

Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 3

9 febrer – 6 març 2009



Joseph L. Mankiewicz

Centenari de Joseph L. Mankiewicz

Una carrera hollywoodenca. De *Skippy Cleopatra*, i més enllà

La notable carrera cinematogràfica de Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) s'estén durant més de quaranta anys. Reflecteix de manera única i fascinant els canvis del cinema nord-americà, des de la fi dels anys vint, amb l'adveniment del cinema sonor, fins a principis dels anys setanta i la reorganització del sistema dels estudis: ell va evolucionar des de l'escriptura fins a la producció, després a la direcció, des del nivell de treballador d'estudi (per a Paramount, Metro Goldwyn Mayer i Fox successivament), fins al de cineasta independent, en una progressió que adoptava la història mateixa i les metamorfosis de Hollywood. Quan Mankiewicz hi va desembarcar, D. W. Griffith encara estava rodant les seves darreres pel·lícules i, quan es va jubilar, una jove generació de realitzadors, amb Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas i Woody Allen, estava preparada per canviar el paisatge del cinema nord-americà. Mankiewicz es va trobar aleshores en aquest grup de grans realitzadors que havia començat als anys vint i que es va retirar a partir dels anys setanta. El grup incloïa Hawks, Stevens, Wyler i Hathaway, aviat seguits per Hitchcock el 1976.

Joseph (Joe) Leo Mankiewicz va néixer a Wilkes-Barre, Pennsilvània, el 1909, fill petit d'un pare d'origen jueu i alemany, la família del qual havia emigrat des de Poznan, a l'oest de Polònia, ciutat propera a Berlín, on s'havia fundat una de les comunitats jueves poloneses més antigues i més importants al segle XVI. La família de la mare provenia de Letònia. El jove Joe va créixer a Nova York. Diplomata per la Universitat de Columbia el 1928, va treballar en primer lloc com a periodista a Berlín, on va debutar al cinema traduint subtítols per a la Universum Film AG (UFA).

El seu germà gran, Herman, que ja era un guionista conegut, dirigia el departament de guions de la Paramount. Va aconseguir que contractessin el seu germà petit. Joe va començar redactant subtítols, abans d'esdevenir ràpidament guionista de ple dret. Es va passar els cinc anys següents a la Paramount, on es va especialitzar en la comèdia de baix pressupost, de font diversa però ben teatral, escrivint especialment el diàleg de diverses pel·lícules amb Jack Oakie.

En una època en què els estudis produïen en cadena un nombre considerable de llargmetratges, va treballar sense descans en moltes pel·lícules; avui dia gairebé totes oblidades. No obstant això, a partir de 1931, cal distingir-ne, si més no, una a l'any de notable importància, començant per *SKIPPY*, adaptada del còmic del mateix nom, amb Jackie Cooper. Aquesta àgil comèdia infantil va li valdria la primera nominació a l'Oscar; la seguiria la delirant paròdia olímpica *MILLION DOLLAR LEGS* (1932, amb Oakie i W. C. Fields). Ja a la Metro, a finals de 1933 —on va esdevenir productor dos anys més tard—, seguiria fent almenys una obra memorable cada any, fins al 1941. Tot i que al principi se l'havia relegat a la comèdia, va donar mostres d'un eclecticisme més gran al nou estudi, la Metro, on d'entrada va posar de manifest la seva versatilitat. Més tard diria: «He escrit algunes pel·lícules d'èxit, però el que vull fer de debò, és realitzar. El cap de l'estudi, Louis B. Mayer, m'ha explicat que "havia d'aprendre a gatejar abans de saber ca-



All About Eve de Joseph L. Mankiewicz

minar", i em va nomenar productor. Mai no he sentit una definició millor del productor mitjà». Com a productor de la Metro, la primera pel·lícula de Mankiewicz va ser un western adaptat de la història de Peter Kyne, *THREE GODFATHERS*, rodat el 1935 per Richard Boleslawski. Ben aviat el va seguir *FURY* (1936), l'admirable primera pel·lícula nord-americana de Fritz Lang, amb una negror molt poc habitual per a una pel·lícula de la Metro.

A banda de les comandes luxoses però impersonals, dirigides per Woody Van Dyke, Clarence Brown o Richard Thorpe, Joseph Mankiewicz va produir algunes obres majors, amb la col·laboració de cineastes com Frank Borzage (*THREE COMRADES*, 1938; *STRANGE CARGO*, rodada el 1939), George Cukor (*THE PHILADELPHIA STORY*, 1940) i George Stevens (*WOMAN OF THE YEAR*, 1941).

Aleshores molt pròxim de Judy Garland, sensible als seus problemes personals i alarmat per la seva necessitat de teràpia psicològica, el 1943 Mankiewicz entrà en conflicte amb Louis B. Mayer, en relació amb el tracte que l'estudi infligia a la jove estrella; aquesta mena d'enfrontaments van acabar provocant que marxés de l'estudi. Malgrat tot, gairebé tot seguit (1944), va signar un nou contracte, més avantatjós, amb la 20th Century-Fox. Aquest acord li hauria de permetre realitzar, i alhora escriure i produir: «Sempre he pensat que la direcció era la segona meitat de la feina del guionista. Em sentia molt incòmode com a productor.» El seu contracte era encara millor perquè, en aquest estudi, els directors eren més respectats que a la Metro, on productors i estrelles eren predominants.

A banda de Mankiewicz, al grup de realitzadors amb contracte a la Fox a mitjan i finals dels anys quaranta hi havia Otto Preminger, Elia Kazan, Howard Hawks, Henry Hatha-

way, Henry King, Samuel Fuller i Ernst Lubitsch. Aquest darrer va encoratjar els inicis de Mankiewicz en la direcció amb la producció de la seva primera pel·lícula *DRA-GONWYCK* (1945), un any després de l'única pel·lícula de Mankiewicz a la Fox com a productor (*THE KEYS OF THE KINGDOM* de John Stahl).

