

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Los géneros según Mankiewicz

Autor/es:
Navarro, Antonio José

Citar como:
Navarro, AJ. (2001). Los géneros según Mankiewicz. Nosferatu. Revista de cine.
(38):74-79.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41251>

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



Los géneros según Mankiewicz

Zinegile asko ez bezala, Mankiewicz ez zen genero jakin batean espezializatu, baizik eta horietako hainbat jorratu zituen. Hala, Mankiewiczen obran musikal batekin hasi (Guys and Dolls) eta western bat ere (There Was a Crooked Man...) barne hartzen da, tartean melodrama (A Letter to Three Wives), fantasiazkoa (The Ghost and Mrs. Muir), zinema beltza (House of Strangers), espioitzako zinema (Five Fingers) eta abar dituela.

Antonio José Navarro

El lugar que ocupa Joseph Leo Mankiewicz entre los padres del cine moderno, a la luz de las más radicales teorías *cahieristas*, se consolida al analizarse detenidamente su particular tratamiento del cine de género. Mankiewicz, guionista más o menos brillante, dramaturgo frustrado e intelectual *dilettante*, elabora su obra filmica, paradójicamente, en dirección contraria al cine. La estética de sus películas se dobla ante el trabajo de los actores, apuntala la agudeza de los diálogos y subraya el astuto desarrollo del argumento. El autor de **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950) limita con rudeza, en ocasiones incluso con cierta violencia, el papel fundamental que las estructuras visuales desempeñan en la articulación epistemológica y narrativa de un film. Mankiewicz nos obliga, pues, una y otra vez, a buscar analogías literarias, filosóficas o lingüísticas en relación con las imágenes de sus películas. En consecuencia, semejante concepto del cine, no exento del visionario lirismo que destila la arrogancia, ensalza la palabra como vivencia individual y la dramaturgia como singularidad, oponiéndose a la generalización, a la universalidad, a la abstracción. Es decir, rechazando la experiencia del cine de género como fórmula que configura una producción industrial, como entramado formal sobre el que se trabaja una ficción, como expectativa ritual por parte del público (1).

Por otra parte, no es nada temerario afirmar que la obra de Joseph L. Mankiewicz ha estado siempre vinculada al cine de género. En la carrera del director de **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946) —un pomposo melodrama gótico— podemos hallar muy distintas cintas de género: el cine fantástico —**El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947)—, el melodrama —**Carta a tres esposas** (*A Letter*

to Three Wives, 1949)—, el cine negro —**Odio entre hermanos** (*House of Strangers*, 1949)—, un film de espionaje —**Operación Cicerón** (*Five Fingers*, 1952)—, una adaptación shakesperiana —**Julio César** (*Julius Caesar*, 1953)—, el cine “sobre” Hollywood —**La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954)—, el musical —**Ellos y ellas** (*Guys and Dolls*, 1955)—, el *peplum* —**Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963)—, la comedia —**Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967)—, el *western* —**El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*, 1970)—, una *stage movie* —**Eva al desnudo**—, un par de películas “políticas” —**Un rayo de luz** (*No Way Out*, 1950), **The Quiet American** (1958)—, y un *thriller* —**La huella** (*Sleuth*, 1972)—. Pero, parafraseando un viejo artículo firmado por Terenci Moix (2), Mankiewicz no se adaptó jamás a los géneros, sino que los géneros se adaptaron a él. Cada uno de los títulos antes enumerados son, tanto por concepto como por ejecución, rarezas que a ojos del *connoisseur* adquieren el rango de experiencia única e irrepetible. El descarnado nihilismo ideológico y estético que Mankiewicz imprime a sus películas rompe la lógica dinámica evolutiva que caracteriza a los géneros (3).

Sin duda, el más inteligente requiebro que Joseph L. Man-

kiewicz logró en sus filmes “de” género fue adelantarse al discurso crítico de sus exégetas. Como apuntaba el teórico estadounidense Frank D. McConnell, “claro está que el hecho de celebrar el genio individual no implica necesariamente que se desprece la idea de las convenciones de los géneros. Pero hay una tendencia —incluso en los estudios que se ocupan directamente de los géneros cinematográficos— a considerarlos más o menos como telones de fondo para que sobresalga el genio creador individual. Y aunque un tratamiento como éste pueda ser un rasgo inevitable de la crítica postromántica, plantea problemas” (4). ¿Cuáles son esos problemas? El primero y más importante es que dicho razonamiento implica una distinción, absolutamente equívoca y poco rigurosa, entre la idea del artista cinematográfico que trasciende la su-puesta esencia de los géneros y el artesano que se somete a su teórica normativa. Al confrontar los excelentes filmes realizados por notables profesionales sin egocéntricas veleidades creativas —*cf.* **El demonio de las armas** (*Gun Crazy*, 1949), de Joseph H. Lewis; **The Day of Outlaw** (1959), de André de Thot; **The Haunting** (1963), de Robert Wise...—, con las mediocres obras pergeñadas por reputados autores —**Bonnie y Clyde** (*Bonnie and*



