



El siglo de Mankiewicz

Juan Carlos González A.

Si Herman Mankiewicz pasó a la historia por el guión del *Ciudadano Kane*, su hermano menor, Joseph, se convertiría en uno de los directores y guionistas más talentosos, inteligentes y elegantes que Hollywood haya concebido y formado. En el año del centenario de su nacimiento, ésta es su historia.

La vida se comporta, a veces, como si hubiera visto demasiadas películas malas.

Harry Dawes, en *La condesa descalza*

Se antoja justo recuperar la figura de Joseph Leo Mankiewicz, y el centenario de su nacimiento es una disculpa tan buena para hacerlo como cualquier otra. Inmerecidamente olvidado en estos tiempos de memoria a corto plazo, cuando no de amnesia, su obra es una de las más ricas y fructíferas que dio el cine de Hollywood. Siendo él mismo un producto de la industria y habiendo estado presente como protagonista en todos los eventos que definieron el cine norteamericano entre finales de los años veinte hasta cinco décadas más tarde, la verdad es que resulta difícil encasillarlo dentro de los parámetros convencionales de este cine. Su independencia, su inteligencia, su capacidad de crear y de reinventarse, hicieron de él una figura única, capaz de poner un sello de autoría e ingenio a cuanto género decidiera abordar en su triple condición de productor, director y guionista.

Fue el tercer hijo de la pareja constituida por Frank y Johanna. Nació el 11 de febrero de 1909 en Wilkes-Barre, Pennsylvania, precedido por sus hermanos Herman y Erna. Frank Mankiewicz, de origen alemán, era un académico y fomentó en sus hijos el hábito del estudio, lo que los convirtió en notables y precoces estudiantes. A los quince años de edad, Joseph se graduó de la Stuyvesant High School en Nueva York, ciudad en la que su familia vivía desde hacía una década. Entró a la Universidad de Columbia a un curso de premédico, pero su mal desempeño hizo que cambiara de orientación y se fuera hacia las bellas artes, con un grado en inglés. Recordaba él, según la biografía escrita por Cheryl Bray Coger y R. Barton Palmer:

[...] tomé un curso premédico en Columbia. Entonces vino la parte en la que uno destripaba ranas y gusanos de tierra; eso me horrorizó y me produjo náuseas. Pero realmente lo que terminó conmigo fue la física. Saqué una F-. No existe tal calificación. Fui donde el profesor Farwell y protesté. Él me dijo: "siento que debo hacer una distinción entre la simple falla [failure] y la falla total como la suya".

En 1928 recibió un Bachelor in Arts, siendo el más joven de su clase. A los diecinueve años

fue enviado a Europa a estudiar literatura. Antes de iniciar el *high school* ya había visitado Berlín y a esa ciudad regresó. Aunque su padre aspiraba a que hiciera un postgrado en educación, trabajaría para la revista *Variety* y el periódico *Chicago Tribune* como corresponsal, además de vincularse a la poderosa productora alemana UFA como traductor de los intertítulos de las películas alemanas al inglés. "El mismo aire del gran cine alemán que perduró en la obra de Sternberg, Wilder, Siodmak, Ulmer y tantos otros europeos de Hollywood, dejó su marca en las elegantes películas de Mankiewicz", recordaba el crítico Luís Alberto Álvarez en un texto publicado en el periódico *El Colombiano*, y escrito a propósito de la muerte del director ocurrida en 1993.

Su hermano Herman ya estaba afincado en Hollywood y lo convenció para volver como aspirante a guionista. Con apenas veinte años cumplidos, Joseph llegó a Hollywood en marzo de 1929 para trabajar como escritor junior en la Paramount, con la tarea de elaborar los subtítulos de películas sonoras que se exhibían en teatros aún no equipados para reproducir el sonido. Paralelamente empezó a escribir argumentos. David O. Selznick produjo su primer guión, *Fast Company* (1929), y en 1931 ya había recibido su primera nominación al Oscar por *Skipppy*. Al año siguiente escribió el guión de *Million Dollar Legs*, una sátira a los juegos olímpicos, y en 1934 escribe un drama, *Our Daily Bread*, para su amigo King Vidor. En total realizaría dieciocho guiones para la Paramount.

