

El cinema diluït entre el classicisme i el modernisme (i II)

Joseph L. Mankiewicz

Xavier Jiménez

A l'article del passat mes de maig, deixàvem la figura de Mankiewicz a les portes del començament del període més conegut de la seva filmografia; a punt de travessar la barrera de l'estrellat que li proporcionaria, a l'any 1950, la pel·lícula *All about Eve* (*Eva al desnudo*), un clàssic tant per la filmografia del director com per la història del cinema en general, radiografia social i anàlisi psicològic en aquest cas ambientat al món del teatre, en que, a través de les relacions d'amor, odi, falsedat, interès, avarícia... que envolten els personatges protagonistes, Joseph L. Mankiewicz configurava una de les crítiques i una de les descomposicions més brutals i directes sobre l'univers de l'espectacle, teatral en aquest cas; però no només varen ser les relacions d'amor i odi entre *Margo Channing*, *Eve Harrington* i *Addison DeWitt* les que varen impulsar definitivament la carrera d'un director com Mankiewicz, una sèrie de títols que rodarà en un interval de només quatre anys (*No Way Out* —*Un rayo de luz*, 1951—; *5 Fingers* —*Operación Cicerón*, 1952—; i *The Barefoot Contessa* —*La condesa descalza*—, 1954) i un altre exemple a la dècada dels seixanta —en què només rodarà dos llargmetratges—, titulat *The Honey Pot* (*Mujeres en Venecia*, 1968),¹ varen representar l'assentament, reconeixement crític i l'inici del seu abandonament de la direcció cinematogràfica, una filmografia emplaçada a dins d'uns dels períodes més complexos i transformadors de Hollywood, com varen ser els anys cinquanta i seixanta del passat segle.

La dècada l'obria Mankiewicz amb un llargmetratge de denúncia, de realitat social allunyat de les seves anteriors adaptacions literàries i històries romàntiques, presentades independentment amb diferents enfocaments, ja fossin de comèdia (*The Late George Apley*, *El mundo de George Apley*, 1947) o de suspens (*The Ghost and Mrs. Muir*, *El fantasma y la Sra. Muir*, 1947). *No Way Out* (*Un rayo de luz*, 1950) era un al·legat contra el racisme que posava de manifest la separació social i l'odi contra la comunitat negra a dins d'un argument on un metge —novament Mankiewicz utilitzava aquest recurs per compondre un dels seus personatges protagonistes—,² interpretat per l'actor debutant Sidney Poitier, s'encarregava d'assistir a dos germans que atraquen una benzina, als quals donaven vida els actors Richard Widmark i Harry Bellaver, amb



la contrarietat que un dels dos morirà a causa de les ferides de l'atrancament. *All About Eve*

El personatge de Richard Widmark, racista convençut, creu que el metge ha assassinat el seu germà i des de llavors s'inicia una lluita entre tots dos personatges, una dualitat que es convertirà en una de les empremtes més significatives del cinema de Mankiewicz: la presentació de dos conceptes que xoquen culturalment, políticament o socialment, i que sustenten en gran part la història principal.

Des d'aquest moment, la història avança sobre la persecució, sobre la creació d'una atmosfera contrària al personatge de Poitier, un sentiment que es mou sota uns principis irracionals, sense cap base més que la diferència de pell i un desconeixement generalitzat que és amagat darrera la violència i el rebuig cap a aquell que no són iguals.

El film de Mankiewicz es va convertir al 1950 en un dels primers manifestos cinematogràfics que representaven d'una manera directe i transparent la intolerància cap a un grup social determinat, en aquest cas, les persones de raça negra. Un any abans, Elia Kazan havia dirigit *Pinky* (1949), un



No Way Out

drama que podríem situar dins la mateixa línia de denúncia, encara que amb un plantejament de la trama completament diferent.

Un convincent Poitier amb només 23 anys s'obria pas al món de Hollywood gràcies a una interpretació portentosa i deixava el camí lliure per què altres actrius i actors negres arribessin i s'establissin al mercat nord-americà, un moviment que va rompre tabús i va aconseguir que la novetat es considerés una normalitat més dins el comportament de la indústria cinematogràfica.

