulos y el diálogo eran la misma cosa, no le prestaba ninguna atención a los diálogos.

Nosferatu: Cuando usted llegó a Hollywood, allí había muchísimos europeos. ¿Hasta qué punto se sintió influido por ellos, si consideramos que los actores británicos han desempeñado un papel clave en su filmografía?

Joseph L. Mankiewicz: Si entre ustedes hay algún periodista o cineasta británico, creo que deben escuchar lo siguiente. Cuando en



De repente, el último verano



1948 fui a dirigir una película a Inglaterra con Rex Harrison (5), trabajé en los estudios Denham (6). Ahora son laboratorios, entonces era el estudio en el que Laurence Olivier dirigió *Hamlet* (*Hamlet*, 1948). Él era rubio, y la pobre Jean Simmons, con una enorme peluca rubia, hacía el papel de Ofelia. También aparecieron Emerich Pressburger y Michael Powell. David Lean rodaba entonces *Oliver Twist* (*Oliver Twist*, 1947). Recuerdo que habían reconstruido el tribunal penal del Old Bailey y yo lo necesitaba para una escena de mi película, así que nos pusimos de acuerdo. Allí conocí a Peter Ustinov y nos hicimos grandes amigos... En mi vida había visto tantísimo talento como en Londres en aquella época. Lo que les sucedió fue lo mismo que en Hollywood, pero al revés. Los responsables fueron el productor Arthur Rank y otro

personaje que se llamaba John Davis, que después desempeñó un papel prominente en la política británica... Rank decidió copiar la imagen de Louis B. Mayer. Pretendían convertir todo aquel maravilloso talento británico en un segundo Hollywood, denegarle la última decisión al "creador", para así poder controlar las salas. Creo que destruyeron lo que fue la fuente de más talento en aquella época.

Nosferatu: Como guionista, productor y director, usted trabajó en el seno de la Paramount y de la MGM, y estuvo bastante bien situado en la Fox. Después de 20 años abandonó todo aquello y se dedicó durante las siguientes dos décadas a viajar por el mundo y a dirigir cosas por su cuenta. Y, sin embargo, ahora está recordando aquellos días de los grandes estudios con cierto cariño. ¿No será que se está contradiciendo?

Joseph L. Mankiewicz: ¡Es que en este momento me ha dado por decir la verdad! Después empezaré a mentir, pero ahora estoy diciendo la verdad. Cuando abandoné Los Ángeles no dejé Hollywood, pues todos mis amigos estaban allí en la misma situación...; simplemente no aguantaba más la ciudad, y sigo sin aguantarla. Me pone enfermo del estómago. Los Ángeles y Dallas son dos ciudades que me dan miedo. Dallas ya no tanto, a menos que el petróleo vuelva a cobrar mucha importancia. No obstante, eso es una opinión política personal. No fui tonto, me marché a la costa Este con un gran contrato de la MGM para dirigir dos películas en cinco años. No tenía intención de irme sin una cierta seguridad económica. Por lo tanto, en este sentido, nunca abandoné el mundo de los estudios. Pero el sistema de estudios... Primero he de contarles algo desde el punto de vista de un joven romántico de 19 años. Empecé a trabajar en este mundo cuando el cine mudo tocaba a su fin, y me marché de él cuando llegó la televisión. Los estudios estaban abiertos las 24 horas del día, hacían unas 60 películas al año. Cuando llegabas por la noche..., sentías el olor de aquel sitio. Los restaurantes eran maravillosos, la comida también.

Nosferatu: O sea, ¿no se comía a base de sándwiches y ensaladas?

Joseph L. Mankiewicz: En absoluto. ¡La sopa de pollo de Louis B. Mayer era una maravilla! Por suerte, su hermano criaba pollos, unos pollos fuera de serie, y un día se produjo una terrible confusión. Jerry Mayer, el hermano de Louis, acabó llorando desconsoladamente porque, de alguna manera, sus pollos se habían convertido en sopa de pollo... Los estudios tenían sus propios barberos, médicos y dentistas. Si querías inscribirte para votar, se acercaban al estudio para que pudieras hacerlo. Si hacía falta cambiar los

faros de tu coche, los técnicos del taller se desplazaban al estudio. En Navidad, todos los grandes almacenes venían a enseñarte su gama de ropa por si querías comprar algo. Era un estilo de vida increíble, y acabó malacostumbrando a muchos.

Hoy en día no sé cómo estará la cosa, sé que el "estudio" como tal ya no existe. Tienen platós, eso sí, y agentes... También los había en mi época, pero hoy día tienen muchísimo poder. Ray Stark, tal vez el agente más poderoso de aquella época, durante la guerra se sentaba en mi despacho vestido con su uniforme blanco. Fue marino y agente a la vez. Llegaba con su lista de clientes y se quedaba esperando a ver si había trabajo para alguno de ellos.

Nosferatu: Si Hollywood funcionaba de este modo, ¿cómo consiguió usted hacer buenas películas?

Joseph L. Mankiewicz: Bueno, no las hice. Hice las películas que creía que debía hacer..., y cuando los hombres que ostentaban el poder del estudio intentaron meterles mano, modificarlas o mejorarlas, a veces tuvieron éxito.

Productores, actores y estrellas

Nosferatu: La condesa descalza fue su primera producción independiente, su primera película lejos de las restricciones impuestas por los estudios, y así logró dirigir una película que, aunque no se ambientaba en Hollywood, reflejaba muchas de sus opiniones sobre aquel mundo... Es una crítica de cómo las películas y la fama eligen a personas atractivas sólo para explotarlas y destruirlas. ¿Fue un reflejo de las estrellas con las que usted colaboró y de la forma en que fueron tratadas? ¿O acaso se refería a hombres como Louis B. Mayer, que las compraba como mercancía? ¿O a Selznick, que creía que podía hacerlas famosas? ¿O, simplemente, se

trataba de dar rienda suelta a una fantasía suya?

Joseph L. Mankiewicz: Aquí hay seis preguntas en una..., ¡por lo menos! Conocí muy bien a David O. Selznick. De hecho, mi primer trabajo, si nos referimos a los guiones legítimamente míos, fue con Selznick en 1929, cuando él era el ayudante de Budd Schulberg en la Paramount (7). En cuanto a eso de que Louis B. Mayer compraba a actrices como Linda Darnell y Ava Gardner como mercancía, no era así.

Nosferatu: Pero se iba a Europa "de compras"...

Joseph L. Mankiewicz: Ava Gardner era de Carolina del Norte, y Linda me parece que era de Tejas. Quisiera aprovechar esta ocasión, me siento obligado a hacerlo antes de irme para siempre, para hablar de los mitos de Hollywood que rápidamente se van consolidando como una gelatina y pasan a la historia. Las estrellas no se hacían, por ejemplo. No sé de un solo caso en que alguien dijera: "*Jovencita, o joven, voy a convertirte en estrella*", y que luego tuviera el poder de hacerlo realidad. Porque ese poder en el cine es un poco como el del pueblo americano, es decir, nadie es elegido como presidente sin que el pueblo lo apruebe. Nadie se convierte en estrella sin que los es-

pectadores lo corroboren. Y una de las cosas que me ha motivado a decir eso es que hoy la palabra "estrella" carece de sentido. Lo cual quiere decir que detrás de cualquier fulana con un par de tetas y que esté dispuesta a enseñarlas..., siempre tiene a un agente que le dice: "*Voy a convertirte en estrella...*". Y en las revistas del corazón, en la televisión y en las entrevistas hablan de "protagonistas", cuando en realidad resulta que se trata de algún gamberro musculado del que nunca he oído hablar... Sólo tienen un público entre los espectadores de televisión que admiran su programa y después se olvidan de ellos cuando pasan al cine. Eso es lo que ocurrió con Henry Winkler, por ejemplo (8). No son estrellas. No creo haber conocido a más de una docena de verdaderas estrellas.