S'ha publicat una abundant literatura sobre els homes de diners, els magnats i els productors jueus que van fundar i van dirigir la majoria dels estudis de Hollywood als anys vint i trenta. Però s'ha parat poca atenció a l'important paper creador dels directors i guionistes jueus de l'època. Sota aquest prisma, s'aprecia millor l'evolució, en Mankiewicz, de la producció a la direcció, deixant enrere la seva funció entre els nombrosos productors israelians de la Metro, per participar en la constitució d'un corrent impressionant de realitzadors jueus que canviarien la cara del cinema nord-americà durant les dues dècades següents.

A més, Mankiewicz també formà part d'aquests talents —jueus o no— que van fer les seves proves dins del sistema dels estudis als anys trenta, sense que se'ls deixés passar a la direcció. Malgrat les reticències inicials de les companyies, molts van començar de forma espectacular a la direcció de llargmetratges al principi dels anys quaranta, començant per Preston Sturges i Wilder a la Paramount; John Huston i Delmer Daves a la Warner; Sidney i Zinnemann a la MGM, fenomen que continuaria durant tota la dècada. Així, quan *ALL ABOUT EVE* de Mankiewicz va guanyar l'Oscar a la millor pel·lícula el 1950, va succeir a d'altres novinguts, com ara Robert Rossen (*ALL THE KING'S MEN*, 1949) i, abans d'ell, Elia Kazan (*GENTLEMAN'S AGREEMENT*, 1947) o Billy Wilder (*THE LOST WEEKEND*, 1945); no obstant això, Mankiewicz és l'únic en la història que va rebre

les recompenses al millor guió i a la millor direcció durant dos anys seguits (per A LETTER TO THREE WIVES el 1949, i després ALL ABOUT EVE).

Fet expressament o no, va triar el bon moment, a l'estudi correcte, per començar la carrera de realitzador. El clima general estava evolucionant radicalment a Hollywood, sobretot pel que fa als directors. La decadència quantitativa de la producció a principis dels anys quaranta significava que els estudis deixessin de fer pel·lícules al mateix ritme que abans, quan a cada realitzador s'assignaven projectes calibrats, amb un guió tècnic i una distribució preestablerts, un pla de treball i un pressupost que s'havia de seguir si no es volia córrer el risc de ser suspès o acomiadat. En canvi, ara els directors importants, i especialment els guionistes-realitzadors, treballaven també en el desenvolupament dels seus projectes des del principi, fins i tot proposaven nous idees de pel·lícules, tot i que sovint havien de lluitar contra els directius dels estudis per imposar els seus punts de vista.

Pel que fa a Mankiewicz, va resultar prolífic durant el seu contracte amb la Fox: nou pel·lícules entre el 1945 i el 1951. Com li agradava recordar: «Al principi, realitzava tot el que em queia a les mans, per aprendre l'ofici.» En aquesta tasca el va ajudar molt l'excel·lència dels departaments tècnics de la Fox, tant en la imatge (Arthur Miller, Milton Krasner), la direcció artística (Lyle Wheeler, James Basevi) o el muntatge (Dorothy Spencer, Barbara McLean). Els gèneres i els temes que va tractar anaven del thriller gòtic (DRAGONWYCK) i de la pel·lícula criminal (SOMEWHERE IN THE NIGHT, ESCAPE) al gènere fantàstic novel·lesc (THE GHOST AND MRS. MUIR), passant per l'«americana» nostàlgica de THE LATE GEORGE APLEY, el comentari social corrosiu de HOUSE OF STRANGERS i NO WAY OUT, i sobretot



No Way Out de Joseph L. Mankiewicz

les brillants sàtires de A LETTER TO THREE WIVES i ALL ABOUT EVE. Totes les seves pel·lícules es van rodar en blanc i negre, en una època en què creixia el cinema negre i la seva estètica de contrastos. Tot i que les seves primeres obres estiguin signades per guionistes com ara Philip Dunne, atès que Mankiewicz en té prou amb donar l'últim toc als escrits sense aparèixer a la fitxa tècnica, la sofisticació i l'agudesca del seu estil ja eren aparents. Amb A LETTER TO THREE WIVES i ALL ABOUT EVE, la signatura inimitable de Mankiewicz, el seu cinisme brillant i càustic, va arribar a la seva plenitud: una manera enlluernadora que la Fox va continuar fent créixer fins al final d'aquesta etapa, malgrat (o gràcies a?) la direcció autoritària de Darryl Zanuck, amb PEOPLE WILL TALK (1951) i FIVE FINGERS (1952).

Tornà puntualment al seu antic estudi, la Metro, el 1952, un any després que en marxés el seu vell enemic Louis B. Mayer, per dirigir-hi, sota la batuta del productor John Houseman, una adaptació poderosa i personal del *Juli Cèsar* de Shakespeare. Aquesta pel·lícula va marcar un gir definitiu en el seu recorregut, el de realitzador *freelance*. Tot i que el 1953 va crear la seva pròpia companyia de producció, Figaro, només la va utilitzar per a dues de les seves pel·lícules. En efecte, va signar un contracte específic en cada projecte, com a realitzador i —generalment— com a guionista, tant amb les grans companyies (MGM, Fox, Warner) com amb productors independents com Sam Goldwyn i Sam Spiegel. Però va seguir alternant els gèneres, que inclou fins i tot la seva primera comèdia musical, el seu primer pèplum i el seu primer *western*. No obstant això, la impossibilitat de portar a terme alguns dels projectes favorits (especialment les adaptacions de *John Brown's Body* de Stephen Vincent Benet, d'*Alexandria Quartet* de Lawrence Durrell, i de *Jefferson Sellenck* de Carl Jonas) va tenir com a conseqüència una clara disminució de la productivitat, amb nou pel·lícules en vint anys.