Hi ha escenes memorables, com els diàlegs que mantenen al començament del film els dos protagonistes, el simbolisme de l'escena quan es produeix la baralla entre negres i blancs, rodada per Mankiewicz a una distància considerable per augmentar la indefinició i oferir un missatge de salvatge com si fossin animals irracionals, o quan Widmark crida al personatge de Sidney Poitier «neger!!», al final de la pel·lícula, que resumeix a la perfecció aquest interès del director per posar damunt la taula dos pensaments, on un manté uns prejudicis i un odi cap a l'altre amb l'únic motiu —en aquest cas—, del color de la pell.

Després de *No Way Out*, Mankiewicz triomfa al mateix any amb *All About Eve* (1950), a la qual continuarà *People Will Talk* (*Murmullos en la sombra*, 1951), una comèdia interpretada per Cary Grant que amagava una segona lectura de la trama principal; aquesta línia d'interpretació secundària se centrava en les relacions de Mankiewicz amb tot el procés de la cacera de bruixes duta a l'interior del govern nord-americà, especialment una vegada finalitzada la Segona Guerra Mundial. Mankiewicz no va ser cridat per declarar, però presidia des del 1950 el sindicat de directors (*Screen Director's Guild*) i la seva figura era prou independent i altament qualificada, fins al punt que el corrent anticomunista dins de Hollywood l'havia assenya-

lat com un possible element subversiu. Carlos F. Heredero conta a la seva biografia sobre Mankiewicz el capítol de la rebel·lia per part del nostre protagonista a l'hora de rebutjar un acord de Cecil B. DeMille i altres directors de caire més conservador, perquè el sindicat firmés un escrit on els integrants es comprometien a pactar un jurament de lleialtat contra les idees comunistes. Mankiewicz, com a director del sindicat es va negar, i gràcies a la intervenció de John Ford, el delicat tema va quedar apartat; però com el mateix Mankiewicz va reconèixer posteriorment, si la mesura proposada hagués guanyat, hauria d'haver abandonat el mercat de Hollywood com altres companys assenyats amb o sense fonament, però en qualsevol cas, amb l'únic delictes de no pensar simplement com la majoria imperant.³

D'aquesta manera, la trama de *People With Talk* (*Murmullos en la ciudad*) representava una conspiració sobre el personatge protagonitzat per Cary Grant simplement perquè els seus companys sospiten i mantenen recels sobre el seu passat.

A *People Will Talk* li va seguir el film *5 Fingers* (*Operación Cicerón*, 1952). Després de denunciar per primera vegada una greu problemàtica real i social com la xenofòbia, Mankiewicz es va interessar per la història personal i vertadera de l'espia Elyesa Bazna,⁴ un albanès que va desenvolupar un paper de doble agent entre les forces aliades i els nazis, per als quals espia els moviments dels britànics a la ciutat turca d'Ankara, un territori que s'havia declarat neutral al conflicte i des d'on els britànics dirigien part de les seves estratègies i moviments.

James Mason va interpretar el personatge protagonista del film, una persona pragmàtica, amoral i que treballa per diners i per garantir-se el millor futur possible. Mankiewicz va saber moure's a la perfecció dins d'un cinema que podria resultar-li desconegut —acció, recreació històrica—, però d'on va extreure una de les millors pel·lícules sobre espionatge, dins un estil sobri i elegant que continuava la línia encetada per Alfred Hitchcock a *Notorius* (*Encadenados*, 1946) i que va servir a la vegada com una anticipació de *The Quiet American* (*El americano tranquilo*, 1958), que dirigiria amb posterioritat.

A més de tots aquests elements, *5 Fingers* resulta una pel·lícula clau dins la filmografia de Mankiewicz per diferents motius: darrera producció amb Zanuck i la Fox —fins al seu forçat retrobament a *Cleopatra* (1963) onze anys després—, demostració de poder dirigir un cinema d'acció amb la utilització i articulació d'un guió on tot funciona a la perfecció; posada en escena brillant, elegant, precisa i preciosa; accentuació d'un estil Mankiewicz que guanyava encara més presència i una nova mostra del debat entre la lleialtat i la moralitat exposada anteriorment a *All About Eve* (1950), i la intenció manifesta de convertir-se en un altra persona, en aconseguir un avançament social.