Nosferatu: ¿Se refiere a que el público pague para verlas? ¿Sería ésta su definición de "estrella"?

Joseph L. Mankiewicz: A que el público esté dispuesto a pagar cualquier cantidad. John Wayne era una estrella; durante bastante tiempo, Elizabeth Taylor también lo fue. Es gente de la que se decía: "*Hay una película de Elizabeth Taylor, voy a verla*".

Nosferatu: O de Bette Davis o de Joan Crawford...



La condesa descalza

Joseph L. Mankiewicz: Todas tuvieron sus años de estrellato, pero sólo se convirtieron en estrellas cuando así lo decidió el público. Louis B. Mayer contrató a gente. Pero lo hizo como cuando Louella Parsons (9) hacía apuestas a los caballos. Compraba un boleto de dos dólares por cada caballo que participaba en la carrera. Cuando ésta terminaba, se levantaba con el boleto en la mano gritando: "*¡He ganado, he ganado!*". Louis B. Mayer contrataba a la gente según ese criterio, y cuando veía que eran un éxito de taquilla decía: "*Caray, tengo una estrella*".

Nosferatu: A pesar de lo que acaba de decir, ¿no cree que existen ciertas estrellas que aportan algo especial y emocionante a sus papeles? Aunque no fuera dirigida por usted, Bette Davis también hizo buenas películas...

Joseph L. Mankiewicz: Puede ocurrir que el director no esté a la altura de sus actores. Sin embargo, no sólo se trata de efectos especiales o de cómo colocar la cámara arriba para después dejarla bajar rápidamente para enfocar a un ratoncillo debajo de la mesa. Con los actores no había trucos de ese tipo por parte del director. Yo he escrito películas de vaqueros, comedias con W. C. Fields o para el bizco Ben Turpin... Es decir, yo era el que inventaba los chistes y las bromas en el plató. Mi primera comedia (10) fue dirigida por Eddie Sutherland, con Jack Oakie y "Skeets" Gallagher, una pareja de humoristas, como protagonistas. Yo estaba en un teatro de Los Ángeles acompañado por una joven cuando el ayudante del director me dio un toque en el hombro y me dijo: "*Sutherland quiere verte en el plató enseñuida*". Tuve que salir corriendo del teatro para regresar al estudio porque había una escena que consistía en un diálogo gracioso entre Oakie y Gallagher. En el guión, yo había simplemente anotado que aquel diálogo sería improvisado,

ya que entonces no sabía que los chistes se escribían. Y así es cómo aprendí. Desde aquel día, me puse a inventar chistes con mi máquina de escribir en el plató.

Nosferatu: ¿Cree que alguien con tanta personalidad como W. C. Fields no improvisaba?

Joseph L. Mankiewicz: Fields era un caso aparte. Era cómico y actor a la vez. Recuerdo que escribí cuatro de los episodios de **Si yo tuviera un millón** (*If I Had a Million*, 1932), y uno de ellos lo escribí con Fields... Dos semanas después del estreno de la película entró en mi despacho con cuatro tomos sobre pájaros debajo del brazo, y me dijo: "*Hijo, me gustaría comprar ese material*". Yo contesté: "*¿Qué material?*". Dijo él: "*Quiero hacerme con esos guiones*". Y entonces tuve que explicarle que no tenía por qué comprarlos, que pertenecían a la Paramount. Fields era muy tacaño, pero sacó 50 dólares de su bolsillo y los puso sobre la mesa diciendo que quería ser el propietario de aquel material, que era suyo. Desde aquel momento nos hicimos muy buenos amigos y me explicó muchas cosas sobre los cómicos y su material. Realmente, toda aquella época no tiene

Louis B. Mayer contrató a gente. Pero lo hizo como cuando Louella Parsons hacía apuestas a los caballos. Compraba un boleto de dos dólares por cada caballo que participaba en la carrera. Cuando ésta terminaba, se levantaba con el boleto en la mano gritando: "¡He ganado, he ganado!"

nada que ver con el modo cómo la han interpretado los llamados historiadores del cine, y muy particularmente no entienden muy bien a los cómicos de antes, a la gente del vodevil.

Nosferatu: ¿Mae West, por ejemplo?

Joseph L. Mankiewicz: Ella no tuvo ningún trato especial. Sólo en contadas ocasiones sus películas eran taquilleras.

Nosferatu: **Night after Night** (Archie Mayo, 1932) y **No soy un ángel** (*I'm not an Angel*; Wesley Ruggles, 1933), sus dos primeras películas, salvaron la Paramount...

Joseph L. Mankiewicz: Nada salvó la Paramount, el estudio se hundió (11). Más preguntas, por favor.

Nosferatu: ¿Qué recuerdos conserva de sus primeros años como guionista en la Paramount, una productora en la que gente como Clara Bow estaba al final de su carrera y se promocionaban otras actrices, como Carole Lombard?

Joseph L. Mankiewicz: Estaba trabajando en Paramount el día en que Clara Bow salió corriendo de su camerino porque había un incendio en el estudio. Y ella salió gritando: "*Ojalá sea el plató de cine sonoro*". Literalmente, perdió el control delante del micrófono, y después pasó un tiempo en un sanatorio. Fue muy duro. Ya que estamos hablando de los llamados magnates, también quisiera decir que, históricamente hablando y en cuanto a los gustos y a las formas de hacer películas, los hombres para los que yo trabajaba, los Darryl F. Zanuck, Louis B. Mayer, Budd Schulberg..., comparados con los gánsters y pornógrafos que existen hoy en día, todos aquellos jefes de estudio eran como los Medici...

Nosferatu: ¿No eran un poco mafiosos?

Joseph L. Mankiewicz: No, en absoluto. Louis B. Mayer tuvo un poder relativo, en realidad fue un empleado. La industria cinematográfica de Hollywood, y eso es algo que hay que tener en cuenta si se quiere reflexionar, escribir o discutir sobre cine, empezó el día en que los propietarios de los comercios que alquilaban películas a los realizadores se preguntaron por qué tenían que hacerlo de esa manera. ¿Por qué no construir una factoría y rodar allí sus propias películas? Fue así como se convirtieron en propietarios de salas de cine y construyeron un estudio en Culver City, que acabó siendo el de la Metro Goldwyn Mayer. Cuando, más tarde, fueron acusados de monopolio y tuvieron que elegir entre el estudio o la distribución y los cines, no se lo pensaron dos veces: se quedaron con la distribución y los cines. Entonces los estudios empezaron a venirse abajo, porque ya no tenían el monopolio, no pertenecían a un solo grupo, y es muy difícil adaptarse a algo así, lo sé. Nick Schenck, al frente de la junta directiva que regía los destinos de la Metro desde Nueva York, tuvo mucho más poder que Louis B. Mayer.