La primera producció de Figaro, THE BAREFOOT CONTESSA

SA (1954), va marcar el tret de sortida d'una nova etapa, que es pot qualificar d'internacional: excepte GUYS AND DOLLS (1955) i, tretze anys més tard, THERE WAS A CROOKED MAN, totes les seves pel·lícules eren ara lluny de Hollywood.

Sens dubte, THE BAREFOOT CONTESSA va ser concebuda per Mankiewicz com un tema apropiat per a una primera experiència en color. Va aconseguir els serveis d'un cap d'operadors excepcional, considerat un especialista del color —el britànic Jack Cardiff—, la qual cosa va fer que la pel·lícula fos visualment esplèndida; fou una de les darreres pel·lícules que es van rodar amb la gran càmera Technicolor de tres negatius. Significativament, Mankiewicz formà part dels grans cineastes que van rodar la seva primera pel·lícula en colors a mitjan anys cinquanta, malgrat la seva preferència pel blanc i negre. La seva següent pel·lícula, una transposició a la gran pantalla del superb musical de Frank Loesser GUYS AND DOLLS, es rodaria en cinemascop i Eastmancolor.

Amb tot, un cop admès el fet que el color i altres innovacions tècniques no milloraven gaire l'assistència, els productors van canviar d'opinió, i van reconèixer que el blanc i negre no només era més barat, sinó que també s'adaptava millor a alguns temes «seriosos». En conseqüència, Mankiewicz, com molts dels seus col·legues, va tornar al blanc i negre a la darrera de la dècada. De fet, la tria del blanc i negre sembla legítima en les dues pel·lícules següents: primer de tot una adaptació austera del thriller polític de Graham Greene, THE QUIET AMERICAN (1957). Situada en un Vietnam contemporani (on es va rodar en part la pel·lícula), aquesta obra inhabitual amplia més la gamma d'inspiració del cineasta. Després, SUDDENLY, LAST SUMMER (1959), segons una obra en un acte de Tennessee Williams; la



The Late George Apley de Joseph L. Mankiewicz

pel·lícula va gaudir d'una sorprenent interpretació d'Elizabeth Taylor, mentre que THE QUIET AMERICAN va patir una mica per la interpretació d'Audie Murphy en el paper protagonista. Tot i que considerat un director d'actors sensible i condescendent, Mankiewicz —per la qualitat literària dels seus diàlegs, i la seva llargada— tenia fama per la seva intransigència respecte als actors. Sembla que Humphrey Bogart se'n va preocupar abans de rodar THE BAREFOOT CONTESSA: «Sembla que t'agraden les preses llargues, però, saps, jo he fet un centenar de pel·lícules, i mai no he après una entrada per endavant en la vida.» Joe li va contestar: «Doncs bé, caldrà que t'hi posis, Bogie.» Així, quan no podia aconseguir el repartiment que volia, les seves pel·lícules ho patien, tenint en compte que a més no era ni prou flexible ni prou prudent per «cobrir» tècnicament les debilitats dels seus actors, en el rodatge o el muntatge (multiplicació dels angles i de les preses...). Aquesta característica es pot veure en alguns fragments de THE QUIET AMERICAN o de CLEOPATRA.

L'única producció Figaro no realitzada per Mankiewicz és I WANT TO LIVE! (Robert Wise, 1958, amb Susan Hayward). Aquest sòlid drama social contribuï a rellançar la carrera del productor independent Walter Wanger. Amb tot, a finals de 1958, quan es va estrenar I WANT TO LIVE!, Wanger es trobà amb els dirigents de la Fox per preparar la seva següent producció: CLEOPATRA, amb Elizabeth Taylor. El rodatge de la pel·lícula no començà fins a dos anys més tard, a Londres, però s'aturà molt rà-

pid, sense un metre de pel·lícula utilitzable. A principis de l'any 1961, al darrer moment, l'estudi encarregà a Mankiewicz a preu d'or que en tornés a escriure el guió i substituís el director Rouben Mamoulian; el rodatge es va desplaçar a Roma. Era un regal enverinat: Mankiewicz escrivia de nit i rodava de dia, sota la pressió de l'estudi que veia com volaven els milions. Malgrat la qualitat de la pel·lícula, més tard resumiria l'experiència en una frase famosa: «CLEOPATRA va ser concebuda en la urgència, rodada en la histèria i acabada en un pànic cec. Són les tres pel·lícules més dures que hagi fet mai.»

Després d'un silenci de dos anys, Mankiewicz s'arrapà a THE HONEY POT (estrenada el 1967), una adaptació ambiciosa d'una novel·la basada en el *Volpone* de Ben Jonson, i tornà a Roma per dirigir-hi Rex Harrison (el Cèsar de CLEOPATRA). Malauradament, el guió no va agradar a Arthur Krim, el president dels Artistes Associats, que forçà el seu autor a podar-lo considerablement. Seria la darrera pel·lícula totalment escrita i realitzada per Mankiewicz, que afirmà: «En molts aspectes, el primer refregit que vaig enviar als Artistes Associats era el millor guió que havia escrit mai.»

