

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El tiempo, un sentimiento barroco

Autor/es:
Santamarina, Antonio

Citar como:
Santamarina, A. (2001). El tiempo, un sentimiento barroco. Nosferatu. Revista de cine. (38):51-62.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41249>

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:





Cleopatra

El tiempo, un sentimiento barroco

Denborak bere pertsonaiengan duen eragina erakusteko obsesioa izan zen Mankiewiczzen zinemaren arduraren nagusietako bat. Obsesio horren presentziak bere fikzioen egitura eta materia narratiboan zein eszenaratzean du eragina, eta bide batez zinegileak gai honi buruz duen ikuspegiaren konnotazio barrokoak eskaintzen dizkigu.

Antonio Santamarina

Pasado, presente y futuro: procedimientos narrativos

"E l pasado, el presente y el futuro no existen. El verano pasado está en mi mente este verano, y el próximo verano también está en mi pensamiento este verano. Y los hechos que ocurrieron el verano pasado condicionan mi comportamiento éste y el próximo verano. El pasado del ser humano y sus pensamientos sobre el futuro afectan a su presente" (1). Con insistencia tozuda a lo largo de los años, Joseph L. Mankiewicz ha venido repitiendo esta misma idea sobre su concepción del tiempo como un todo continuo, como una línea indivisible y perenne, de la que es imposible separar el ayer del hoy y aun del mañana, y donde el pasado y el futuro se dan cita en un presente que, además, en el momento de formularlo, se ha convertido ya en pretérito.

Esta idea nodal de su forma de entender el tiempo aflora con fuerza en la larga conversación que el cineasta mantuvo, en 1973, con Michel Ciment, en una de sus más conocidas entrevistas, posteriormente recopiladas en un libro no menos célebre (2), y su eco se manifiesta todavía, pero ahora ya teñido con los colores del desencanto y del escepticismo, en una de sus últimas declaraciones: "El tiempo ha sido, efectivamente, una obsesión durante toda mi vida. Antes había un pasado, un presente y un futuro; ahora, en cambio, tan sólo hay un presente, el pasado parece olvidado y el futuro es incierto. A mi entender, el tiempo ha existido incluso antes de Dios, y ha sido, en verdad, una de las principales motivaciones de mis películas" (3).

Para conseguir plasmar, sin embargo, esta compleja noción del tiempo en la pantalla y para sugerir la existencia conjunta, y casi

sintética, del pasado, del presente y del futuro en la vida de los personajes que pueblan sus historias, Mankiewicz ha debido utilizar, a lo largo de su dilatada trayectoria profesional, diversos procedimientos narrativos y de puesta en escena que hicieran claramente visibles, y directamente accesibles, para el espectador la presencia casi simultánea de estos tres ejes temporales en la textura de sus relatos.

Como el propio Mankiewicz se ha preocupado de señalar en distintas ocasiones, el *flash-back* ha sido, sin duda, el procedimiento narrativo más utilizado por el cineasta para visualizar el pretérito de unos personajes que ven cómo su presente se encuentra condicionado, de forma inevitable, por el discorrir de unos acontecimientos anteriores que ninguno de ellos quisiera que hubieran sucedido de ese modo. No se trata de analizar ahora, sin embargo, si el *flash-back*



De repente, el último verano

es un procedimiento estrictamente cinematográfico o sí, por el contrario, es un recurso más o menos artificioso del que el cine se vale para visualizar el pretérito de unas historias que, se quiera o no, transcurren siempre para el espectador en el presente de las imágenes que desfilan ante sus ojos.

En todo caso, sirva como dato que, aunque Mankiewicz emplea este recurso en prácticamente la mitad de sus veinte largometrajes (en un momento, además, en el que este procedimiento estaba muy en boga en el cine clásico de Hollywood), decide prescindir totalmente de él en sus tres últimas películas, demostrando, quizás, con esta renuncia que había encontrado ya otros medios expresivos para visualizar el pasado en el presente de sus narraciones.

Una posibilidad que el propio cineasta enunciaba ya en 1966, en una entrevista realizada para *Cahiers du Cinéma*, y donde, de paso, exponía también su opinión sobre este procedimiento narrativo: "*Ciertamente, como usted ya sabe, yo no creo en el flash-back como 'truco'. Éste debería utilizarse tan sólo cuando es imposible contar una historia en el presente sin recordar el pasado. Confío en que un día será posible mostrar el presente y el pasado conjuntamente, al mismo tiempo*" (4). Una aspiración que, como habrá ocasión de constatar más adelante, el cineasta había logrado ya alcanzar, con cierto éxito, unos años antes en *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, 1959).