Nosferatu: Usted ha trabajado con estrellas tan grandes como Marlon Brando, Liz Taylor y un largo etcétera. ¿Es ése uno de los secretos de su éxito?

Joseph L. Mankiewicz: Nunca les consideré como "grandes estrellas". Siempre elegí a la persona más indicada para protagonizar un determinado papel, y a veces no pude contar con esa persona porque estaba ocupada. Procuo responder a estas preguntas muy rápido porque sé que ustedes tienen la idea de grandes estrellas que se portaron como divas, y no era así. Sé que es una noticia muy sorprendente, pero en la Metro Goldwyn Mayer no hubo ningún actor famoso que tuviera voz ni voto sobre sus papeles. Clark Gable hacía cuatro películas por año,



y cuando terminaba una le comunicaban cuál sería el próximo papel que haría. Podían quejarse, discutirlo, y Myrna Loy hasta se marchaba si no le gustaba un papel. Pero no tenían ningún poder. Gozaban de un gran atractivo, eso sí.

Nosferatu: ¿Cómo elegía a los actores para sus películas? ¿Según qué criterios? ¿Cómo sacó el máximo rendimiento de cada uno de ellos?

Joseph L. Mankiewicz: Principalmente se elige a los actores según sus capacidades interpretativas, pero, a veces, no se les podía reunir. Por ejemplo, en **La condesa descalza** el papel del marido de Ava Gardner, el conde, fue escrito para James Mason (12). Me imaginé a James en el papel, pero no estaba disponible, aunque él quería interpretarlo. Y

al final opté por Rossano Brazzi, que hizo su papel lo mejor que pudo. No quiero decir en absoluto que Brazzi no fuera un actor competente, pero no era Mason. Como productor, hice diez películas junto con Joan Crawford, de alguna manera u otra. Me contrataron para ello, junto con el guionista y el realizador. Elegías lo mejor que podías en aquel momento.

La condesa Ava

Nosferatu: ¿Cuál fue el papel que Ava Gardner desempeñó para que **La condesa descalza** sea una de sus películas favoritas?

Joseph L. Mankiewicz: Si hablamos de Ava hablamos de un espíritu libre. No era en absoluto como las otras bellas mujeres con



quienes yo aprendí este oficio. Ella estaba bajo contrato con la Metro Goldwyn Mayer, y yo también. Había allí dos o tres mujeres como Ava —Lena Horne era una de ellas— que me dejaron atónito con su belleza. Pero ella no se inmutaba por nada, se atrevía con todo. Por eso yo sabía que podía contar con ella, aunque era difícil, porque le costaba llevar zapatos. De ahí surgió la idea de la chica descalza. Esta mujer sólo consiguió ser libre cuando se sintió joven a nivel emocional.

Nosferatu: ¿Ya estaba previsto de este modo en el guión original?

Joseph L. Mankiewicz: Mi idea inicial fue la de contar la historia de una Cenicienta en Hollywood y de un príncipe impotente. No obstante, esa idea fue rechazada por los censores, que por aquel entonces tenían muchísima influencia. Tuve que recurrir a una idea algo trivial: que le habían dado con una bala en un lugar de su cuerpo algo delicado. Sin embargo, Ava logró hacer creíble aquello. Ella fue de verdad un espíritu libre... Sólo hay que recordar a sus amantes y a sus maridos, desde Mickey Rooney hasta Luis Miguel Dominguí.

Nosferatu: Con Dominguí no llegó a casarse...

Joseph L. Mankiewicz: Creo que acabó con la mitad de los matadores en España..., más que cualquier toro. Era una chica fuera de serie.

Nosferatu: ¿Qué pretendía decir con *La condesa descalza*? ¿A quién iba dirigida? ¿Se metía con personajes reales, como Howard Hughes, Porfirio Rubirosa o Gregory La Cava, a los que no resulta difícil identificar en diversos personajes de su película?

Joseph L. Mankiewicz: *La condesa descalza* hablaba de la destrucción de la Riviera, la bellísima Riviera, y de las atrocidades cometidas en aquella zona... Yo estaba en contra de la avaricia..., de la degradación del mundo en que vivimos. Y quería expresar todas estas ideas con un humor algo cáustico y con un personaje como la Cenicienta que buscaba a su príncipe azul. También pretendía reflejar la imagen de un director, no exactamente como La Cava, sino de un perdedor que no se enamora de la estrella. Respetar su talento y se hacen muy amigos, y eso también es posible. Yo he sido muy amigo de algunas de las mujeres más bellas del mundo, y a veces me pedían consejos. He sido como un hermano para algunas de ellas...

Nosferatu: ¿Por qué utilizó en esta película la técnica narrativa del *flash-back*?

Joseph L. Mankiewicz: Mostré que una misma situación puede ser interpretada de dos maneras, según la recuerden dos personas distintas. Es un truco, ciertamente, pero así es como creo que debe contarse una historia.

Nosferatu: ¿Es cierto que existía una versión previa del guión en la que María Vargas, la protagonista, expresaba sus propias opinio-

nes? Es decir, para que el público entendiera lo que ella pensaba y sentía en vez de hacerlo a través de otra gente...

Joseph L. Mankiewicz: No, precisamente porque ella había sido descubierta por gente muy manipuladora y, en cambio, ella no era así. Al contrario, pretendía escaparse de todo aquello. La historia tenía que ser obligatoriamente contada por las personas que manipulaban su vida: el agente de prensa, el director...

Nosferatu: ¿Es cierto que fue Nicholas Schenck quien le cobró tanto por contratar a Ava Gardner para *La condesa descalza*?

Joseph L. Mankiewicz: Eso fue porque le traté muy mal. En cambio, Louis Mayer nos ayudó mucho con la producción de *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953), una película de la cual me siento muy orgulloso...

Pero ella [Ava] no se inmutaba por nada, se atrevía con todo. Por eso yo sabía que podía contar con ella, aunque era difícil porque le costaba llevar zapatos. De ahí surgió la idea de la chica descalza.

Nosferatu: ¿No era entonces Dore Schary el jefe de la Metro?

Joseph L. Mankiewicz: No. Dore le sustituyó durante el rodaje, pero la iniciativa correspondió a Louis Mayer. Irving Thalberg ya había rodado un *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*; George Cukor, 1936) desastroso junto con su esposa (13) y el pobre Leslie Howard. En nuestro *Julio César* cobramos una pequeña parte de nuestros sueldos para poder realizar una película basada

en una obra de Shakespeare en la que sólo se oye a William Shakespeare. Mi concepto consistió en mostrar a Shakespeare como un dramaturgo vivo, y eso no lo habríamos podido hacer sin el consentimiento de Louis Mayer.

Julio César y el teatro

Nosferatu: ¿Su mejor película?

Joseph L. Mankiewicz: Creo que *Julio César*.

Nosferatu: ¿*Julio César*?