Aquesta obra essencial no va ser gaire ben rebuda ni per la crítica ni pel públic, i el *western* grinyolant que la va seguir, THERE WAS A CROOKED MAN (1970), escrit per Robert Benton i fotografiat per Harry Stradling, Jr, tampoc no va ser gaire més ben entès. Semblava clar que a Mankiewicz, des del trauma de CLEOPATRA, li costava tornar a arrencar amb les noves bases. SLEUTH (1972) va ser la seva darrera pel·lícula, adaptació brillantment *claustròfila* i sarcàstica d'una obra policíaca de dos personatges d'Anthony Shaffer. En termes de producció, aquesta antiCLEOPATRA semblava que tanca una ironia d'un bucle, el de les primeres pel·lícules sonores —adaptacions de pressupost modest— dels seus primers inicis. Així va acabar la carrera exemplar de qui Jean-Luc Godard, admirant la seva triple competència de guionista, productor i director, va dir que era «l'atleta complet» del cinema nord-americà.

Joel Finler (Positif, núm. 469, març de 2000) ▶

▶ Una tarda amb Joseph Leo Mankiewicz

Casablanca: Als setze anys d'haver estat vinculat al cinema com a guionista i productor, va dirigir la primera pel·lícula: DRAGONWYCK. Com se us va presentar aquesta oportunitat?

Mankiewicz: L'oportunitat de dirigir li dec a Ernst Lubitsch, el qual sempre havia admirat. Ell va produir DRAGONWYCK. Al llarg del rodatge vam tenir algunes discrepàncies respecte a la meva concepció visual del film, i la nostra amistat es va refredar una mica. Arthur Miller, l'operador, em va ajudar moltíssim en aquell moment. Sens dubte, ha estat un dels millors il·luminadors del cinema americà, i la seva col·laboració va ser definitiva en el resultat final d'aquell drama ple de bogeria, amor i mort.

C.: A THE GHOST AND MRS. MUIR va treballar per segona vegada amb Gene Tierney i per primera vegada amb Rex Harrison, amb qui farieu tres pel·lícules més...

M.: És cert i va ser el treball amb el qual em vaig guanyar la confiança del gran cap, Zanuck...

C.: I que us va permetre, dos anys després, iniciar l'etapa més brillant de la vostra carrera. Quin va ser l'origen de A LETTER TO THREE WIVES?

M.: La idea me la va donar Sol Siegel, el cap de producció de la Fox, quan em va ensenyar una adaptació que tenien d'una novel·la titulada *Carta a quatre mullers*. D'aquesta adaptació, en vaig escriure un guió molt llarg. Zanuck, en un tres i no res, en va suprimir una de les dones. Ell mateix va fer el repartiment amb artistes que tenia contractades; i d'això se'n va ressentir la pel·lícula. Alguns d'ells, com ara Jeffrey Lynn i Jeanne Crain, eren uns negats. D'altres, com ara Linda Damell i Ann Sothern, van demostrar que eren millor del que semblaven. A LETTER TO THREE WIVES va ser el treball que em va situar. Em van concedir un Òscar al guió i un altre a la direcció, i va significar el llançament de dos grans actors de teatre: Thelma Ritter i Paul Douglas.

C.: D'ALL ABOUT EVE se n'han dit tantes coses, que realment no sé què preguntar-vos...

M.: La tenia molt pensada. Tot la primera part estava perfectament estructurada dins del meu cap, però em manca va el nus de la intriga, que se'm va acudir quan vaig llegir un conte anomenat *La saviesa d'Eva*. El guió el vaig escriure en

sis setmanes. El tema central és la rivalitat entre una ambiciosa i jove aspirant a actriu i una famosa i madura estrella de Broadway. El xoc entre la joventut i la maduresa és un tema que sempre m'ha apassionat. El vaig tocar també a *THE QUIET AMERICAN*, on un cínic i no jove escriptor competeix amb un noi per l'amor d'una noia vietnamita; i a *CLEOPATRA*, on el jove Marc Antoni viu obsessionat per l'omnipresent ombra del vell Cèsar, a qui ha succeït com a governant i com a amant de la reina d'Egipte. El teatre m'entusiasma. Vaig gaudir fent *ALL ABOUT EVE*, on vaig intentar mostrar tota la brillantor i la misèria que hi ha continguda a les vides d'aquella meravellós gent que s'estima i odia rere els decorats. A mi, particularment, m'hagués agradat pertànyer a aquesta fauna única. George Sanders —a la pel·lícula— és, d'alguna manera, el meu àlter ego i Margo Channing és, probablement, el meu personatge femení preferit, que Bette Davis va viure de manera magistral. Zanuck volia que la interpretés Malene Dietrich. Després va contractar Claudette Colbert, qui, per malaltia no va poder, i aleshores se'm va presentar l'oportunitat que la fes la Davis, en la qual sempre havia pensat.

C.: Marilyn Monroe va tenir a *ALL ABOUT EVE* un dels seus primers papers importants de la carrera...

M.: I ja es veia a venir com seria. El primer dia de feina va arribar amb una hora de retard i la seva escena més breu va haver-la de repetir vint-i-cinc cops. Amb això queda tot dit.

C.: Part de *FIVE FINGERS* es va fer als indrets on realment va succeir i es diu que va conèixer l'autèntic Ciceró.

M.: Es van filmar els exteriors a Ankara i a Istanbul per donar-li el color local i l'aire de documental que havia funcionat en altres produccions Fox, com ara *13, RUE MADELEINE*. Vaig estar-me a Turquia set setmanes. Vam rodar molt material per a les escenes de persecució. Vaig conèixer el veritable espia Ciceró. En realitat es deia Eliaza Bazna i tenia un aspecte molt sinistre. Era molt calb, amb totes les dents d'or, i el seu rostre malvat lluia ulls de diferent color. Bazna em va demanar diners a canvi de donar-me informació. No n'hi vaig donar i no em va explicar res. Al guió vaig fer més atractiu al sinistre espia i vaig inventar el personatge de la comtessa, que tenia atrapat Ciceró en un suggestiu joc sadomasoquista. James Mason i Danielle Darrieux van brodar amb una elegància exquisida els seus personatges,



The Ghost and Mrs. Muir de Joseph L. Mankiewicz

i acabat el film es van suavitzar les seves relacions i la seva amoralitat a instàncies del totpoderós Zanuck.