Un rayo de luz

Clyde, 1967), de Arthur Penn; **Los vidiores** (*McCabe and Mrs. Miller*, 1972), de Robert Altman; **El resplandor** (*The Shining*, 1980), de Stanley Kubrick...—, se obtiene una provechosa enseñanza. La labor de unos y otros hace hincapié en esa especie de relación antagonista entre el cineasta y el género en el que éste crea (5), pero desde ópticas distintas. Para Lewis, de Thot o Wise, la estética filmica no es un simple instrumento de comunicación sino una forma de estructurar el relato, dramática e ideológicamente, de forma coherente, transformándolo en material para el sentimiento y la reflexión, observando el mundo a través de las ricas categorías arquetípicas, míticas que, como apuntaba Northrop Frye (6), rigen los géneros. En cambio, para Penn, Altman o Kubrick, la plástica visual se considera un procedimiento para narrar, ilustrar o transmitir ideas que son ajenas al género como *corpus* estético, llegando a poner en cuestión el carácter dinámico, activo, del propio relato cinematográfico.

Dando casi por sentado que cualquiera de las películas de Joseph L. Mankiewicz pertenecen a un género, éstas van mucho más allá de las posturas antes descritas.

Mankiewicz parece acomodarse en las convenciones del género para caer posteriormente en un febril deseo de forzarlas, de romperlas. Ya en **El castillo de Dragonwyck**, su debut como realizador, se detecta una esquizoide aproximación al cine de género. Pictórica recreación de un sombrío mundo neogótico a la manera de Daphne Du Maurier, donde una ingenua cenicienta ve convertida su soñada felicidad conyugal en una pesadilla marcada por tormentosos recuerdos del pasado, cumple con todos los requisitos de misterio y morbo psicológico. Pero el cineasta subvierte el formulismo del film gracias al tratamiento distante que confiere al siniestro mundo físico y mental donde mora Nicholas Van Ryn (Vincent Price), señor de Dragonwyck, penetrando en las tensas relaciones sociales que han precipitado su decadencia. Por su parte, **Ellos y ellas**, sin renunciar a los artificios del cine musical —desde el uso del color para acentuar el estilizado surrealismo de los decorados, del vestuario, hasta las dinámicas coreografías de Michael Kid—, Mankiewicz logra cierta abstracción para tratar de profundizar en la escurridiza ética de los personajes, en la ambigüedad de sus actos.

A partir de estas experiencias, la praxis señala la posibilidad de que el genio y las convenciones que gobiernan su arte sean inseparables. Quizá por ello, un título como, por ejemplo, **Operación Cicerón**, funciona indistintamente como film “de” Mankiewicz y como film “de” género. De alguna forma, la peculiar mirada cognitiva del cineasta queda reafirmada al respetar de soslayo aquellos parámetros narrativos y estéticos de los que no puede desprenderse. **Operación Cicerón**, gélido relato de espionaje, posee una robusta osamenta narrativa que reposa en el portentoso trabajo lumínico de Norbert Brodine, afín a los preceptos plásticos del cine negro; en la intensa partitura de Bernard Herrmann, capaz de dar fuerza dramática a los instantes de *suspense* —cf. el instante en que la asistenta conecta la corriente eléctrica mientras el traidor Diello (James Mason), manipula una caja fuerte provista de alarma...—; en el ajustado empleo de la profundidad de campo para subrayar la tensión entre personajes —la persecución final del espía por parte de los agentes británicos...—. Todo ello arroja el discurso personal de Mankiewicz, luego retomado en **El día de los tramposos** o **La huella**: Diello, personaje tan astuto como arribista, seguro de sí mismo hasta la náusea, quien entrega a los nazis importantes secretos militares a cambio de abultadas cantidades de dinero, traicionado por sus pasiones y su vacua autosuficiencia, acabará siendo víctima de su propia trampa. La secuencia en que su cómplice, la condesa Staviska (Danielle Darrieux), abraza a Diello antes de fugarse juntos —inolvidable esa mirada cruel y despreciativa de ella hacia la nuca de su ingenuo amante—, o el plano que clausura el film, donde Diello hace añicos los billetes falsos con que los nazis pagaban sus servicios mientras ríe históricamente, convierten a **Operación Cicerón** en un film muy representativo del quehacer artístico de Joseph L. Mankiewicz.