Mankiewicz arribava gràcies a aquesta pel·lícula encara més lluny, amb una història que podria considerar-se allunyada dels seus interessos cinematogràfics, però que d'una forma intel·ligent la sap conduir cap al seu terreny on els personatges, la psicologia i comportaments són el motor de la història.

The Barefoot Contessa (La condessa descalza, 1954) serà el següent projecte de Mankiewicz, després de dirigir *Julius Caesar* (*Julio César*, 1953) un any abans i aconseguir una de les adaptacions més fidels i properes a l'essència d'una de les històries del genial dramaturg anglès William Shakespeare. Amb aquesta producció Mankiewicz començaria la que podríem denominar com la seva època d'experimentació i renovació, que el va dur a rodar fora dels EUA, a transformar-se pràcticament a cada projecte on s'implicava i a formalitzar una carrera que ja començava a escriure's com una de les més personals, cultes i intel·lectuals de tota la història del cinema.

The Barefoot Contessa va resultar un film de doble lectura, d'una banda homenatge i d'una altra una crítica ferotge vers el món del cinema, una visió des de dins d'una indústria que normalment no ha sortit ben parada quan ha estat adaptada a la gran pantalla, on podem recordar casos de la

mateixa època com per exemple el de Billy Wilder, que va estrenar *Sunset Boulevard* (*El crepusculo de los dioses*, 1950), o *The Bad and the Beautiful* (*Cautivos del mal*, 1952), dirigida per Vicent Minelli dos anys després; dins d'aquesta tendència no podem oblidar una de les primeres aproximacions, de l'any 1932, i obra de George Cukor titulada *What Price Hollywood?* (*Hollywood al desnudo*), encara que el seu missatge no era tan demolidor com els exemples apuntats anteriorment.

Amb *The Barefoot Contessa*, Mankiewicz retorna al seus característics *flashbacks*, als quals Mankiewicz recorria per sistema perquè *el passat, existeix al present*,⁵ per contar la història d'una ballarina que un productor i un director troben en la recerca d'una possible nova estrella per a protagonitzar un film, i d'aquesta manera, oferir-li l'oportunitat d'entrar en el món del cinema. Gràcies al talent i a l'atractiu de *María Vargas* (Ava Gardner), aconsegueixen èxits i una fama ràpida, però la notorietat social, el negoci i tot el que comporta ser una estrella del cinema seran els elements responsables de la prematura mort de l'actriu, avançada per Mankiewicz al principi de la història.

El nostre protagonista retrata —com ho havia fet abans amb *All About Eve*— el que hi ha darrere de l'escenari, de la pantalla màgica, tot el que en-

volta les estrelles, les icones que idolatram i que no deixen de ser simples persones amb els seus problemes, les seves ambicions i les seves misèries.

Amb una segona part més fosca i relacionada amb característiques del *film noir*, contràriament a la primera, que es desenvolupa en un ambient més positiu, *The Barefoot Contessa* és el resum, la mirada amb la que representa Mankiewicz el negoci del cinema, i ho fa amb una diversificació del punt de vista subjectiu dels personatges que poblen la pel·lícula; ells presenten la història des de la seva vivència, experiència i coneixements, ja des de l'escena inicial, on assisteixen a l'enterrament de na María, dona dedicada a l'art i a la seducció. A *Letter to Three Wives* (*Carta a tres esposes*, 1949), Mankiewicz ja ho havia posat en marxa una articulació semblant, on cadascuna de les tres protagonistes, plantejaven un joc similar de cara a l'espectador.

Crítica i àcida a parts iguals, *The Barefoot Contessa* —la primera pel·lícula de Mankiewicz en color— és en definitiva una mirada cap a la vanitat, una denúncia del joc de les aparences en un microcosmos tan hipòcrita i fals com és el cinema, amb enveges, gelosia, acompanyat d'una sensació constant de pessimisme que envolta aquest melodrama, un dels més negatius dels dirigits per Mankiewicz sobre la condició humana.