A los veinticuatro años pasó a la Metro-Goldwyn-Mayer. *Manhattan Melodrama* (1934) sería su primer guión, recordado porque el famoso criminal John Dillinger fue abatido por la policía de Chicago en la afueras de un cine donde había estado viendo la película. Otros guiones escritos en esa época fueron *Forsaking All Others* (1934) y *I Live My Life* (1935), dirigidos ambos por W.S. Van Dyke. Interesado en dirigir filmes, se acercó a su jefe, el poderoso Louis B. Mayer, quien tenía otras intenciones para él: quería que sucediera a Irving Thalberg como segundo al mando del estudio. "Fui donde el señor Mayer para decirle que yo quería dirigir, y al él decirme que quería que yo produjera, hizo esta afirmación clásica 'Tienes que aprender a gatear antes que a caminar'. No se dio cuenta de la brillantez de su definición",

afirmaba Mankiewicz en una entrevista con Derek Conrad publicada en *Film and Filming* en 1960.

No se convertiría de inmediato en director, sino que iniciaría una carrera como productor que nunca le satisfizo, considerando ese periodo como los años oscuros de su carrera. Pero, muy a su pesar, sus habilidades y su talento florecieron en esos seis años como productor: fue el responsable de *Fury* (1936), la primera película realizada en Norteamérica por Fritz Lang; le dio a Mickey Rooney su primer papel protagónico en *The Adventures of Huckleberry Finn* (1939); tuvo bajo su responsabilidad la producción de nueve películas de Joan Crawford, incluyendo *The Gorgeous Hussy* (1936), *The Bride Wore Red* (1937) y *Strange Cargo* (1940); ayudó a dar oxígeno a la carrera de Katharine Hepburn con *The Philadelphia Story* (1942) y la juntó por primera vez con Spencer Tracy en la pantalla al hacer *La mujer del año* (*Woman of the Year*, 1942). Entre 1936 y 1942 produciría un total de diecinueve películas para la Metro-Goldwyn-Mayer, sobre todo para directores como W.S.

Van Wyke, Richard Thorpe y Frank Borzage. Para este último, colaboraría de manera no acreditada con el guión de *Three Comrades*, escrito por nadie menos que F. Scott Fitzgerald sobre la novela de Erich Maria Remarque y que Mankiewicz tuvo que reescribir en buena parte. "Si alguna vez aparezo en la historia de la literatura, como un pie de página, será como el cerdo que reescribió a Fitzgerald", anotaba.

En 1943, luego de decirle a Mayer que "el estudio no es suficientemente grande para los dos", Mankiewicz pasa a la 20th Century Fox. Su primer encargo, en este caso como productor y guionista, fue una adaptación de una novela de A.J. Cronin, *Las llaves del reino* (*The Keys of the Kingdom*), en una versión protagonizada por Gregory Peck y la esposa de Mankiewicz, la actriz vienesa Rosa Stradner, con quien se había casado en 1939. Cuando se le propuso a continuación dirigir una película, ya no tenía dudas. Su debut sería con una adaptación de una novela de Anya Seton que él mismo haría, persuadido por el jefe



Joseph y Herman con su padre

de la compañía productora, Darryl F. Zanuck. *El castillo de Dragonwyck* (*Dragonwyck*, 1946), producida por Ernst Lubitsch, quien se convertiría en su mentor en ese filme, nos anuncia ya lo que será todo su cine. Sobre la base de una historia gótica —donde hay un castillo, un señor todopoderoso casi feudal, un fantasma que se intuye, una criada lisiada y un heredero que muere al nacer—, Mankiewicz nos deja ver a dos tipos de personajes que van a volverse prototípicos de su filmografía posterior: una mujer decidida y testaruda, que tiene las riendas de su vida y no va a hacer nada que ella misma no elija; y un hombre aparentemente normal, pero lleno de conflictos y demonios interiores que lucha, a veces infructuosamente, por liberarse de ellos. Ambos confluyen en una confrontación verbal que en manos de este director, se convierte en el tercer elemento básico de su cine: su capacidad para crear diálogos elaborados, de enorme belleza, pero absolutamente teatrales. Sus personajes no pretenden reflejar la vida real sino que viven en una suerte de abstracción literaria donde el ingenio y la ironía son los invitados permanentes. “Los franceses dicen que yo hago lo que ellos llaman *le théâtre film*. Yo escribo dramas para la pantalla. *Eva* era un drama. Así era *Carta a tres esposas*. Escribo esencialmente para públicos que vienen a escuchar un filme tanto como a verlo”, afirma Mankiewicz en la referida entrevista con Derek Conrad.