Hasta entonces, sin embargo, la utilización del *flash-back* se convierte en una necesidad expresiva para Mankiewicz, que recurre a él para mostrar los acontecimientos del pasado que contribuyen a desestabilizar el presente amoroso de Rita Phipps (Ann Sothorn), Lora May (Linda Darnell) y Deborah



Bishop (Jeanne Crain) en *Carta a tres esposas* (*A Letter to Three Wives*, 1949), para referir la historia de Diello (James Mason) en *Operación Cicerón* (*Five Fingers*, 1952) o para evocar el pretérito de sus protagonistas respectivos en títulos como *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950), *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954), *The Quiet American* (1958) o la citada *De repente, el último verano*.

A su vez, la insistencia con la que el cineasta rememora ese pasado a través de la visión que sobre esos hechos ofrecen, no uno, sino varios de los protagonistas de la narración (como en *Carta a tres esposas*, *Eva al desnudo* o *La condesa descalza*), vendría a poner en duda, por una parte, la objetividad del recuerdo y de los acontecimientos relatados, desvelaría, por otra, el carácter subjetivo de esas rememoraciones y pondría de relieve, finalmente, que "*la dimensión temporal es un concepto complejo y nunca lineal en el cine de Mankiewicz*" (5).

Subjetivos, complejos y parcelados por distintas visiones, esos recuerdos (enmarcados en el seno de distintos *flash-backs*) gravitan sobre el presente de estos personajes y se ubican, y éste es un

dato muy significativo, en el punto preciso donde el pasado y el presente se dan cita —la entrega del trofeo Sarah Siddons en *Eva al desnudo*, los funerales de María Vargas (Ava Gardner) en *La condesa descalza* o la muerte de Sebastian en *De repente, el último verano*—, iluminando, con su reverberación, parcelas ocultas de la vida de cada uno de estos seres. Esa preocupación por mostrar las interferencias del ayer en el hoy llevaría también al cineasta a dibujar complejas estructuras narrativas y alambicadas estructuras temporales, por medio de las cuales se hiciera sentir con más fuerza, precisamente, la presencia ominosa del pretérito sobre los momentos clave de la andadura de todos esos personajes.

De acuerdo con esa intención, resulta completamente comprensible que, en el primero de los títulos citados, Mankiewicz pretendiese que los seis *flash-backs* a través de los que se relata la historia de Eva (Anne Baxter), por parte de tres narradores distintos, regresasen periódicamente, al finalizar cada uno de ellos, al banquete anual de la sociedad Sarah Siddons, al momento, congelado en las imágenes, en el que la actriz se dispone a recoger el premio del mismo nombre de manos



del presidente de la sociedad. Por desgracia, las intromisiones de Zanuck (encargado del departamento de producción de la Fox) en la realización de la película obligaron a efectuar varios cortes y alteraciones en el guión de rodaje, eliminando, de paso, los regresos de cada uno de los *flash-backs* al banquete de entrega de premios y haciendo que éstos se encadenasen consecutivamente uno detrás de otro, sin volver al punto de partida, hasta agotarse el último de ellos.

Sería preciso, por lo tanto, que el cineasta crease su propia productora (Figaro Inc.) unos años después para que lograra, al abrigo de interferencias caprichosas, cumplir su objetivo anterior al realizar **La condesa descalza**. En ella, esta vez sí, los sucesivos *flash-backs* —enunciados de nuevo por tres narradores diferentes— que recuerdan la historia de María Vargas vuelven siempre, al concluir cada uno de ellos, al cementerio

donde, bajo la presencia sobrecogedora de la estatua de la joven, se celebran los funerales de ésta.

Al mismo tiempo, Mankiewicz aprovecha esta oportunidad para dinamitar la supuesta objetividad del relato al introducir un *flash-back* en el interior de otro —el relato donde María refiere su noche de bodas se incrusta en la narración de Harry Dawes (Humphrey Bogart)— y al ofrecer un mismo acontecimiento —la bofetada del conde Vincenzo Torlato (Rossano Brazzi) a Alberto Bravano (Marius Goring)— desde dos puntos de vista distintos. Una perspectiva doble que el cineasta deseaba presentar asimismo en **Eva al desnudo**, haciendo que el discurso de Eva Harrington se contemplase desde las visiones alternativas de Karen y de Margo, si bien la intervención de Zanuck durante la filmación de la película volvería a destruir una vez más esta sugerente propuesta.