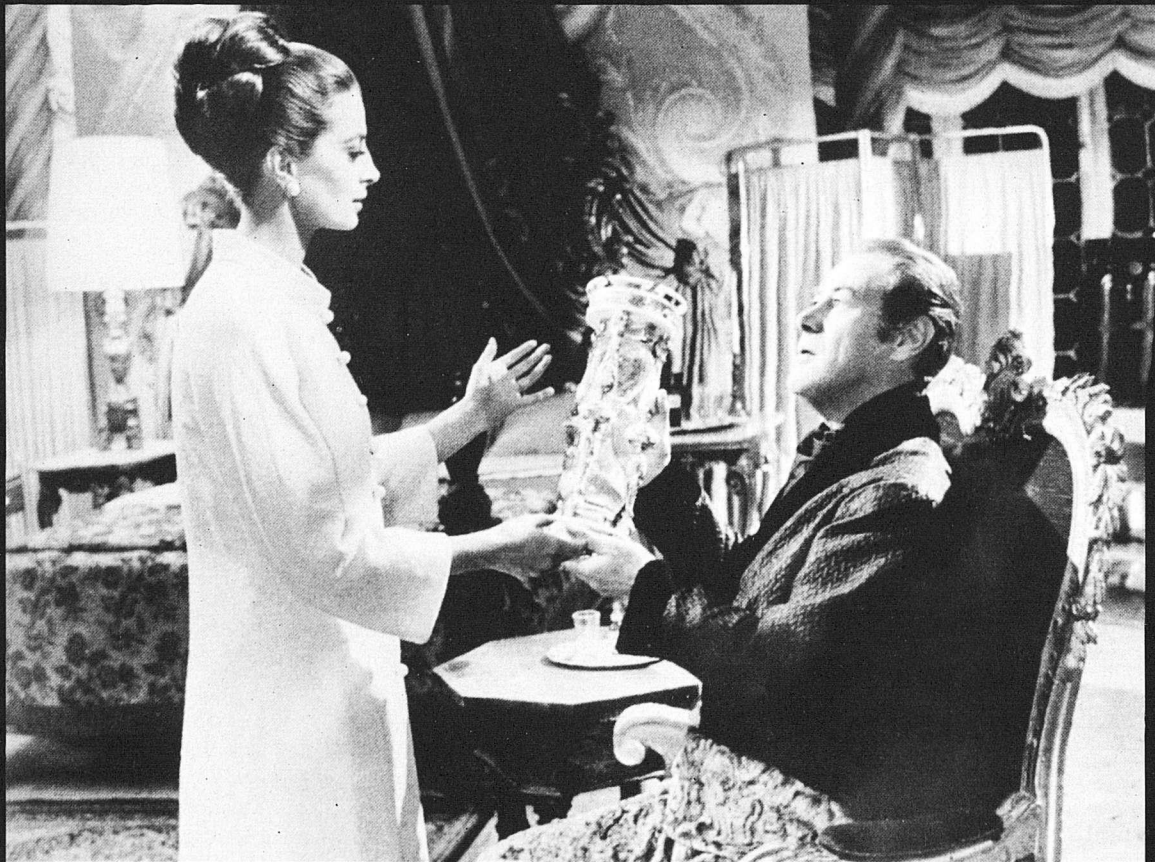
Una vegada estrenada *The Barefoot Contessa*, Mankiewicz continuarà aquesta línia d'evident experimentació cinematogràfica i de gèneres, i s'apropa per exemple al musical amb *Guys and Dolls* (*Ellos y*

ellas, 1955), protagonitzat per les estrelles Marlon Brando i Frank Sinatra. Al final de la dècada arribarien dues produccions més: *The Quiet American* (*El americano tranquilo*, 1958) i *Suddenly, Last Summer* (*De repente el último verano*, 1959), renovacions argumentals d'anteriors obres com *5 Fingers* (1952) i de tota la sèrie dels primers melodrames, amb uns resultats que no varen ser els esperats, encara que el pas del temps —especialment amb *Suddenly, last summer*—, les ha col·locat en un esglaó superior al moment de la seva estrena.