Joseph L. Mankiewicz: Sí..., porque dirigí algo sobre el hombre que, junto con Leonardo da Vinci, es, tal vez, la mente más brillante que jamás ha existido en la historia de la humanidad. Quedé

muy satisfecho con la buena acogida que mi película obtuvo en Inglaterra. Temía su reacción, creía que no les gustaría nada, que la odiarían. Sin embargo, estaban encantados. A Marlon Brando le otorgaron su equivalente al Oscar. Aquél fue mi triunfo secreto, y supongo que es por eso que me siento orgulloso.

Nosferatu: ¿Hasta qué punto su decisión de adaptar *Julio César* a la pantalla fue una elección personal o arbitraria? Lo digo porque la MGM aún disponía de todos los decorados y vestuarios de *Quo Vadis* (*Quo Vadis*; Mervyn LeRoy, 1951), Deborah Kerr (14) también estaba disponible..., así que a los directivos de la Metro no les habría costado mucho decir: "Si usted quiere hacer *Julio César*, ahí tiene todo lo que necesita"...



Julio César

Joseph L. Mankiewicz: Si existieran cartas de William Shakespeare, y no es así, yo estaría dispuesto a dirigir cualquier obra de ese hombre. O sea, era cuestión de una elección estrictamente personal. John Houseman (15) y yo queríamos hacer este proyecto, y yo me encargué de la adaptación con la condición de que en los créditos sólo apareciera el nombre de William Shakespeare como autor. Estuve en el Westwood Theatre para ver el preestreno de **La fierecilla domada** (*The Taming of the Shrew*; Sam Taylor, 1929), con Douglas Fairbanks y Mary Pickford. Cuando apareció en pantalla: "Diálogos adicionales de Sam Taylor", yo me caí de la butaca. Me pregunté: "Caray, ¿dónde estoy? Qué sitio más extraño". Cuando llegué a Hollywood para hacer **Julio César** habían contratado a Stewart Granger para el papel de Marco Antonio. Ya habían seleccionado el reparto de la película e intimidaron a Jack [Houseman] para que aceptase su decisión, por lo que él no se sintió nada feliz. Pero yo me negué. Y, una vez más, Mayer y Schary se rindieron, y permitieron que hiciésemos aquella película.

Nosferatu: ¿Es por eso que ustedes se llevaron un pequeño por-

centaje de los beneficios, dado que los costes fueron mínimos para el estudio?

Joseph L. Mankiewicz: Cobramos sólo una parte de nuestros sueldos, un diez por ciento de mis honorarios como director. Pero lo excepcional no fue eso, sino el hecho de que autorizaran el rodaje de una obra de Shakespeare. ¿Creen que querían una obra de Shakespeare en Hollywood?

Nosferatu: ¿Por qué no dirigió más teatro, salvo su experiencia con una ópera (16), si un gran número de sus películas se basa en obras teatrales?

Joseph L. Mankiewicz: Porque nadie me lo pidió, ¿ésa sería una buena razón! Quise dirigir más óperas, pero los críticos de Nueva York se quedaron escandalizados con mi producción de *La Bohème*. Me pareció absurdo plantear una puesta en escena tradicional de aquella obra..., colocar una cama en el centro del escenario para que Mimí pudiera morir apoyando su cabeza sobre 17 almohadas... Siempre me pareció ridículo que los protagonistas salieran con los amigos después de enamorarse. Era mucho más lógico que se quedaran en casa y ce-

rraran la puerta, en lugar de salir a la calle cantando. Mi versión fue mucho más personal. Me gusta mucho la ópera y su puesta en escena, y creo que Rudolph Bing tuvo la única idea capaz de salvar la ópera. Es decir: el cantante no debe ser tan grueso y debe aprender a interpretar. De lo contrario, la gente se quedaría en casa escuchando la versión digital de la voz perfecta y ya no acudiría a la ópera.

Casi todo sobre Eva

Nosferatu: ¿Hasta qué punto **Eva al desnudo** y **La condesa descalza** reflejan sus propias opiniones sobre el mundo del espectáculo, del teatro y del cine?

Joseph L. Mankiewicz: Siempre que un escritor o un director acaba de rodar algo sobre el asesinato de Abraham Lincoln, se le pregunta: ¿son éstas sus propias opiniones sobre la política y lo que ocurrió con el presidente? A fin de cuentas, un escritor, un director, un dramaturgo se encarga de plasmar un concepto al que ha llegado después de un proceso intelectual. En lo que se refiere a la pregunta, no se trata de mis propias opiniones, pero el teatro me es familiar, y en **Eva al desnudo** quise retratarlo según lo que sé; conocí a toda esa gente. Existe una cara oculta del teatro. Sobre todo, me fascinan las actrices, las mujeres en general. Es más interesante escribir papeles para ellas. Hay una tendencia a ver una película y opinar que de alguna manera ésta representa los pensamientos profundos e inconscientes de su director. Eso no se aplica a Corneille ni a Racine..., a los grandes escritores, a cualquier escritor. Se da por sentado que los escritores inventan cosas.

Nosferatu: Para muchas personas, **Eva al desnudo** sería una de esas diez películas que se llevarían a una isla desierta. ¿Se



Eva al desnudo



siente feliz de ser reconocido por esta película más que por cualquier otra?

Joseph L. Mankiewicz: Depende de si se trata de la versión de 2:08', de la de 1:58' o la de 1:37'. Quisiera recordarles lo que sucedió con **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1959). Cuando Tennessee Williams murió, las cadenas de televisión quisieron emitirla cuanto antes. Cuando lo hicieron, con una duración de 1:15', suprimieron todas las escenas de uno de los personajes para reducir la duración total. Mi hija, que iba leyendo el guión original durante la proyección, empezó a saltarse secuencias, pues faltaban al menos 14 páginas. Habían eliminado, por lo menos, una bobina y media.

Nosferatu: La pregunta hacía referencia a un lugar idílico: ¿se

siente o no satisfecho de que la gente le recuerde por **Eva al desnudo**?

Joseph L. Mankiewicz: ¡Sí, a no ser que corten el título principal para meter anuncios! Entonces sería una película anónima. Ojalá creyera en la eternidad del cine...; pero creo que, al final, se convierte en polvo en algún archivo.

Nosferatu: ¿Cuál es la película de la que se siente más orgulloso? ¿Y cuál es la que tal vez no hubiera deseado dirigir?

Joseph L. Mankiewicz: ¡Quisiera dirigir las todas de nuevo! Ahora en serio: es muy difícil precisarlo. Mis mayores decepciones fueron dos de mis películas: "Julius Caesar & Cleopatra" y "Anthony & Cleopatra". Eran dos filmes independientes, de dos horas y media cada uno, que se suponía

que serían distribuidos en dos cines distintos, pero no ocurrió así (17). Y, antes de morir, el pobre Richard Burton dijo que una de sus mejores actuaciones se estaba pudriendo en algún archivo...

Nosferatu: ¿Qué opina sobre cómo funcionan la entrega de los premios de la Academia y las nominaciones, y también sobre el hecho de que en los últimos años se hayan privilegiado películas de talante político, como **Platoon** (*Platoon*; Oliver Stone, 1986), **Gandhi** (*Gandhi*; Richard Attenborough, 1982) o **Los gritos del silencio** (*The Killing Fields*; Roland Joffé, 1984)?