Operación Cicerón

Descrita la excéntrica relación de Joseph L. Mankiewicz con los géneros, el siguiente paso a dar en nuestro análisis es acotar cuáles son sus intereses respecto a los mismos. Para un autor como él, protomártir de la inflexible actividad industrial de Hollywood, su cínico discurso moral y político acerca del mundo que le rodea tiene una prioridad absoluta. Sin embargo, los géneros actúan como caja de resonancia para que dicho discurso adquiera un especial relieve. Una de sus mejores películas, *Carta a tres esposas*, se muestra como una de las más inteligentes disecciones de los aspectos menos gratificantes del *american way of life*, desvelando el lado oscuro de la vida social e íntima de la clase media-alta estadounidense de postguerra. Comedia, ironía, hábil retrato de personajes y ambientes, *suspense* emocional y apuntes frívolos, son los elementos característicos de Mankiewicz, su sello y firma personal en una película de agria reflexión sociológica, de punzante introspección psicológica. Pero nada de ello hubiese tenido efecto sin haberse insertado en un género tan popular como la *soap opera*, el melodrama emparentado con las revistas de cotilleo, cuya función moralista es, precisamente, afirmar los valores reaccionarios que Mankiewicz dinamita en *Carta a tres esposas*. En esta línea, una de sus obras más populares, ambiciosas y cuestionadas, *Cleopatra*, pone el acento en la preocupación de su autor por los volúmenes y los espacios, por el color y la composición del encuadre, por la atmósfera y el ritmo, proponiendo una remodelación real, efectiva, de los estereotipos plásticos del *peplum* hollywoodiense. Más que la ostentación de los miles de dólares gastados en cartón piedra, *atrezzo*, lujosos atuendos y figuración, existe un anhelo por alcanzar la belleza más allá de cualquier afán pictórico. Los decorados y los estudiados encuadres en Todd-AO 70 mm



tienen un ajustado componente espectacular que jamás enturbia su verdadero cometido, que es definir y relacionar entre sí a los personajes, dar entidad física al drama. Aquí, entre los apretados pliegues de semejante superproducción, es donde Mankiewicz despliega su batería de obsesiones creativas. Haciendo gala de una forzada erudición, los tratados históricos de Plutarco, Suetonio y Apiano y las piezas teatrales de William Shakespeare y George Bernard Shaw son la base cultural sobre la cual el autor de *La condesa descalza* articula su más depurada disertación alrededor de las relaciones de poder. La filosofía vital de Mankiewicz, despoja-

da de toda preocupación moral o metafísica, observa los comportamientos humanos desde el convencimiento de que la ambición, la astucia, la debilidad de carácter, la traición, el sexo y la crueldad, convierten el ejercicio del poder en una cínica norma espiritual de vida. Con un ojo puesto en Hollywood y otro en la realidad política de su país (7), la metáfora, en este caso, es el fundamento de *Cleopatra*, obra majestuosa, excesiva y compleja.

Cualquier cineasta con auténticas inquietudes artísticas —y Joseph L. Mankiewicz, con todas sus irregularidades, sin duda las tuvo—, tan sólo hace un intento de pre-



sentar su visión del mundo para que los espectadores miren hacia ese mundo con sus propios ojos, con sus sentimientos, sus dudas y sus ideas. Pero no existe un verdadero cine *à fond perdu*. Citando de soslayo a Theodor W. Adorno, los géneros filmicos demuestran que lo radicalmente individualista se aproxima al borde de la contingencia, de la indiferencia. El autor de *People Will Talk* (1951) lo intuía, y en cada película “de” género, además de un obvio ejercicio de afirmación individual, se detecta una aportación reflexiva a la propia universalidad de los géneros. Una cinta tan interesante como *Odio entre hermanos* no es únicamente un áspero retrato de las tenebrosas pasiones y ambiciones que jalonan la formación de las grandes fortunas estadounidenses, las mismas que rigen los destinos de la nación (8). Mankiewicz muestra cómo el cine negro podía evolucionar hacia formas más sofisticadas de melodrama, pródigas en elementos sociológicos, documentales, míticos y psicoanalíticos. Con ello no estoy sugiriendo que el cine negro no poseyera tales elementos –basta con leer, por ejemplo, el excelente

ensayo de Paul Schrader sobre el tema (9)–. Simplemente les dio un empaque dramático más abstracto y, al mismo tiempo, más hiperrealista; los hizo portavoces de una filosofía más pesimista, servida por una elegante estilización del habitual *entourage* expresionista del cine negro.