La primera és l'adaptació de l'original escrit per Graham Greene l'any 1955, amb el mateix títol que el del film, on Mankiewicz construeix una història emmarcada dins el conflicte entre França i la seva colònia asiàtica d'Indoxina, amb el rerefons històric de l'enfrontament entre tots dos territoris. Encara que pugui considerar-se una obra menor a dins de la seva filmografia, la fotografia de Robert Krasker (responsable de *The Third Man*, 1949) li afegeix un component visual fort, que dramatitza la realitat del moment i accentua la trama entre els dos protagonistes, Audie Murphy i Michael Redgrave. Novament la utilització d'un *flashback* principal que recupera la història passada, permet a Mankiewicz aportar aquesta visió més nostàlgica a través dels records dels passats.⁶

El 1959 Mankiewicz tanca la dècada amb *Suddenly last summer* (*De repente el último verano*, 1959), adaptació d'una de les novel·les de Tennessee Williams, un escriptor preocupat a la seva obra per retratar aquests personatges decadents,

The Honey Pot



nostàlgics, psicològicament inestables que tant interessaven el cinema de Mankiewicz.

L'estudi del comportament, la figura del metge, la tragèdia del passat en forma de mort... són un seguit de característiques que conformen tot un conjunt de personatges traumatitzats sobre un món on la angúnia i les frustracions personals són el motor de la història. Un melodrama rodat sota producció anglesa —igual que *Sleuth* (*La huella*, 1972), i on Mankiewicz continuava amb la seva carrera d'experimentació i estudi fora del mercat nord-americà, on va tornar com un favor personal vers la *20 Century Fox*, la productora amb la qual va treballar durant el seu primer i esplendorós període entre 1946 i 1952. A diverses entrevistes, Mankiewicz ha manifestat que *Cleopatra* (1963) va suposar el seu divorci del cinema; la situació i pressió sobre aquest rodatge va superar tot el que havia imaginat i, des de llavors, va entrar en un període de meditació pel que fa als seus projectes, un període entre 1963 i 1972, que el va dur a dirigir tres pel·lícules més abans del seu acomiadament al 1972.

Com si es tractés d'una teràpia, els dos següents projectes de Mankiewicz varen ser modestes produccions que amagaven gran part de l'estil Mankiewicz, especialment pel que fa a l'apartat del guió irònic i de l'humor lacònic del què havia fet gala a anteriors llargmetratges. *The Honey Pot* (*Mujeres en Venecia*, 1967) serà el film amb el qual es tancarà el cicle dedicat a Mankiewicz i en què el director nord-americà retornava a un cinema europeu, a un cinema més personal, més petit en el sentit global del terme, i on posava de manifest el talent cap al gènere de la comèdia, que havia abandonat pràcticament des de *Guys and Dolls* (1955), un musical que podríem considerar a la vegada una història romàntica amb esquemes de la comèdia clàssica.

En aquesta ocasió, Mankiewicz tornava a proposar un joc que ja havia treballat anteriorment: un milionari interpretat per Rex Harrison (quarta i darrera col·laboració amb Mankiewicz) construïa una falsa realitat on feia creure a tres dones que havien compartit part de la seva vida que moriria aviat i que la substanciosa herència podria recaure en alguna d'elles. El pla maquiavèlic de Harrison serveix com a excusa a Mankiewicz per tornar a oferir una anàlisi social de l'avarícia, de la manipulació, basada en aquest cas en un dels clàssics del segle XVII, com és el *Volpone* (1606) del britànic Ben Johnson, encara que, a la pel·lícula, Mankiewicz canvia una sèrie de rols i situa les figures femenines com les protagonistes i les que pateixen la mentida i la manipulació del personatge de Cecil Sheridan.