Joseph L. Mankiewicz: En general, los miembros de la Academia se dejan influir por sus propios criterios. Sinceramente, no creo que esos premios se entreguen por motivos políticos. No obstante, diría que, en Hollywood, el éxito o el fracaso se mide en términos de dinero. Lamento decirlo, pero opino que es fácil dirigir películas sobre Vietnam. En Estados Unidos, y esto me deja consternado, nos da por autocastigarnos a través del cine. Nuestros trapos sucios se lavan constantemente en público, e Hiroshima es un ejemplo de ello. Algún día, el bombardeo de Hiroshima se convertirá en un día de luto para todo Estados Unidos. Pero, ¿se imaginan lo que hubieran hecho los nazis con semejante bomba? ¿Y si la hubieran hecho explotar sobre Nueva York o Washington? ¿Y si los japoneses se hubieran hecho con una bomba así? Los mismos japoneses que torturaron y mataron a miles de soldados norteamericanos. Las películas de ese tipo se convierten en éxitos por los mismos motivos que las corridas de toros son tan populares. No es agradable ver cómo matan un toro. Volviendo al voto de los miembros de la Academia, los productores y jefes de estudio se hacen cada vez más avariciosos; su trabajo consiste en hacer dine-

ro. Sin embargo, hace unos años, **Carros de fuego** (*Chariots of Fire*; Hugh Hudson, 1981) ganó el Oscar. El hecho de que recientemente hayan surgido varias películas sobre Vietnam simplemente refleja que es un tema muy taquillero entre el público americano... El mecanismo de la Academia es adecuado, muy honesto. Les aseguro que nadie sabe quién va a ganar. Estuve presente en la primera cena de la Academia y también en la tercera, cuando, con sólo 21 años, mi guión para la película **Las peripecias de Skippy** (*Skippy*; Norman Taurog, 1931) fue nominado (18). Los votos fueron contados en el suelo del hotel por los productores y, en el último momento, David O. Selznick sacó de su bolsillo un montón de votos para su estudio (19) y **Cimarron** (Wesley Ruggles, 1931) fue la película que se llevó el premio, mientras que Norman Taurog se llevaba el Oscar a la mejor dirección por **Las peripecias de Skippy**... No obstante, desde entonces y desde que *Variety* hace una encuesta para averiguar quién ha votado, no hay manera de amañar o manipular los resultados. En la Warner había que votar en el mismo despacho de Jack Warner mientras él te observaba, y ahora todo eso se acabó. El sistema de votación es muy honesto.

Agentes de prensa y otros intermediarios

Nosferatu: El protagonista de **The Quiet American** es un periodista, y también en **La condesa descalza** aparece una especie de agente de prensa. ¿Cuál es su relación con la prensa? ¿Tiene una imagen distorsionada de ella?

Joseph L. Mankiewicz: No, no creo que sea distorsionada. De todos modos, es interesante que haya preguntado sobre **La condesa descalza**, porque aquel agente de prensa, papel por el que Edmond O'Brien ganó el Oscar al

mejor actor, se basó en un verdadero agente de prensa y de publicidad. Creo que se llamaba Johnny Myers, y en la película aparece retratado como una combinación entre agente de prensa y el chulo que le procura las chicas al productor rico y *play-boy*. Su trabajo consistía en llegar a un acuerdo con la policía para conseguir a las chicas, y por eso procuraba que sus madres estuvieran presentes. En cambio, María Vargas dice que no le cae bien la suya, y eso dio mucho que hablar porque más adelante, en la película, el padre, un hombre pequeño, mata a la madre cuando María Vargas ya es una gran estrella. Esto levantó mucha polvareda, porque, para los agentes de prensa, ella cometía lo que era el pecado más grande para el Hollywood de entonces. Decía: "*Voy a declarar a favor de mi padre y en contra de mi madre*". Insólito. Las madres son como sagradas. Así fue nuestro encargado de prensa. No recuerdo que hubiera uno en **The Quiet American**...

Nosferatu: Sale un periodista...

Joseph L. Mankiewicz: Son dos oficios distintos. Era un corresponsal extranjero en Vietnam, cuando los comunistas se habían infiltrado en el ejército francés. Por tanto, cada orden militar procedente de París llegaba primero a los comunistas, y la batalla de

Diên Biên Phú fue una verdadera tragedia: murieron militares franceses muy valientes, y no debería haber sido así. Muchos periodistas, sobre todo los que se encontraban en Saigón en aquel momento, quedaron muy desilusionados y resentidos, pero todo eso no tiene nada que ver con los agentes de prensa. A mí me gustan, me llevo de maravilla con ellos, aunque, en cierto modo, soy único, pues nunca he tenido un agente de prensa particular y, por eso, aunque sea muy mayor, ésta es mi primera entrevista de este tipo. Tal vez sea una equivocación mía, pero nunca me pareció necesario contratar a alguien para elogiarme. Supongo que en algunas ocasiones lo he necesitado, pero me daría mucha vergüenza. Que alguien escriba algo haciendo elogios de mí o de mi trabajo y que cobre por ello...; es como la masturbación, no se trata en absoluto de talento o de habilidad. Si tu trabajo es bueno, ya le gustará a la gente que vaya a verlo. Si tu trabajo tiene éxito, eso ya es otra cosa. "Éxito" no significa necesariamente "bueno". El concepto hollywoodiense de muchos productores se basa en que si una película tiene éxito, también es buena. Un film taquillero es bueno, un film que no es taquillero no sirve para nada. Por tanto, la Coca Cola es mejor que cualquier otro refresco. Estos argumentos son así, y prefiero callarme, pues-



The Quiet American

to que no puedo luchar contra ellos. **The Quiet American** fue un fracaso en Estados Unidos, simplemente porque nadie la comprendió.

Nosferatu: No obstante, Jean-Luc Godard y Eric Rohmer la consideraron como la mejor película de 1958...

Joseph L. Mankiewicz: Ignoro si **The Quiet American** fue un éxito de taquilla en Francia, pero lo que sí puedo asegurar es que yo estaba muy satisfecho cuando Godard la calificó como la mejor película de 1958. Intenté recurrir a determinados personajes para representar los viejos y cansados países de Europa frente al joven e ingenuo americano rico que creía que con buenas intenciones se puede solucionar cualquier cosa, pero aún le faltaban conocimientos, no había aprendido la lección, y el precio era la muerte de muchas personas. Pensé que tal vez algún crítico de cine americano comprendería este concepto, pero, al final, creo que les resultó una película aburrida. Me sentía algo deprimido y me decía: "*De acuerdo, he hecho una mala película*". Y, de pronto, hubo una acogida muy importante por parte de la Cinémathèque Française. Me sentí muy satisfecho, y fue un gran honor para mí que hombres como Godard y Truffaut la comprendiesen a un nivel más profundo. Las imágenes no son siempre superficiales. Ahora mismo, ustedes me escuchan a un nivel y piensan en lo que van a escribir en otro. Opino que el cine ofrece ese mensaje, pero hace falta un público que sepa leer, escribir y pensar.

Nosferatu: ¿Cree que hay otras películas suyas que no fueron entendidas por el público de su tiempo?