Como marco para el desarrollo del accionar de su cine, Mankiewicz se decide por el transcurso del tiempo. Sus películas por lo general empiezan por el presente y, poco a poco, recurriendo a varios *flashback*, van contándonos lo que está en el pasado de sus personajes, lo que los motiva

en la actualidad a hacer lo que hacen. Capaz de utilizar con propiedad una polifonía de voces, en ocasiones son varios los personajes que vuelven al pasado, para revelar cada uno detalles que van completando el rompecabezas narrativo que el director quiere que armemos.

Una escena de *House of Strangers*, su séptima película como director, es paradigmática del tipo de relación entre los personajes que hemos mencionado antes. Tiene lugar en el apartamento de Irene Bennett (Susan Hayward), una enigmática mujer que al parecer quiere contratar los servicios del abogado Max Monetti (Richard Conte). Cuando ya Irene le ha revelado que en realidad lo ha citado allí porque él le interesa y quiere que salgan, tiene lugar este diálogo:

(Ella regresa de su habitación con un abrigo puesto, dispuesta a que se vayan. Él la espera sentado en la sala).

Max: —Síntese. Quítese el abrigo. ¡Quítese el abrigo y síntese!

(Ella se lo quita y él lo recoge bruscamente).

Max: —Voy a contarle la historia de Max Monetti. Nací en el lado este, detrás de la peluquería de mi padre. Hoy en día es el dueño de un banco y corta cupones en lugar de pelo. Pero me sigue gustando el olor del ajo y el vino tinto. Estoy comprometido con una chica italiana preciosa. Puede darme un hijo y un hogar. Sólo conoce a un hombre, a mí, Max Monetti. Y punto.

Irene: —¿No quiere saber mi historia?

Max: —La conozco. Se siente sola.

Irene: —¿Qué más?

Max: —¿Qué quiere? ¿Mentiras?

Irene: —¿Qué más sabe de mí?

Max: —Le gusta ser herida. Siempre elige al hombre equivocado. Es una enfermedad para muchas mujeres. (Mientras habla se pone de pie y le coloca el abrigo en los hombros). Siempre buscan una nueva forma de ser heridas por otro hombre distinto. Españole: todos los hombres son iguales desde Adán.

Irene: —Tal vez sea un gran abogado, pero como psiquiatra apesta.

Max: —Sólo es mi opinión.

Irene: —Nada me hiere, Max. Ese es uno de mis problemas. Max. Es un buen nombre. Me gusta.

Max: —No será un nombre de uso prolongado.

Irene: —Me canso fácilmente de las cosas.

Max: —Vámonos.

Irene: —¿Adónde?

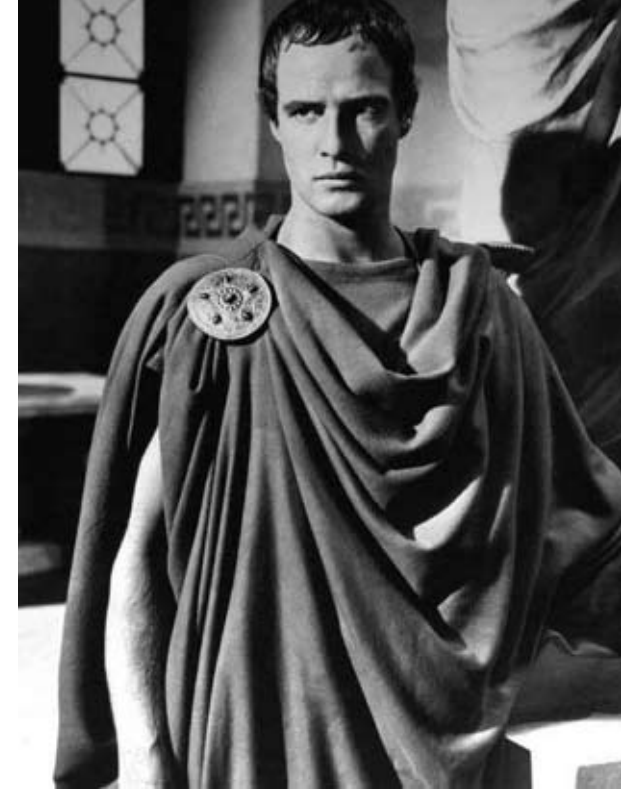
Max: —Afuera.