Amb *The Honey Pot* (1967), Mankiewicz semblava que pretenia fer una regressió, una catarsi i tornar a començar de zero després de l'experiència traumàtica de *Cleopatra* (1963) i, quina millor opció que l'adaptació d'una obra clàssica i un rodatge a Europa, que ja coneixia àmpliament des de les experiències a Turquia de *5 Fingers*, i altres com els desenvolupats a Itàlia o Espanya?

Ja a la dècada dels setanta, Mankiewicz va dirigir dues pel·lícules més completament diferents, i que posaven de manifest la seva capacitat i reciclatge per engegar històries amb plantejaments originals a dins d'aquest cas, un gènere com el *western*. En primer lloc, *There Was a Crooked Man* (*El día de los tramposos*, 1970), argument protagonitzat per Kirk Douglas i Henry Fonda, on Mankiewicz tornava a proposar una dualitat entre els rols principals —presoner i alcaid—, que desenvolupaven un enfrontament directe on la intel·ligència, la manipulació i la utilització de mecanismes que oculten la realitat són presentats per Mankiewicz com a característiques de l'acció a la qual és, pràcticament amb tota seguretat, la seva pel·lícula més cínica i amoral del seu cinema, i que en general, resulta una mostra atípica dels codis més convencionals d'un dels gèneres de referència per a la història del cinema nord-americà com és el *western*.

Amb *Sleuth* (*La huella*, 1972), es tancava aquesta trilogia de l'escepticisme com la va qualificar el crític i historiador Esteve Rimbau,⁸ i a més es tancava una filmografia que, per damunt de qualsevol qualificatiu, el pas del temps convertiria en personal i intransferible, fora de qualsevol moda o tendència; Mankiewicz va retratar un cinema de personatges, sobre els seus comportaments, sobre els seus dramas, i sempre amb la bandera de l'elegància, de la distinció intel·lectual, que varen fer del seu cinema un oasi de qualitat i llibertat enmig d'un període de renovacions i transformacions tan enrevessat com varen ser els anys cinquanta i seixanta.

Mankiewicz va erigir-se com uns dels grans creadors que ha donat el cinema, i entre d'altres nombroses aportacions, va construir els ponts cap a aquest concepte tan relacionat amb la modernitat cinematogràfica com varen ser el dels autors, explotat per la gran generació de cineastes de finals dels seixanta, i on el seu cinema i la seva figura podrien figurar sense cap mena de dubte com un dels corrents precursors dins d'aquesta línia de renovació i transformació. ■

NOTES

- (1) Aquests quatre títols (*No way out*, 1950; *5 fingers*, 1952; *The barefoot contessa*, 1954 i *The Honey Pot*, 1967), són els que formen el cicle programat al Centre de Cultura sobre la figura de Mankiewicz per aquest mes de juny i que completen l'inici de la darrera setmana de maig amb *Letter to Three Wives* (*Carta a tres esposas*, 1949).
- (2) A *Joseph L. Mankiewicz*. N. T. Binh, Madrid, Càtedra (Signo e Imagen / Cineastas), 1994. pàg. 112-114.
- (3) A *Joseph L. Mankiewicz*. Carlos F. Heredero, Barcelona, Cinema Club Collection, 1990. pàg. 45-49.
- (4) A la pel·lícula, el nom de Mason és el *Ulysses Diello*; per a més informació, *Joseph Mankiewicz, un renacentista en Hollywood*. Christian Aguilera, Madrid, T&B Editores, 2009. pàg. 106-108.
- (5) A l'entrevista publicada al número 10 de la revista *Dirigido por...* (febrer de 1974), pàg. 17.
- (6) Per a una anàlisi més profunda del diferent tractament dels gèneres que fa Mankiewicz, consultau *Los géneros según Mankiewicz*, a la revista *Nosferatu*, número 38, novembre de 2001. pàg. 74-79.
- (7) Al número 306 de la revista *Dirigido por...* (novembre de 2001), Ramon Freixas escrivia un dels millors articles sobre aquest film. pàg. 70-73.
- (8) A l'estudi sobre Joseph L. Mankiewicz publicat a la revista *Dirigido por...* (juny 1986), número 13. pàg. 22-28.