Lo mismo ocurrió, pero de manera más osada, en *El día de los tramposos*, *western* que no tiene nada de desmitificador –como era norma en la época en que fue rodado–, ni está aquejado del cáncer de la violencia y la sordidez extrema –elementos sumamente nocivos, en caso de administrarse en generosas dosis, extraídos del por otra parte muy interesante *western* europeo...–. *El día de los tramposos* detenta un desopilante, terrible y retorcido sentido del humor, además de una curiosa visión del *western* no como mitología épica sino como fábula psicológica. En cuanto al humor, recordar la escena en que el *sheriff* Lopeman (Henry Fonda) expulsa del pueblo a una prostituta mientras que, en la calle, un torpe bandido llamado Moon (Warren Oates) comete un atraco a mano ar-

mada. Su demencial táctica de apresar al bandido sin armas lo dejará cojo, incapaz para ejercer sus funciones de guardián de la ley, pero apto para convertirse en alcaide del presidio donde el mismo Moon dará con sus huesos por haberle herido (!!!). En un universo donde rige la ley del más fuerte, la rapacidad más desbocada, el cínico triunfo de las apariencias sobre la realidad no gravita alrededor de Paris Pitman Jr. (Kirk Douglas), villano que manipula para su propio provecho las normas de la comunidad carcelaria donde se ve atrapado: será el circunspecto agente de la ley, Lopeman, quien se hará con el botín de Pitman y se dirigirá hacia México dispuesto a disfrutar de la vida, una vida que ha estado a punto de perder defendiendo “la ley y el orden”; o sea, los mezquinos intereses de otros.

El trabajo práctico desarrollado en filmes como *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, 1959) demuestra que la reformulación teórica de los géneros propuesta por Joseph L. Mankiewicz es una experiencia que no tuvo continuidad debido al carác-

ter hermético de la misma. Libre de las mínimas convenciones existentes en una de sus películas más redondas, **Carta a tres esposas**, en **De repente, el último verano**, otro melodrama escrito esta vez por el dramaturgo Tennessee Williams, la ficción deviene un tormentoso ensayo sobre los mecanismos mentales y emocionales que rigen el comportamiento humano, sobre las mórbidas relaciones que las fuerzas del subconsciente pueden tejer entre los personajes. La sobria pero detallista dirección de actores, esa puesta en escena teatralizada, de estudiada artificiosidad —cf. el lujurioso, opulento jardín presidido por una siniestra planta carnívora..., el vestido blanco de luto que luce Katharine Hepburn...—, arrancan la película de las garras de lo melifluo, de lo superficial. Una operación en la que, dicho sea de paso y sin ánimo de menoscabar el notable trabajo de Mankiewicz, Frank Borzage, Vincente Minelli o Douglas Sirk, jugando hábilmente con los artificios del género, le superaron ampliamente. Suplieron la racionalidad por una espiritualidad formal que no mermaba el alcance artístico del llamado “efecto género”; muy al contrario, lo sobrepasaba sin desprecios. De hecho, el cine de géneros según Mankiewicz pone el acento en el talante extraordinario de su trabajo, por cuanto de ajeno a cualquier tendencia o moda se refiere, por su continuo desafío al orden político, estético y comercial de Hollywood. No es la disidencia, a mi modo de ver, un mérito en sí mismo, pero sí lo es, y muy importante, hacerlo con rigor, honestidad y convicción inquebrantable. Condiciones que se dan en la carrera de Joseph L. Mankiewicz, a pesar de los géneros y, por qué no decirlo, muchas veces a pesar de sí mismo.