(La cámara está ahora fuera del apartamento. Él ha abierto la puerta y la espera. Ella, dentro y aún de pie, se quita el abrigo y lo pone sobre el sofá. Fundido a negro).

En sus seis años en la Fox trabajó a un ritmo febril dirigiendo once películas, de las cuales escribió ocho: *Somewhere in the Night* (1946), *Carta a tres esposas* (*A Letter to Three Wives*, 1949), *House of Strangers* (1949), *No Way Out* (1950), *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950), *People Will Talk* (1951) y *5 Fingers* (1952). Curiosamente una de sus películas más entrañables, *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947), no contó con guión de su autoría. Era un momento aún de aprendizaje y Mankiewicz quiso concentrarse sólo en la dirección, por eso tampoco realizó los guiones de *The Late George Apley* (1947) y *Escape* (1948), aunque sí tuvo tiempo de presidir el Screen Directors Guild, el gremio de los directores en plena época del senador McCarthy y su cacería de brujas. Su dualidad como escritor y director cosechó rápidamente frutos: en dos años consecutivos obtuvo un record, aún no igualado, al ganar el premio Óscar como mejor director y mejor guionista por *Carta a tres esposas* y *Eva al desnudo*.

Carta a tres esposas es una historia a cuatro voces, todas femeninas. Una narradora omnisciente (la voz de Celeste Holm) tiene preparada para sus tres amigas del alma una sorpresa mayúscula perfectamente concebida para impactarlas, que se concreta en una carta que reciben al momento de abordar un barco que va a aislarlas de su mundo habitual durante todo un día. Ahora son éstas (Linda Darnell, Ann Sothern y Jeanne Crain) quienes deben reflexionar y rememorar en sendos *flashbacks* si son ellas y su accionar las merecedoras del castigo que la carta les anuncia. La diferente personalidad de cada una es la protagonista de una película donde los afectos y sus consecuencias están siempre bajo la lupa.

Eva al desnudo —que obtuvo un total de catorce nominaciones al Oscar y ganó seis de estos galardones— es considerada por muchos su obra maestra. Lo que subyace a una historia de ambición situada en las trasescena teatral, donde una joven aspirante a actriz (Anne Baxter) hará todo lo posible —múltiples zancadillas incluidas— por suceder a una gran diva (interpretada por Bette Davis), es en realidad una crítica feroz a Hollywood. Mankiewicz no resiste la tentación de desquitarse de la industria que lo ha gestado y lo hace sublimando la denuncia y llevándola al mundillo teatral con el que el cine comparte más de una afinidad. Los diálogos, de un calibre ini-



maginado y de una agudeza que parece tener filo, guardan algo de semejanza con los de *La condesa descalza*, otra diatriba contra el cine, pero que al ser realizada de forma independiente unos años después, pudo darse el lujo de ser menos sutil.

Al terminar su contrato con la Fox en el otoño de 1951, Mankiewicz se decidió a dejar Los Ángeles y se traslada con su familia a Nueva York, con el propósito de dirigir teatro y con el interés de que sus hijos estudiaran allí, tal como él mismo hizo. Pero antes de poder lanzarse a una carrera en las tablas se aproximó a ellas a través del cine al adaptar a Shakespeare en *Julio Cesar* (1953), una vigorosa representación que tuvo en Marlon Brando y James Mason a un par de actores en momentos claves de su respectiva carrera. *La Bohème*, escenificada para la Opera Metropolitana, fue su único trabajo concretado fuera del cine. Después formaría una compañía independiente para hacer las veces de productor, guionista y director, llamada Figaro, Inc. Con este sello realizaría sólo dos filmes, la autobiográfica *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954) y la versión de la novela de Graham Greene, *El americano imposible* (*The Quiet American*, 1958). Entre ambas realizaciones haría una película para el productor Samuel Goldwyn, *Guys and Dolls* (1955), adaptación del afamado musical de Broadway. Sería su único musical y ganaría una apuesta arriesgada: poner a Marlon Brando a cantar y a bailar. Es mítico el cable que le envió al