Avanzando todavía un paso más allá, Mankiewicz consigue, finalmente, conjugar el pasado y el presente en el hermoso *flash-back* que resuelve el enigma de **De repente, el último verano**. En él, las imágenes que revelan la muerte de Sebastian el verano anterior se sobrepresionan sobre el rostro de Catherine Holly (Elizabeth Taylor), y brotan y se desvanecen siguiendo el hilo de los recuerdos de ésta mientras su cara se ilumina o se ensombrece al mismo compás.

El deseo del cineasta por mostrar simultáneamente el ayer y el hoy parece así cumplido en una secuencia dotada de una gran fuerza visual y, a partir de entonces, aquél utilizará otros instrumentos (algunos de los cuales venía empleando ya con anterioridad) para sugerir esa influencia imborrable del pretérito dentro de unos filmes —los postreros de su carrera— volcados, sobre todo, en la indagación de los mecanismos de la puesta en escena.

Como tales instrumentos evocadores habría que considerar la larga serie de cuadros —generalmente retratos— que salpican con profusión las imágenes de las películas de Mankiewicz y cuya función casi exclusiva reside en mostrar la influencia que esas figuras, y los acontecimientos que representan, arrojan sobre la vida actual de los personajes.

Éste es el caso, al menos, del retrato de Alzide, la bisabuela de Nicholas Van Ryn (Vincent Price), en **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946), autora de una maldición que pesa sobre todos los miembros de su linaje; de la serie de estampas bostonianas de **The Late George Apley** (1947), que indican el anclaje en el pasado de George Apley (Ronald Colman); del lienzo que representa al capitán Gregg (Rex Harrison) en **El fantasma y la señora Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947),

cuyo espectro se aparece a la protagonista (Gene Tierney) para narrarle su biografía; o, por último, de la galería de retratos que adornan el palacio de los Torlato-Favrini, cuya impronta aristocrática, símbolo de una nobleza de sangre a punto de desaparecer, condiciona el comportamiento criminal de Vincenzo Torlato.

En idéntico sentido cabría considerar también, probablemente, la presencia en estos filmes de otros elementos como la amnesia de los protagonistas de **Solo en la noche** (*Somewhere in the Night*, 1946) o **De repente, el último verano**, la misiva de **Carta a tres esposas** —que recuerda un pretérito inquietante y amenazador para sus protagonistas femeninas— o el pasado misterioso de Shunderson (Finlay Currie), en **People Will Talk** (1951), que pone en peligro la carrera profesional del doctor Noah Praetorius (Cary Grant).

E igualmente habría que incluir dentro de la misma escala evocadora la muerte, anterior al comienzo del relato, de Sebastian en **De repente, el último verano**, o las referencias continuas al siglo XVII por parte de Cecil Fox (Rex Harrison) en **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967), o a los años treinta por parte de Andrew Wyke (Laurence Olivier) en **La huella** (*Sleuth*, 1972), que revelan el bucle temporal en el que ambos personajes han quedado aprisionados cual insectos en el ámbar.

Pero no sólo el ayer, sino también el mañana hará sentir su presencia indeleble sobre un hoy convertido en una especie de encrucijada de caminos sin salida, marcado por el devenir de los acontecimientos pasados y por la amenaza de un futuro tan ineluctable como el propio destino. Para visualizar este último, Mankiewicz utiliza distintos instrumentos, que van desde la canción que el fantasma

de Alzide interpreta diariamente al clavicordio para recordar la maldición que decidirá la suerte fatal de los Van Ryn en **El castillo de Dragonwyck**, hasta el rótulo de neón y el cuadro torcido (donde se representa una antigua estampa bostoniana) de la casa de George Apley, que previenen del derrumbe de los viejos valores de la Nueva Inglaterra ante el avance incontenible de la modernidad capitalista, en **The Late George Apley**.

Fantasmas, maldiciones, personajes, cuadros y estatuas se convierten, así, en los artificios preferidos por el cineasta para reflejar la influencia paradójica que el futuro ejerce sobre el presente atribulado de los personajes de sus historias. De este modo, la aparición del espectro de Julio César en la película del mismo título, anunciando a Bruto: "*Me verás en Filipos*", adelanta la derrota de éste a manos de Marco Antonio y Octavio, al igual que la advertencia del ciego al propio Julio César ("*Guárdate de los idus de marzo*") en el mismo film, o que la premonición de la sacerdotisa en **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963), advierten del destino fatal que aguarda al emperador romano.