Joseph L. Mankiewicz: En algunos casos, sí. No soy el único que se siente desilusionado porque el cine se ha convertido en

nada más que una máquina para hacer dinero. Por supuesto que pienso que las películas han de ser rentables..., pero si una industria cinematográfica se basa puramente en un personaje que no es nada más que masa muscular y brutalidad, como, por ejemplo, Sylvester Stallone, y esa persona gana 12 millones de dólares incluso antes de que se estrene su película..., ahí es donde no sé si yo tengo cabida. Ninguna de mis películas ha recaudado tanto. Debe de haber demanda, y los estudios saben de entrada que van a recuperar una cantidad diez veces superior a esos 12 millones de dólares.

Compromisos políticos

Nosferatu: ¿Hasta qué punto rodó **People Will Talk** (1951) como su respuesta al conflicto de la "caza de brujas"?

Joseph L. Mankiewicz: Por aquel entonces yo estaba en racha, como dicen los jugadores. Dirigía películas de "costumbres y convenciones", un término algo pretencioso. Parecía que la primera película había tenido éxito entre los burgueses americanos, **Eva al desnudo** también... Pero siempre quise dirigir una película sobre médicos. Me parecía que siempre trataban la enfermedad, y no al enfermo. Dediqué esa película, **People Will Talk**, a la única persona que había sido imprescindible en los avances médicos, y sin la cual hubiera sido imposible combatir las enfermedades: el enfermo. Me metí bastante con la profesión médica, con eso de despertar al enfermo para darle un somnífero... Leí una obra de teatro de un dramaturgo alemán muy inteligente, Curt Goetz, titulada *Dr. Med. Hiob Praetorius*, una comedia que trataba de la profesión médica y de un doctor muy descabellado...; bueno, más que descabellado, poco común. Era un tipo de persona que admiraba y por eso hice una adaptación

Tal vez sea una equivocación mía, pero nunca me pareció necesario contratar a alguien para elogiarme. Supongo que en algunas ocasiones lo he necesitado, pero me daría mucha vergüenza.

muy libre de la obra para mi película sobre la profesión médica.

Nosferatu: Usted ha producido **Furia** (*Fury*, 1936) y ha dirigido **Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950), películas con un contenido inequívocamente político...

Joseph L. Mankiewicz: De hecho, incluso quieren hacer una película sobre DeMille y yo (20). No sé si voy a permitir eso. En cuanto a **Furia**, se hizo porque Fritz Lang se empeñó en ello y, además, era la denuncia de un linchamiento. Yo dirigí **Un rayo de luz** porque estaba harto de ver a Jeanne Crain interpretando a chicas negras (21): en aquella época siempre asignaban el papel de gente de color a actores mestizos. Yo descubrí a Sidney Poitier y le di un papel en la película. Después envié un telegrama a Zoltan Korda y le pedí que no eligiera a otros actores hasta que viera a aquel chico, aquel actor maravilloso. Zoltan le ofreció entonces un papel en **Cry, the Beloved Country** (1952), y Sidney se forjó una carrera como actor. En **Un rayo de luz** fue la primera vez que se veía a gente blanca escupiendo a los negros y que éstos contraatacaban. Yo quería reflejar una pequeña parte de aquella verdad en la pantalla. Un comentarista declaró que, de haber existido la televisión en la época de la guerra civil americana, hoy habría dos países distintos. La batalla de

Antietam, donde miles de americanos mataron a sus propios paisanos, fue tan sangrienta que hubiera puesto fin a la guerra, y Estados Unidos se hubiera dividido en dos países. Por eso nos retiramos de Vietnam, porque la gente ya no soportaba ver tanto derramamiento de sangre.

Nosferatu: ¿Cómo planteó su adaptación del *Cuento de Navidad* para televisión?

Joseph L. Mankiewicz: En los libros que han escrito sobre mí y sobre mis películas siempre hacen alusión a un tal Arthur Green, y afirman que la dirigí en su honor. Sin embargo, fue rodada en honor de un hombre que hubiera sido el mejor presidente de Estados Unidos de todos los tiempos, pero fue un desastre a la hora de hacer sus campañas. Se llamaba Adlai Stevenson. Actuó como portavoz de las Naciones Unidas, donde creó un comité de apoyo formado por cineastas de diversos países: estábamos Tony Richardson por Gran Bretaña, Elia Kazan, Fred Zinnemann y yo por Estados Uni-

dos... Éramos unas diez personas. Fue en su apartamento del hotel Waldorf donde nos ofrecimos a hacer una película, y yo rodé la mía en un hangar de Long Island. Era un estudio un poco raro... Rod Serling (22) escribió el guión, y mi idea consistía en hacer un retrato de Mr. Scrooge, no como un tacaño, sino como un señor de derechas, muy conservador, que había perdido a su hijo en Vietnam y que se sentía muy resentido con el concepto de las Naciones Unidas... Aquella película no se estrenó en Estados Unidos, ni tampoco en ningún otro lugar del mundo, que yo sepa. Sólo la pasaron una vez en la televisión americana, en la cadena ABC, y aún bajo protestas. De hecho, me obligaron a cambiar el nombre del protagonista porque sus iniciales eran BG, Barnaby Groodge. No entendí por qué, pero la razón es que había elecciones presidenciales: Barry Goldwater era uno de los candidatos, y me dijeron que aquella era mi manera clandestina de meterme con él. Explico eso para que ustedes se den cuenta de la

mentalidad de los estudios de televisión y entiendan por qué no trabajo en ese medio. En fin, así es como se hizo la película, y la verdad es que me sentí bastante orgulloso de algunas secuencias, sobre todo las secuencias que trataron de los desplazados y de Hiroshima..., aunque personalmente no estoy en contra de aquel ataque, porque así se salvó la vida de al menos dos millones de vidas norteamericanas..., y japonesas.

Últimas huellas

Nosferatu: ¿Por qué en muchas de sus películas, como *Eva al desnudo*, *La huella* (*Sleuth*, 1972) o *El día de los tramposos* (*There Was a Crooked Man...*, 1970) aparece un personaje inicialmente débil que, al final, acaba derrotando al más fuerte?

Joseph L. Mankiewicz: En *El día de los tramposos*, el personaje más fuerte era el de Kirk Douglas, pero, al llegar a la frontera con México, es mordido por una serpiente y muere. En cambio, Henry Fonda, que encarna a la ley y al orden, se queda con todo el dinero, huye a través de la frontera y descubre que es capaz de liar un cigarrillo por primera vez en su vida... De todos modos, nunca ha habido tanta corrupción como hoy en día, ya sea en Italia o en Estados Unidos. Es la corrupción de los símbolos del orden público, en nuestros gobiernos, entre nuestros policías. En la película, finalmente nos damos cuenta de que es la corrupción la que vence al final. Eso es lo que yo contaba en mis películas. En *Eva al desnudo*, Eva no gana.

Nosferatu: Obtiene el Sarah Siddons Award...