C.: A la vostra filmografia hi ha pocs títols en color...

M.: El meu món va ser un món en blanc i negre. L'actual és un món Technicolor. Quan vaig filmar *JULIUS CAESAR* em vaig negar a fer-ho en color, perquè la sang de Cèsar dominaria tota l'escena, i no em va semblar gens encertat que fos el vermell de la sang el que dominés les relacions de Brutus, Cèsar i Marc Antoni.

C.: *JULIUS CAESAR* va respectar molt l'obra original de Shakespeare...

M.: Sí, el meu treball va ser d'una gran fidelitat. La pel·lícula era Shakespeare paraula per paraula, i per això molts crítics em van dir que era anacrònic i inculte. El comitè de selecció del Festival de Venècia la va rebutjar, tot al·legant que únicament un director de Hollywood podia mostrar a Brutus llegint un llibre, permetre que se sentissin les campanades d'un rellotge i es parlés de barrets i àngels, que són, com tothom sap, alguns dels anacronismes que el dramaturg portava a terme, deliberadament, a les seves obres. Tots els actors que van intervenir a *JULIUS CAESAR*, ho van fer cobrant sous molt inferiors als quals estaven avesats a percebre. Tots van estar superbos, des de Marlon Brando fins al darrer que apareixia al repartiment: un jove principiant anomenat Edmund Purdom.

C.: *THE BAREFOOT CONTESSA* va ser un projecte molt am-

biciós, que alguns adoren i d'altres no suporten.

M.: *THE BAREFOOT CONTESSA* té un gran defecte. Coincideixen en ella massa històries diferents. Sempre vaig desitjar fer quelcom sobre l'*internacional set*, que venero i detesto a la vegada. *THE BAREFOOT CONTESSA* és, a més a més, el retrat d'una bella dona que s'autodestruïx. I un conte de fades. Una versió moderna de *La ventafocs*, on el príncep es revelava al final com a homosexual. No m'atreïa a arribar tant lluny i la meua intenció d'explicar, amb humor, una faula corrosiva va restar a l'aire.

C.: Va escollir Ava Gardner per al personatge de Maria Vargas, una espanyola que després de ser una estrella de Hollywood es converteix en comtessa italiana.

M.: Al principi vaig pensar en Elizabeth Taylor, però de comú acord amb la productora ens vam decidir per Ava, que oferia una sensualitat animal.

C.: Gardner no va tenir bones crítiques per la feina, i m'ha comentat que abans de començar us va confessar que no era bona actriu, però que li encantava el paper, perquè se li assemblava molt.

M.: Ava Gardner és una dona molt impulsiva, molt natural, però no vaig ser capaç de treure-li una bona interpretació. No la vaig ajudar massa i no vaig adonar-me de com n'era de nerviosa i sensible. Estava molt insegura a l'hora de fer un personatge tan difícil i li vaig fallar en no donar-li la seguretat que necessitava. En certa ocasió la vaig insultar davant de tot l'equip —mig seriosament, mig en broma—, i no m'ho va perdonar mai. Es va tancar en una closca que no vaig poder trencar. Em va saber molt greu. Un comentari que pensava que la relaxaria va tenir un efecte completament oposat i mai no va tornar a confiar en mi.

Tampoc Bogart es va comportar massa bé. La detestava. Deia que no li suggeria res i que com actriu li semblava una negada. Les escenes que feien junts es van haver de repetir infinitat de vegades.

C.: En qui està inspirada Maria Vargas?

M.: Moltes actrius han cregut veure's reflectides en la meua criatura de ficció. I alguna fins i tot es va querellar amb la productora. Però la realitat és que qui em va suggerir Maria va ser Rita Hayworth. Rita era d'origen espanyol, es va convertir en una gran estrella de Hollywood i va acabar esdevenint princesa quan es va casar amb Alí Khan.

C.: Com van ser les seves primeres relacions amb Humphrey Bogart?

M.: Cordials, però no amistoses. Ell presumia de no aprendre's mai el diàleg. Amb mi se'l va aprendre. Era un ésser imprevisible, groller i malcriat. Una vegada va comentar que la seva part a *THE BAREFOOT CONTESSA* havia estat un dels tres grans papers de la seva vida. Cosa que m'afalaga. Jo parlo a través d'ell. Tot el que diu són coses que he dit algun cop.

C.: *GUYS AND DOLLS* va ser, originàriament, un gran èxit de Broadway. Va estar a la cartellera molt de temps i va guanyar molts premis. La idea de confiar a Marlon Brando el protagonista d'un musical va ser arriscada...

M.: Va ser idea de Samuel Goldwyn en fallar-li Gene Kelly. Jo vaig acceptar. Tenia ganes de viure una aventura. No va funcionar malament, però Sinatra [*sic*] hagués estat millor. Jean Simmons no era cantant, però es va revelar com a soprano a tenir en compte i va estar deliciosa en la seva comèdia. Mai no he entès perquè Jean Simmons no va ser una estrella de més magnitud, perquè era una actriu de gran talent. Mai no va ser apreciada en la seva vàlua. Els números musicals de *GUYS AND DOLLS* estaven excel·lentment muntats per Mike Kidd i sorgien en l'acció de forma espontània. Els decorats que simulaven Broadway i Times Square feien olor a cartró pedra a molta distància, però li conferien a la pel·lícula un aire de conte moral que li anava molt bé. Brando i Sinatra no es van fer gens al llarg de la filmació. Frank és un actor instintiu i Marlon és cerebral. Sinatra està bé a la primera presa i Brando triga a escalfar-se. Quan filmaven junts vam tenir problemes.