La imagen de Phoebe, multiplicada hasta la saciedad por los espe-

jos del vestidor de Eva Harrington en **Eva al desnudo**, cumple también una función similar a la de los ejemplos anteriores, mostrando que el ciclo de renovación de las ambiciosas aspirantes a estrellas teatrales o cinematográficas se repite hasta el infinito, y otro tanto cabe decir de la galería de cuadros de los Torlato-Favrini, que adelanta el espacio que ocupará el retrato de María Vargas al final de su vida en **La condesa descalza**.

En este último caso, pues, una misma imagen sirve tanto para visualizar el peso del pasado (las obligaciones que Vincenzo asume al convertirse en el último miembro de los Torlato-Favrini) como la amenaza del futuro (el lugar destinado al lienzo donde María Vargas quedará inmortalizada como la última condesa del linaje) que gravita sobre la protagonista de la historia.

Esta voluntad, por parte de Mankiewicz, de conjugar los tres tiempos dentro de la narración encuentra, a su vez, algún notable efecto de síntesis en esta misma película. En ella, el juego con la estructura de *flash-backs* consigue que la estatua de María Vargas sirva tanto para adornar el



Eva al desnudo

presente (el entierro de la condesa presidido por su efigie de mármol) como para reflejar los tres ejes temporales del relato al introducir la realización de la escultura en el seno de uno de los *flash-backs* donde Harry narra la historia de María Vargas, de tal forma que la estatua es presente de la narración de Harry, pretérito, porque se trata de un relato en pasado, y futuro, porque el espectador conoce el destino que aguarda a la citada escultura una vez concluida la obra por parte del artista.

Esta misma construcción aflora también en el personaje del adivino ciego en **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953) que, en el presente de la narración, advierte a aquél que se prevenga del futuro (representado por "*los idus de marzo*") mientras que, una vez muerto César y con el cadáver yaciendo en las escaleras del Senado, un evidente primer plano del ciego —sin duda intencionado por parte de

Mankiewicz—, y de nuevo en presente, evoca el pretérito en el que el adivino lanzó su premonición a los oídos altaneros del emperador romano.

Los artificios de los que el cineasta se sirve para intentar trasladar a la pantalla sus ideas sobre el tiempo son, pues, muy variados y diversos y, en ocasiones, un mismo procedimiento puede emplearse tanto para visualizar el pasado como el futuro, sin que para ello importe que se trate de un cuadro, de una estatua o, ni siquiera, de un *flash-back*, cuya utilización aparece asociada siempre a la evocación del pretérito, pero que, en el caso de Mankiewicz, arroja también luces sobre el futuro de las criaturas que pueblan sus historias.

No se trata, por lo tanto, de que la utilización del *flash-back* en estos filmes no se aplique fundamentalmente a la rememoración del pasado, sino que, en la configura-

ción de esas evocaciones Mankiewicz introduce, en ocasiones, varios elementos significativos que reverberarán sobre el presente del cual se ha desgajado ese *flash-back*, pero también sobre el futuro de sus protagonistas. Éste sería el caso, por ejemplo, de cuando, por intermedio de este procedimiento narrativo, se anuncia la muerte de la nobleza y de María Vargas en **La condesa descalza**, de cuando se describe la vida de una de las innumerables aspirantes al trofeo Sarah Siddons en **Eva al desnudo** o de cuando se adelanta la previsible locura posterior de Violet Venable (Katharine Hepburn) en **De repente, el último verano**.

Personajes atrapados en el tiempo: niveles temáticos

Siguiendo los mismos impulsos que Mankiewicz, aunque la escritura de los guiones provenga de



Julio César

plumas ajenas a la suya, la mayoría de los personajes que transita por sus ficciones muestra habitualmente la misma preocupación que su creador por el paso del tiempo o por la influencia que éste ejerce en sus vidas respectivas. Personajes anacrónicos y anclados en el pretérito, buena parte de ellos se declaran amantes de un lejano pasado, irreal e idealizado, mientras, simultáneamente, se sienten desplazados de un presente cuyos rasgos detestan y que ni siquiera aciertan a interpretar con claridad, y prisioneros de un futuro sin esperanza, donde sus sueños de inmortalidad se disuelven en la nada y donde su búsqueda afanosa de algún tipo de descendencia desemboca invariablemente en el fracaso.