Joseph L. Mankiewicz: Y también consigue el contrato y se va a Hollywood... Lo que yo pretendía mostrar es que, en este mundo, existen muchas personas



El día de los tramposos

como Eva. En su última actuación hace una reverencia, como si estuviera delante de una multitud. Son arribistas que aprovechan a los demás para llegar a la cumbre, aunque, a veces, los ganadores salen perdiendo. ¿Qué es lo que ganas cuando recibes un premio como el de Eva? Yo tengo un montón de premios en mi casa: diez nominaciones de la Academia, cuatro Oscar. Y, sin embargo, ahora mismo estoy buscando un guión para volver a dirigir. No sé si eso es una muestra de debilidad o de fuerza. En todo caso, son los tiempos en que vivimos. ¿Cuál era la otra película?

Nosferatu: La huella...

Joseph L. Mankiewicz: Laurence Olivier interpretaba a Andrew Wyke, un inglés chapado a la antigua. Aunque yo no era el guionista, conseguí incluir una línea de diálogo escrita por mí. Era cuando el *cockney* interpretado por Michael Caine explica que cuando su padre llegó de Italia quiso convertirse en inglés. Olivier le contempla y pregunta: “¿Convertirse en inglés? Uno puede convertirse en italiano o en americano, pero no en inglés. O eres inglés o no lo eres”. De eso trataba la película y, al final, él quedaba como un niño pequeño llorando y rodeado de sus juguetes mientras esperaba la llegada de la policía. Ésta fue mi manera de hacer una observación sobre el personaje. Francamente, yo no veo el cine en términos del triunfo de los débiles o de los fuertes. Lo veo como comentarios sobre el ser humano. Creo que el ser humano tiene tantísimas facetas interesantes, sobre todo las mujeres, que pueden ser plasmadas en comedias, dramas, con humor, rabia... No creo que sea preciso que haya violencia en la pantalla, con disparos y explosiones. Sin embargo, hace falta tiempo para escribir bien y para dirigir: ésa es la responsabilidad del director. Algunos tienen otras normas en



cuanto a la dirección, pero las mías están bastante bien establecidas. Y, a diferencia de lo que está en boga hoy en día, opino que es responsabilidad del director no entrometerse entre la película y el espectador. En cuanto el espectador mira la pantalla y dice: “¿Cómo han conseguido ese plano? Qué plano más bonito, ¿verdad?”, en ese momento, la película se va al traste. El público no ha ido a ver cómo el director manipula a la gente... Por eso, cuando en **Eva al desnudo** Bette Davis le comenta al dramaturgo que ha vuelto a escribir su diálogo para que el público lo entienda, éste le responde: “El piano ha de comprender que no ha escrito el concierto”. Tanto la profesión del actor como la del director son habilidades interpretativas. No son creativas.

Nosferatu: Gracias a la altísima calidad de sus películas, usted ha

hecho que mucha gente se lo pensara dos veces antes de proponerle un trabajo. Mayoritariamente se trata de obras de un cierto prestigio, a menudo relacionadas con el teatro. ¿Hasta qué punto fue usted responsable de este planteamiento?

Joseph L. Mankiewicz: Creo que, en parte, sí. La última película que hice fue una adaptación de la obra teatral de Tony Shaffer **La huella...** Acepté el encargo porque, para mí, fue un reto. Me preguntaba si sería capaz, con tan sólo dos actores y sin ningún otro ser vivo —ni pájaros, ni perros, ni peces dorados...—, de mantener al público en vilo durante dos horas. Creo que funcionó. Michael Caine explotó como una bomba en aquella película. Durante el rodaje, Laurence Olivier me dijo: “¡Dios mío, este tipo es un actor fenomenal!” Sobre todo, en la escena de la escalera, cuando balbuceaba y

se mostraba como lo que era: un *cockney* asustado. Le goteaba la nariz, su interpretación fue pura realidad... En cambio, fui rechazado como director de la primera película de Henry Winkler, en la cual interpretaba a un luchador. La mayoría de ustedes no saben quién es Henry Winkler, ¡y eso es una bendición! Fue una estrella de televisión cuyo agente le convenció de que también sería una estrella de cine. Era un tipo pequeño y escuálido, y decidió hacer el papel de luchador... Era absurdo, pero resulta imposible convencer a alguien cuando hay grandes cantidades de dinero en juego.

Nosferatu: ¿Por qué dejó de dirigir películas en 1972?

Joseph L. Mankiewicz: ¡Porque nadie me pidió que continuara!

Nosferatu: ¿Y por qué no se lo pidieron, sobre todo teniendo en cuenta el éxito que había tenido con *La huella*?

Joseph L. Mankiewicz: Con toda sinceridad, no lo sé. Tal vez porque no tenía agente de prensa. Mi nombre no salió. Salieron los nombres de jóvenes que estudiaban cine, que creían que las películas sólo se hacían con una cámara y efectos especiales. De acuerdo, opino que la cámara es totalmente necesaria, pero no siempre hace falta rodar guerras intergalácticas, o la fornicación, o personas cosidas a balazos. Creo que, cuando empezó, el cine sonoro tuvo una cierta responsabilidad de decir algo sobre la gente.

Mirar hacia adelante con ironía

Nosferatu: Durante el rodaje de *Dublineses* (*The Dead*, 1987), John Huston afirmó que su regreso al plató le rejuvenecía. Si usted volviera a rodar otra película, ¿se sentiría más viejo o más joven? ¿Predominaría la nostalgia o el entusiasmo?

Joseph L. Mankiewicz: ¿Me está preguntando sobre mis ganas de volver a trabajar comparadas con el interés mostrado por John Huston? Dado que el pobre John ya no está con nosotros (23), naturalmente tengo más interés en trabajar que él en estos momentos. Tengo muchísimas ganas de dirigir una película. También quiero escribir guiones y tengo dos o tres cosas escritas parcialmente, pero no escribo con la rapidez que se exige hoy en día. Una vez más, gracias a la televisión...; actualmente inventan los guiones sobre la marcha. Los diálogos, la forma de escribir, son muy superficiales..., y

Francamente, yo no veo el cine en términos del triunfo de los débiles o de los fuertes. Lo veo como comentarios sobre el ser humano. Creo que el ser humano tiene tantísimas facetas interesantes, sobre todo las mujeres, que pueden ser plasmadas en comedias, dramas, con humor, rabia...

estoy pensando en las grandes películas taquilleras. Se trata, simplemente, de otra manera de transportar al público a aquella cueva, o a aquella isla habitada por monstruos..., o prepararle para un crimen, una seducción, una violación... Me gustaría que me dieran la oportunidad de escribir un guión y después entregárselo a un director, o incluso dirigirlo personalmente.

Nosferatu: Si hoy le dieran la oportunidad, ¿qué película le gustaría dirigir?

Joseph L. Mankiewicz: Me gustaría mucho dirigir otra obra de Shakespeare. También una historia de amor algo sofisticada. Casi cualquier cosa que trate sobre cómo funcionan los seres humanos. Lo que ocurre es que hay tantísimas cosas que no quisiera hacer...

Nosferatu: ¿Como cuáles?

Joseph L. Mankiewicz: Sería incapaz de hacer películas que se basan en la llamada "técnica"...; películas que considero son obras hechas con el objetivo de la cámara y en el laboratorio. Recuerdo que un brillante director joven dijo: "*Tengo que superponer 18 negativos*". Yo no sabría superponer ni siquiera dos negativos. Conozco el efecto que crea. Al final de *De repente, el último verano* quise mostrar la Vida persiguiendo a la Muerte, cómo persigue a aquel homosexual que iba directo a la destrucción. Tal vez la mano que aparece sea una alusión al sida. Nunca se vio la cara de aquel hombre. No obstante, cuando los críticos reseñan mis obras, siempre escuchan los diálogos. En realidad, nunca miran. Cuando la visión de la cámara es tan importante o más que la palabra hablada, procuro que aquella contribuya en su justa medida. Y que refleje la condición humana.