C.: *SUDDENLY, LAST SUMMER* no va ser un guió original vostre.

M.: *SUDDENLY, LAST SUMMER* ha estat un dels treballs més difícils, principalment, a causa d'aquella raó. Jo, a mesura que vaig escrivint vaig pensant en la meua posada en escena. El fet de dirigir artistes com Montgomery Clift i Katharine Hepburn va contribuir a complicar-me la vida. Molt sovint van ser força contraris a seguir les meves indicacions. Són l'oposat a Elizabeth Taylor, qui, tot i que de vegades suggereix coses, és una gran professional, atenta, sempre a les mínimes indicacions. Quan la veus assajar una escena t'adones que ha seguit al mil·límetre les teves

indicacions, i que ho fa mecànicament. Però quan s'encenen els focus i se sent «motor» es transforma en el personatge que has somiat i t'emociona amb la seva tasca. Sentit adoració per Elizabeth Taylor. Mai no s'ha fet justícia al seu gran talent. La premsa l'ha convertida en un mite, en una llegenda viva i en una monstruosa devoradora d'homes. Elizabeth Taylor va fer a *SUDDENLY, LAST SUMMER* la seva millor interpretació cinematogràfica, i va estar a un nivell dramàtic molt superior al dels companys de repartiment. El guió de Tennessee Williams i Gore Vidal el vaig respectar al màxim. Vaig acceptar fer-ho perquè em va semblar que, a més de ser fascinant, tractava temes que, aleshores, estaven prohibits a la pantalla, com ara el canibalisme i l'homosexualitat. Admiro a Tennessee Williams. Uneix el drama i la poesia de manera sorprenent, així com la realitat i la irrealitat. Per tant, les seves obres cal filmar-les tal com estan escrites. Penso sincerament que el seu guió cinematogràfic de *SUDDENLY, LAST SUMMER* era



Julius Caesar de Joseph L. Mankiewicz

força superior a la seva pròpia obra teatral. El rodatge el van amargar les actituds de Montgomery Clift i Katharine Hepburn. Clift vivia esclau de les drogues. No es trobava en bona forma i es comportava malament. Gràcies a Elizabeth Taylor, la qual s'estimava moltíssim, es podia fer alguna cosa amb ell. La Hepburn jugava a ser la gran diva i volia dirigir-se a ella mateixa, cosa que no vaig permetre. Va haver de fer el que jo ordenava, raó per la qual vam tenir serioses diferències. Tot i això, penso que el seu treball va resultar encertat.

C.: És cert que el darrer dia de rodatge Katharine li va escopir a la cara?

M.: Això diuen...

C.: *THE HONEY POT* és, fins ara, el vostre darrer guió que heu dirigit...

M.: Malauradament, així és. Està inspirada en *Volpone* de Ben Jonson, una obra que sempre m'ha intrigat per la seva perversitat. *THE HONEY POT* ha estat el més complex i cínic guió que jo hagi escrit. Els productors es van espantar quan el van llegir i van pensar en la hipòcrita moralitat americana. No em van deixar mostrar, tampoc, un distanciament satíric del que es veia a la pantalla, a la manera de Pirandello. Els va semblar massa avançat. Tot això va repercutir en el film, al qual van tallar més de vint minuts. La United Artists es va aprofitar del meu estat d'ànim. Després de la depressió que havia patit amb *CLEOPATRA* no estava massa segur de mi mateix. Vaig fer allò que els venia de gust i la meua obra més personal se'n va anar en orris.

C.: El repartiment de *THE HONEY POT* era excepcional...

M.: Amb Rex Harrison col·laborava per quart cop. Un bon actor que m'irrita amb el seu excèntric comportament. És molt difícil de treballar amb ell, però estem lligats per una mútua relació amor-odi molt forta. Susan Hayward era meravellós. Passava, aleshores, per una mala època, el marit se li estava morint i, tot i que intentava dissimular el dolor, la interpretació va quedar marcada pel seu estat d'ànim. Per acabar-ho d'adobar, va ser el paper que va sortir més perjudicat amb els tallats.

C.: Com són les relacions amb els operadors?

M.: En sé molt poc d'objectius i de lents. Els dic on han de col·locar la càmera i el que s'ha de veure. Ells posen el seu objectiu. Miro, si no m'agrada, demano veure més o menys. Torno a mirar fins que trobo el que cerco.

C.: *SLEUTH* és l'adaptació d'una comèdia d'Anthony Shaffer representada a mig món que va donar peu, al cinema, a l'enfrontament de dos excel·lents actors: Laurence Olivier i Michael Caine.

M.: Va ser curiós el seu comportament. Cadascun temia l'altre. Caine temia donar-li la rèplica al més gran actor

de teatre d'Anglaterra i Olivier se sentia inferior pel que fa a Michael i la seva categoria d'estrella internacional de cinema. Vam assajar dues setmanes abans de començar la filmació i poc a poc els recels mutus es van dissipar i van funcionar extraordinàriament bé. A Laurence li fallava, una mica, la memòria quan havia de recordar els llargs i complicats paràgrafs d'Anthony Shaffer, i això el mortificava molt. Malgrat tot, va fer una brillant interpretació. Va ser apassionant fer SLEUTH amb dos actors d'aquella talla en un únic decorat.

C.: Per quina raó no treballau des de fa deu anys?