actor para convencerlo de que aceptara el rol: “Es comprensible que no quieras hacer *Gyps and Dolls* puesto que nunca has hecho un musical. No tienes nada de que preocuparte: yo tampoco he hecho ninguno”. La abstracción de la realidad que de por sí implica un musical le funcionó de maravillas al director, que se abandona al juego de los decorados falsos, la puesta en escena evidentemente artificial y los colores saturados, para concentrarse en unos personajes coloridos (con Frank Sinatra incluido) que las coreografías del gran Michael Kidd ayudaron a moldear.



El suicidio de su esposa en 1958 lo afectó profundamente. Aceptó dirigir en Londres para Columbia Pictures *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, 1959), una versión barroca de una pieza teatral de Tennessee Williams que el propio dramaturgo adaptó junto a Gore Vidal. Protagonizada con diferentes grados de dolor y crispación nerviosa por Katharine Hepburn, Montgomery Clift y Elizabeth Taylor. Se trata de una historia dura, de obsesión y enfermedad, que refleja el estado de ánimo de Mankiewicz, quien en 1962 desposaría a Rosemary Matthews, madre de su hija Alexandra, nacida cuatro años después.

En 1960 la Fox tenía estancada una gran superproducción sobre el antiguo Egipto —concebida como un gran espectáculo para hacer contrapeso al avance de la televisión— debido a que el director Robert Mamoulian abandonó el filme por desavenencias con los productores, que ya llevaban invertidos en el proyecto nueve millones de dólares. Mankiewicz fue llamado a completar *Cleopatra* (1963) por el jefe del estudio, Spyros Skouras, quien logró convencerlo por una gruesa suma de dinero. La película, rodada en Londres, y protagonizada por Elizabeth Taylor, Rex Harrison y Richard Burton, terminaría costando treinta millones de dólares. Con más de cuatro horas de duración, se convirtió en un pesado fardo que ni el propio director con su inteligencia pudo hacer funcionar, a pesar de la magnificencia de

sus escenas corales. Su debacle en taquilla por poco acaba con la Fox y de alguna forma significó el ocaso de la carrera de Mankiewicz.

Tras unos años de silencio volvió a la pantalla en 1967 con una comedia que funciona como un juego maquiavélico, *Mujeres en Venecia* (*The Honey Pot*), a la que le siguió su primer western, el crepuscular *El día de los tramposos* (*There Was a Crooked Man...*, 1970). Su carrera se cerró definitivamente con *La huella* (*Sleuth*, 1972), un divertimento laberíntico de gran altura para el

lucimiento de los dos únicos actores que en ella aparecen, Michael Caine y Laurence Olivier. En 1981 se informó de su regreso al cine con una versión de *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, que nunca pudo concretarse. Después vinieron los merecidos homenajes: en 1986, el premio D.W. Griffith del gremio de directores norteamericanos; el León de oro en Venecia por toda su carrera en 1987; y en 1989 el premio Akira Kurosawa del Festival de Cine de San Francisco. Nada le quitó, sin embargo, la tristeza y la amargura de saber que estaba inactivo, que no le ofrecían oportunidades para filmar. En una entrevista con Peter Stone para la revista *Interview* realizada en 1989, Mankiewicz insiste en que “mi problema es que todavía tengo mucho que decir. Tengo cosas que están a medio escribir; tengo muchas cosas que todavía quiero escribir. Quiero decirle algo que puede que lo sorprenda. Realmente pienso que he fallado. Y la razón por la que fallé es que no he jugado de acuerdo a las reglas”. Fallecería el 5 de febrero de 1993, a punto de cumplir 84 años. Fue un genio que no podemos permitirnos el lujo de olvidar. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico microbiólogo. Profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista de cine de *El Tiempo* y crítico de cine de las revistas *Arcadia*, *El malpensante* y *Revista Universidad de Antioquia*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*, dirige el cineclub de la Universidad EAFIT. Es el autor de los libros *Francois Truffaut: una vida hecha cine* y *Elogio de lo imperfecto: el cine de Billy Wilder*.