NOTAS

1. En su apasionante ensayo *Los géneros cinematográficos* (Ed. Paidós, Col. Paidós Comunicación-Cine. Barcelona,

2000), Rick Altman aborda la problemática del cine de género desde la experiencia filmica hollywoodiense, analizando sus más elementales mecanismos (págs. 33-56). Los géneros son definidos en primera instancia por una industria que ve en ellos la conciliación de intereses crematísticos y creativos, definiendo así su relación ideológica, tecnológica, significativa y lúdica con la audiencia, que los reconoce exigiendo el cumplimiento de cierta ritualidad temática y narrativa. Ello les dota de fronteras precisas y estables, que evolucionan según los gustos del público (demanda) y la satisfacción de estos (oferta). El rechazo a los géneros que, de manera deliberada, efectúa Joseph L. Mankiewicz, viene dado por su desprecio hacia una industria que le marca unos márgenes de actuación muy precisos y estrechos, alejados de sus ambiciones artísticas. Al respecto, es bastante elocuente leer las siguientes entrevistas: Bontemps, Jacques y Overstreet, Richard: “Mesure pour Mesure. Entretien avec Joseph L. Mankiewicz”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 178. Mayo de 1966; Ciment, Michel: “Entretien avec Joseph L. Mankiewicz”, en *Positif*, nº 154. Septiembre de 1973; Carbonier Alan y Rabourdin, Dominique: “Mankiewicz propos”, en *Cinema 81*, nº 270. Junio de 1981; Ruiz, José: “Una tarde con Joseph L. Mankiewicz”, en *Casa blanca*, nº 14. Febrero de 1982.

2. Moix, R. (Terenci), “Reflexiones en torno a un autor”, en *Film Ideal*, nº 135, enero de 1964.

3. Los géneros cinematográficos, al igual que cualquier movimiento artístico, gozan y padecen de sus etapas preclásica, clásica, manierista, barroca, arcaizante... Lejos, empero, de las teorías del escritor francés Ferdinand Brunetière, expuestas en su ensayo *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature (1890-1894)* —Éditions Pocket (Agora), París, 2000—, a éstos se les puede analizar desde una perspectiva darwiniana, al igual que las especies biológicas. “Cada género se desarrolla y muere como una especie solitaria, sin ocuparse de su vecino”, escribió Brunetière, sin advertir las futuras relaciones intertextuales de los géneros, que ya se daban, por ejemplo, en la literatura gótica del siglo XIX, mezclándose terror, melodrama y aventura en un mismo texto.

4. McConnell, Frank D.: *El cine y la imaginación romántica*. Ed. Gustavo Gili, S. A., col. “Punto y línea”, Barcelona, 1977. Pág. 135.

5. Op. cit., nº 4, pág. 133.

6. Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princenton Universi-

ty Press, 1957. Edición en lengua castellana: *La anatomía de la crítica*. Ediciones Monte Ávila. Caracas, 1977.

7. Es de sobra conocido el episodio protagonizado por Mankiewicz, Cecil B. DeMille y John Ford durante una reunión del sindicato de directores (Directors' Guild of America) en 1950. DeMille intentó dinamitar la presidencia de Mankiewicz imponiendo un documento entre los miembros del sindicato llamado “juramento de fidelidad”, como condición indispensable para no ser denunciados ante la Comisión de Actividades Antiamericanas liderada por el senador Parnell Thomas. La intervención de John Ford, cuyo breve discurso empezaba con el ya mítico “*me llamo John Ford y hago películas del Oeste...*”, posibilitó que Mankiewicz siguiera al frente del Directors' Guild of America. Sin embargo, fue un episodio que marcó su visión del cine y de la vida, detectable en filmes como **Un rayo de luz** —agresivo alegato antirracista—, **People Will Talk** —una no menos violenta crítica acerca de la intolerancia latente en la sociedad yankee—, **La condesa descalza** —ácida mirada sobre la ascensión y caída de una estrella dentro de un nido de víboras llamado Hollywood...— o **The Quiet American** —irregular denuncia acerca de la intervencionista política exterior estadounidense—. Actitud quizá agravada por la hipocresía reinante entre las autoridades de Washington y la industria cinematográfica norteamericana, que permitía trabajar a los profesionales incluidos en las “listas negras” con seudónimos y tapaderas varias —cf. los casos de Dalton Trumbo o Michael Wilson—. Por su parte, el Departamento del Tesoro recaudaba diligentemente los impuestos a quienes trabajaban en la sombra, “*mostrándose políticamente comprensivo y fiscalmente eficaz*” (Gubern, Román: *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1974).

8. La turbulenta familia Monetti, protagonista de **Odio entre hermanos**, despertó —por motivos bien obvios— las suspicacias de la importante familia Giannini, banqueros italoamericanos que fundaron el potente Bank of America. Éstos se dieron por aludidos y presionaron a la Fox para que retirara la película de circulación lo antes posible, a pesar del premio concedido en Cannes a la magnífica interpretación de Edward G. Robinson.

9. Schrader, Paul: “Notes on Film Noir”, en *Film Comment*, vol. 8, nº 1. Verano de 1972. Este artículo aparece también incluido en el libro *Schrader on Schrader & Other Writings*. Kevin Jackson Editor, Ed. Faber & Faber. Londres, 1990.