M.: He rebutjat una gran quantitat de projectes que m'han ofert. La veritat és que no estic interessat en absolut en el món de les galàxies. Sóc un realitzador que se sent incapaç de dirigir robots, i que no pot estar pendent dels melics i de les parts privades dels protagonistes. Els nous directors han comès un gran error en aprendre a fer cinema en escoles privades o universitats. Que es formin, que llegeixin, que aprenguin de Shakespeare, de Molière o de Cervantes que han estat formidables guionistes. Que comencin des de sota i s'assabentin bé de què passa rere una càmera durant un rodatge. Així és com s'aprèn a fer i a estimar el cinema, i no teoritzant a l'aula d'un institut. Quan vaig arribar a Hollywood, Ernst Lubitsch em va posar sota la seva protecció. En veure'm tan ansiós per aprendre-ho tot em va dir: «El film perfectament dirigit és aquell que de cap manera no s'adverteix que ha estat dirigit».

Quan el director s'interposa entre la pantalla i l'espectador ja no hi ha contacte ni comunió entre ells. Si el públic pensa com de bé està feta alguna cosa en particular o com hauran filmat un pla, es perd tot contacte i falla tot, atès que l'impacte cercat es perd. Hitchcock va ser



Suddenly, Last Summer de Joseph L. Mankiewicz

un dels directors més grans que han existit mai. Ell sabia com agafar entre les mans espectadors i portar-los fins on desitjava sense que no es notessin les seves intencions i sense enganyar-los mai. He intentat seguir la recomanació de Lubitsch i potser per això mai no he estat gaire popular. Zanuck comentava: «Nosaltres, a la Fox, ens podem permetre el luxe de tenir-te gràcies al que produeixen els musicals de Betty Grable». Les meves pel·lícules mai no han perdut diners, però els guanys han estat escassos, generalment.

C.: Sempre heu emprat el so directe...

M.: Quan vaig anar a treballar a Itàlia, per primer cop, em van dir que no hi era tot quan vaig exigir el so directe. El meu amic Fellini em va assegurar que era més fàcil posar davant les càmeres als actors a recitar: «*Uno, due, tre, quattro, cinque*» i després doblar-los i fer-los dir el que es desitgés. Ell sempre ho fa així i diu que li funciona divinament. Però tu penses que s'hagués sentit igual, sense el so en directe, quan Bette Davis a ALL ABOUT EVE diu: «Poseu-vos els cinturó que serà una nit

agitada» o quan Elizabeth Taylor a SUDDENLY, LAST SUMMER narra, en un llarg monòleg, el que li va passar al seu cosí Sebastià a Cabeza de Lobo el darrer estiu que van passar junts?

C.: Quins són els companys de professió que admireu?

M.: George Stevens, William Wyler, Billy Wilder, Alfred Hitchcock i, sobretot, el nostre cap, el nostre capità, John Ford. Quan vaig anar a l'estrena de HOW THE WEST WAS WON, la meua dona em va preguntar com podria saber de què era autor Ford, i jo li vaig contestar que quan veies que la càmera estava quieta i no feien cap filigrana. Jo li dec a John Ford el fet d'haver continuat sent president de l'Associació de Directors de Cinema Americans. Ell va lluitar per mi i em va defensar, amb Rouben Mamoulian i George Stevens, davant Cecil B. De Mille, que estava en contra meu pels meus antecedents polítics i per les meves pel·lícules, les quals acusava d'estar plenes de propaganda comunista i anti-americanisme. En una reunió, ja cèlebre, Ford el va deixar en ridícul, davant de tota l'assemblea, pel seu fanatisme. Jo vaig continuar, alguns anys més, sent-ne president.

C.: Us han retret que fóssiu un cineasta molt literari...

M.: Treballo per a un públic que vol escoltar el meu cinema i alhora veure'l. El cinema és un mitjà de comunicar idees, sensacions i reflexions mitjançant una continuïtat d'efectes visuals. No sóc capaç de fer guions completament originals. Sempre he tingut un punt de partida teatral o literari. De vegades, una simple notícia en un diari em pot estimular...

José Ruiz (Una tarde con Joseph Leo Mankiewicz (extractes), *Casablanca*, núm. 14, febrer 1982) ▶

BIBLIOGRAFIA: JOSEPH L. MANKIEWICZ

Monografies:

- Aldarondo, Ricardo. *La condesa descalza/Perdición*. Barcelona: Dirigit per..., cop. 2000.
- *L'Atlas du cinéma mondial: l'âge d'or*. Paris: Atlas, 2003.
- Bernstein, Matthew. *Walter Wanger: Hollywood independent*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.
- Binh, N. T. *Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Cátedra, cop. 1994.
- Brion, Patrick. *Joseph L. Mankiewicz: biographie, filmographie illustrée, analyse critique*. Paris: La Martinière, 2005.
- Ciment, Michel. *Billy & Joe: conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Plot, 1988.
- Comas, Àngel. *Casablanca/Cleopatra*. Barcelona: Dirigit per..., cop. 1995.
- Heredero, Carlos F. *La edad de la inocencia/Eva al desnudo*. Barcelona: Dirigit per..., cop. 1999.
- Heredero, Carlos F. *J. L. Mankiewicz*. Barcelona: Cinema Club Collection, 1990.
- Losilla, Carlos. *La Invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona [etc.]: Paidós, cop. 2003.
- Mériageau, Pascal. *Mankiewicz*. Paris: Denoël, cop. 1993.
- Simon, Jacqueline. *La "Fêlure" dans le cinéma romanesque américain des années 40 et 50*. Paris, Barcelona [etc.]: Masson, 1989.