Enemigos del tiempo, de la historia y de la vida, todos ellos construyen refugios claustrofóbicos a su medida, tratando de evitar que los acontecimientos diarios, y el presente, penetren en ellos, a la vez que se aferran a un pasado sin esperanzas, cuyos ecos condicionan su existencia actual y su destino.

En esa especie de limbo irreal se sitúa Nicholas Van Ryn (**El castillo de Dragonwyck**), anclado todavía en los ideales anteriores a la revolución francesa y que asiste, con impotencia, a la rebelión de sus aparceros a los gritos de "*libertad, igualdad, fraternidad*"; George Apley (**The Late George Apley**), depositario de los valores del viejo Boston, empedernido lector de Emerson, pero que no logra entender las ansias de libertad de sus hijos; Vincenzo Torlato (**La condesa descalza**), que ve cómo su linaje desaparecerá con él mismo; Cecil Fox (**Mujeres en Venecia**), refugiado en su palacio veneciano y enamorado de los ideales del siglo XVII; Andrew Wyke (**La huella**), varado en los años treinta, cuando triunfaban los relatos de Agatha Christie y las melodías de Cole Porter; y



tantos otros protagonistas de las ficciones de Mankiewicz.

El sentimiento de pérdida —que la sucesión habitual de *flash-backs* se preocupa casi siempre de situar en primer plano— se apodera así de unas narraciones donde la muerte de algún personaje importante (el capitán Gregg en **El fantasma y la señora Muir**, el cadáver que diseccionan en **People Will Talk**, Sebastian en **De repente, el último verano**, Julio César en la segunda parte de **Cleopatra**...) contribuye a acentuar esa sensación de pérdida, a la vez que introduce la percepción del futuro en el seno del relato, advirtiendo con su presencia cadavérica del destino final que aguarda a sus protagonistas. Pérdida, ausencia, muerte... La conjunción de todos estos elementos desvela la fragilidad de unos seres que, aparentemente poderosos y seguros de sí mismos, se encuentran, no obstante, solos, terriblemente solos, sin posibilidades reales de comunicarse con los demás.

Para paliar esa soledad, muchos de ellos construyen un decorado a su medida, a la medida de su anacronismo, y lo abigarran de marionetas, bustos, adornos, discos antiguos, retratos, que, sin embargo, y en palabras de Vincent Amiel, no hacen más que subra-

yar la fragilidad de sus poseedores (6). Ese mismo carácter se apodera también de las numerosas estatuas que acompañan la existencia de estos seres (de Julio César, de María Vargas, del premio Sarah Siddons, de Poe...), convertidas en testimonio irónico del poder y de la ambición de sus propietarios, en símbolos incontestables de la decadencia, de la muerte y de la vanidad de unos sueños de gloria destinados a desvanecerse en el eco desmemoriado de los siglos.

Prisioneros del pretérito y de los refugios donde intentan ocultarse del presente, ninguno de ellos puede escapar de su destino, ni tampoco borrar su pasado; por eso resulta grotesca la lobotomía que Violet Venable intenta practicar a su sobrina Catherine en **De repente, el último verano**, pues, cualquiera que sea su resultado, el ayer continuará haciendo gravitar su peso insostenible sobre la existencia de todos estos seres.

Pero tampoco el futuro parece ofrecer mejores esperanzas a ninguno de ellos —salvo a la señora Muir, que, situada fuera del tiempo y de su época, conseguirá reunirse después de la muerte con el capitán Gregg—, que ven cómo el mundo exterior va agrietando, infatigable, las paredes de sus re-



fugios. Para escapar de su destino inevitable, algunos de estos personajes buscarán el sueño imposible de la inmortalidad, ya sea a través de sus poemas (como pretende Violet Venable con su hijo en **De repente, el último verano**), ya sea convirtiéndose en dios romano o, si es el caso, egipcio (como Julio César en la película del mismo título o en **Cleopatra**), ya sea buscando dejar su huella a través de la imagen cinematográfica (como en **Eva al desnudo**), de sus narraciones policíacas (como Andrew Wyke en **La huella**), ya sea por medio del amor, como la señora Muir o la propia Cleopatra.