Nosferatu: ¿Hay alguna película contemporánea que le haya interesado?

Joseph L. Mankiewicz: Actualmente ya no voy al cine. Lo único que hago es ver algunas películas serias en la televisión por cable. No sé cuánto cuesta ir al cine hoy en día, y no sé cuáles son los criterios de rentabilidad que imperan en la actualidad. Creo que hoy *Eva al desnudo* no se podría financiar, en serio. A muchos productores les he preguntado si hoy financiarían aquellas películas, y me han contestado que no. Tal vez la excepción sería *Ellos y ellas* (*Guys and Dolls*, 1955),

pero tampoco me hubieran dejado dirigirla...

Nosferatu: Antes ha hablado sobre el papel de los productores en el Hollywood clásico: los buenos, los malos, los que ayudaban y los que ponían pegas. ¿Cree que existe la posibilidad de que surja una nueva generación de directores inteligentes? Hay muchas películas que hubiesen sacado provecho de un productor capaz de reestructurarlas y mejorarlas...

Joseph L. Mankiewicz: Es una pregunta muy interesante. Las películas que he visto aquí, en Venecia, me han dado mucho ánimo. Me refiero a películas como **Maurice** (James Ivory, 1987) y la de Louis Malle... (24) Creo que al final habrá dos posibilidades para que siga existiendo el cine: se harán películas para después proyectarlas en enormes pantallas que rodean todo el cine, con un sistema de sonido con Dolby Stereo y Sensurround..., que se aplicará a películas muy taquilleras. Espero que los jóvenes acudan a ellas en masa. Por otro lado, creo que habrá películas sobre gente que espero que acaben en los canales de televisión de pago. Si te pierdes una película, este sistema te permite verla al cabo de una semana o de un mes en la misma cadena. La ves en la pantalla de tu televisión sin interrupciones, sin anuncios y sin dar coba al dinero fácil. Serán películas que han sido escritas, dirigidas e interpretadas de forma inteligente; hechas para crear un vínculo íntimo entre el espectador y la película. La película de Louis Malle, una producción maravillosa, escrita estupendamente, pues no se sabe que está basada en hechos reales hasta el final..., no creo que resulte atractiva para un niño de 12 años o para las fantasías onanísticas de un joven... Este cine pertenece a otra categoría, y opino que tiene su público, habitualmente privado de películas de calidad, de buenas películas, y que hoy ya no acude al cine.

NOTAS

1. Galardonado con tres Oscar de la Academia, había colaborado con Mankiewicz en **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946) y en **Carta a tres esposas** (*Letter to Three Wives*; 1949).

2. En **River of Romance** (1929), su primera película en Hollywood, Cukor figura acreditado como "director de diálogos". También desempeñó este mismo cometido en la versión de **Sin novedad en el frente** (*All Quiet in Westerfront*, 1930), realizada por Lewis Milestone. En **Grumpy**, **The Virtuous Sin** y **The Royal Family of Broadway** (basada en un guión de Herman Mankiewicz), todas ellas producidas en 1930, comparte los créditos de dirección con otros realizadores.

3. Aunque ambos iniciaron sus respectivas trayectorias en el mudo, no consta ninguna película dirigida por Tuttle que estuviese interpretada por W. C. Fields.

4. Comedia producida por Paramount, con guión de Henry Myers y Nick Barrows a partir de un argumento original de Joseph L. Mankiewicz, también protagonizada por W. C. Fields.

5. Se refiere a **Escape** (1948).

6. Construidos en 1932 como sede de la productora London Films.

7. Se refiere a **Fast Company** (Edward Sutherland, 1929).

8. Actor norteamericano que, a principios de los setenta, triunfó con la serie televisiva **Happy Days**, en la que interpretaba el papel de Arthur Fonzarelli, popularmente conocido como "The Fonz".

9. Célebre periodista especializada en ventilar los cotilleos de Hollywood. Contratada por la cadena de periódicos de William Randolph Hearst, fue ella quien denunció los paralelismos entre este magnate de la prensa y el protagonista de **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941), la polémica película de O. Welles escrita en colaboración con H. Mankiewicz.

10. **Fast Company** (1929).

11. Jesse L. Lasky y B. P. Schulberg abandonaron la dirección del estudio en 1932, en plena crisis derivada de la depresión económica. E. Cohen, el directivo que había fichado a Mae West, cesó en 1934.

12. Había sido el protagonista de **Operación Cicerón** (*FiveFingers*, 1952) y **Julio César**, los dos anteriores filmes dirigidos por Joseph L. Mankiewicz.

13. Se refiere a la actriz Norma Shearer.

14. Protagonista de este *peplum* de LeRoy, interpreta el papel de Porcia en la adaptación dirigida por Mankiewicz.

15. Productor de la película de Mankiewicz que, anteriormente, había estado asociado a la trayectoria teatral y cinematográfica de Orson Welles.

16. **La Bohème**, de Giacomo Puccini, representada el 27 de diciembre de 1952 en el Metropolitan de Nueva York.

17. En contra de las intenciones de Mankiewicz, **Cleopatra** se estrenó el 12 de junio de 1963 como una sola película, cuya duración original alcanza los 243 minutos.

18. A Mankiewicz le falla la memoria, ya que no se trataba de la tercera sino de la cuarta entrega de los Oscar, la correspondiente a la temporada 1930/31.

19. Se refiere a la RKO, de la cual Selznick era vicepresidente encargado de la producción.

20. Se refiere al contencioso que enfrentó a Cecil B. DeMille con Joseph L. Mankiewicz cuando, en 1950, el segundo fue elegido presidente de la Screen Directors' Guild y el primero, decano del sindicato de directores, intentó que, en ausencia del director de **La condesa descalza**, los restantes miembros de este organismo corporativo firmaran un "juramento de lealtad" anticomunista. En una tormentosa reunión, una decisiva intervención de John Ford decantó la balanza del lado de Mankiewicz.

21. Mankiewicz había dirigido a esta actriz mestiza en **Carta a tres esposas**, y volvería a hacerlo en **People Will Talk**.

22. Célebre guionista de la televisión norteamericana, fue el responsable de la serie **Twilight Zone** y, posteriormente, escribió la adaptación de **El planeta de los simios** (*Planet of the Apes*; Franklin Schaffner, 1967) junto a Michael Wilson.

23. John Huston falleció el 27 de agosto de 1987, apenas unos días antes de que Joseph L. Mankiewicz realizara estas declaraciones. Dirigió su última película, **Dublineses**, desde una silla de ruedas y con aporte de oxígeno, y se estrenó después de su muerte.

24. Se refiere a **Adiós, muchachos** (*Au revoir, les enfants*, 1987), la película autobiográfica de Louis Malle sobre la ocupación nazi durante su infancia que, finalmente, obtendría el León de Oro en aquella edición del festival veneciano.