Articles de revista:

- Amiel, Vincent. *Dragonwyck et L'affaire Cicéron: séduire, tromper, histoires de la possession*. "Positif", n. 305-306 (juil.-août 1986), p. 100-102.
- Amiel, Vincent. *Jules César. Cléopâtre: rendre à César ce qui appartient à Shakespeare*. "Positif", n. 289 (mars 1985), p. 67-69.
- *L'aventure de Madame Muir*. "Avant-Scène Cinéma", n. 237 (déc 1979), p. 3-54.
- Beuselink, J. *Mankiewicz's Cleopatra*. "Films in Review", n. 1 (Jan. 1988), p. 2-17.
- Bourget, Jean-Loup; Cerisuelo, Marc; Viviani, Christian. *Cinéma retrouvé: Joseph Mankiewicz*. "Positif", n. 526 (déc 2004), p. 81-85.
- Bushnell, William S. *Paying for the damage*. "Film & History", n. 2 (2006), p. 38-44.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Cook, Page. *The sound track*. "Films in Review", n. 8-9 (Aug.-Sept. 1989), p. 437-440.
- *Dossier Joseph L. Mankiewicz*. "Positif", n. 469 (mars 2000), p. 76-104.
- Frodon, Jean-Michel. *Sur les ailes de la parole*. "Cahiers du Cinéma", n. 592 (juil.-août 2004), p. 40-42.
- Guajardo, J. M. *De repente el último verano*. "Contracampo", n. 8 (enero 1980), p. 63-64.
- Haun, H. *All about Eve*. "Films in Review", n. 3-4 (Mar.-Apr. 1991), p. 74-83.
- Hildenbrand, Karine. *Mankiewicz: héritage et testament*. "Positif", n. 511 (sept. 2003), p. 91-95.
- *Joseph L. Mankiewicz*. "Casablanca", n. 14 (feb. 1982), p. 32-49.
- *Joseph L. Mankiewicz*. "Nosferatu", n. 38 (nov. 2001), p. 4-154.
- *Joseph L. Mankiewicz: auteur de films! auteur de films!* "Positif", n. 154 (sept. 1973), p. 16-24.
- Lewis, Kevin. *The third force: Graham Greene and Joseph L. Mankiewicz*. *The quiet american*. "Film History", n. 4 (1998), p. 477-491.
- Losada, Carlos. *De repente el último verano*. "Cinéma 2002", n. 60 (feb. 1980), p. 20-21.
- Lyons, Donald. *All about Cicero*. "Film Comment", n. 5 (Sept.-Oct. 1990), p. 59-63.
- Miller, Anthony. *Julius Caesar in the Cold War: the Houseman-Mankiewicz film*. "Literature/Film Quarterly", n. 2 (2000), p. 95-100.
- Navarro, Antonio José. *The Ghost and Mrs. Muir*. "Dirigit per...", n. 324 (jun. 2003), p. 54-55.
- Navarro, Antonio José. *Mujeres en Venecia*. "Dirigit per...", n. 324 (jun. 2003), p. 67-68.
- Ohi, Kevin. *Devouring creation: cannibalism, sodomy, and the scene of analysis in Suddenly, Last Summer*. "Cinema Journal", n. 3 (Spring 1999), p. 27-49.
- Quintana, Àngel. *La huella*. "Dirigit per...", n. 319 (enero 2003), p. 65-66.
- Rozsa, Miklos. *Jules César*. "Positif", n. 189 (janv. 1977), p. 57-59.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *El dispositivo descubierto (niveles de enunciación en Sleuth)*. "Contracampo", n. 42 (verano-otoño 1987), p. 52-64.
- Sharaff, Irene. *Les costumes de "Cléopâtre"*. "Positif", n. 193 (mai 1977), p. 42-47.
- Tailleur, Roger. *Guêpier pour trois abeilles*. "Positif", n.

254-255 (mai 1982), p. 76-77.

- Thomas, François. *Chaînes conjugales et Eve: l'intrigue mise en pièce*. "Positif", n. 276 (févr. 1984), p. 63-65.

Pel·lícules:

Director

- *All About Eve (Eva al desnudo)* (DVD). Estats Units, 1950. **V.O.S.E.**
- *The Barefoot Contessa (La condesa descalza)* (DVD). Estats Units-Itàlia, 1954. **V.E., V.O.S.E.**
- *Cleopatra* (DVD). Estats Units, 1963. **V.E., V.O.S.E.**
- *Dragonwyck (El castillo de Dragonwyck)* (DVD). Estats Units, 1946. **V.E., V.O.S.E.**
- *Five Fingers (Operación Cicerón)* (DVD). Estats Units, 1952. **V.E., V.O.S.E.**
- *The Ghost and Mrs. Muir (El fantasma y la señora Muir)* (VHS). Estats Units, 1947. **V.E.**
- *Guys and Dolls (Ellos y ellas)* (DVD). Estats Units, 1955. **V.O.S.E.**
- *The Honey Pot (Mujeres en Venecia)* (DVD). Estats Units, 1967. **V.E., V.O.S.E.**
- *The Late George Apley (El mundo de George Apley)* (VHS). Estats Units, 1947. **V.O.S.E.**
- *A Letter to Three Wives (Carta a tres esposas)* (DVD). Estats Units, 1949. **V.E., V.O.S.E.**
- *No Way Out (Un rayo de luz)* (VHS). Estats Units, 1950. **V.O.S.E.**
- *The Quiet American (El americano tranquilo)* (DVD). Estats Units, 1958. **V.E., V.O.S.E.**
- *Sleuth (La huella)* (DVD). Regne Unit, 1972. **V.O.**
- *Suddenly, Last Summer (De repente, el último verano)* (DVD). Estats Units, 1959. **V.E., V.O.S.E.**
- *There Was A Crooked Man (El día de los tramposos)* (VHS). Estats Units, 1970. **V.E.**

Guionista

- *If I Had a Million (Si yo tuviera un millón)*, de diversos autors (DVD). Estats Units, 1932. **V.E., V.O.S.E.**

Producció

- *Fury (Furia)*, de Fritz Lang (DVD). Estats Units, 1936. **V.E., V.O.S.E.**
- *The Philadelphi Story (Historias de Filadelfia)*, de George Cukor (DVD). Estats Units, 1940. **V.E., V.O.S.E.**