Otros, en cambio, intentarán perpetuar su existencia a través de sus hijos. Sin embargo, como en el caso anterior, tanto Nicholas Van Ryn (**El castillo de Dragonwyck**) como Vincenzo Torlato (**La condesa descalza**) o Julio César, en los dos títulos citados, verán también cómo su sueño se desvanece y ninguno de ellos conseguirá tener descendencia o ese hijo varón que perpetúe el apellido de sus progenitores. Fracasada esta vía de salida y con el pasado atenazando sus pensamientos, la única solución que resta a estos personajes es intentar vivir un presente cuya mediocridad repele su aristocracia exis-

tencial, mientras contemplan con impotencia las cicatrices que el tiempo, siempre el tiempo, va dibujando en sus vidas.

El conflicto dramático que, en gran parte de estas ficciones, enfrenta a sus protagonistas maduros con personajes más jóvenes (como es el caso de Nicholas Van Ryn y su joven esposa, de George Apley y sus hijos, de Julio César con Marco Antonio y Cleopatra, de Cecil Fox frente a William McFly y Sarah Watkins, de Margo Channing y Eva Harrington, o de Andrew Wyke y Milo Tindle, entre otros) introduce, además, la conciencia del paso del tiempo en el seno del presente y en la vida de unos personajes que, como en una última vuelta de tuerca, se encuentran, digámoslo una vez más, desplazados del ayer en el que les hubiera gustado vivir, del hoy que encarnan sus jóvenes rivales y de un futuro que, como agua en el agua, disolverá la memoria de su paso por el mundo.

Lúcidos y pesimistas al mismo tiempo, casi todos ellos saben, sin embargo, que, como expresa paradigmáticamente Cecil Fox en **Mujeres en Venecia**, "no ha existido otro tiempo ni otro mundo, simplemente hemos perdido el placer de vivir en ellos", y que,

por lo tanto, su existencia se reduce tan sólo a un simulacro de vida. De esa conciencia nacen las complicadas representaciones, casi teatrales, que muchos de ellos orquestan alrededor de sí mismos y donde el juego por el juego parece ser el único lema y la regla exclusiva que respetan sus artífices (7).

En el fondo, sin embargo, detrás de esa representación lo que late es el deseo de estos personajes de apurar la copa del presente hasta sus gotas postreras, de vivir el instante hasta sus últimas consecuencias, de disfrutar del aquí y ahora conscientes de su derrota contra un enemigo tan poderoso como el tiempo, una derrota de la cual viene a ser expresión, en las imágenes, el fracaso que todas estas criaturas manipuladoras sufren al final de la representación organizada por ellos mismos. Una conciencia del extraordinario valor del tiempo que nadie ha expresado mejor que Cecil Fox en la película anteriormente citada: "*La gente valora muy poco el tiempo, la gente vulgar. Como en todo lo demás, elige lo que es mayor, no lo que es mejor, hasta el tiempo. Sólo piden vivir cien largos y miserables años y se sienten estafados si viven cincuenta maravillosos. Cantidad, sí; calidad, no. Venecia es diminuta y preciosa; Los Ángeles, gigantesca y aterradora. ¿Quién la prefiere? La mayoría de la gente, ésa*".

Flash-backs, retratos, fantasmas, estatuas... Los signos del pasado y del futuro que el cineasta introduce en la textura narrativa y visual de sus relatos toman cuerpo, así, en la vida de unos personajes a los que se concede tan sólo el disfrute del brillo efímero del instante y que ven cómo el tiempo, que todo lo arrumba y vuelve ruinas, condiciona su existencia y los desplaza (quizás como le sucediera también al propio cineasta en su carrera profesional y en su propia vida) de un presente

que puede gozarse únicamente a través de un simulacro, de una representación, de un juego. Ahora bien, cabría preguntarse llegados a este punto, ¿qué filosofía, qué visión del mundo se oculta detrás de toda esta concepción pesimista y, al mismo tiempo, lúcida sobre el paso del tiempo?

La fugacidad barroca: una interpretación

Sería, sin duda, arriesgado afirmar, sin otras matizaciones, que personajes como George Apley, Harry Dawes, Cecil Fox o Andrew Wyke son meros sustitutos de Mankiewicz en la pantalla, seres forjados a imagen y semejanza de su creador y convertidos en portavoces cinematográficos de sus ideas, pues, de mantenerse esta interpretación, resultaría difícil justificar la mirada crítica e irónica con la que el cineasta contempla el comportamiento de todos ellos en el seno de sus ficciones. Sin embargo, no es menos cierto que, aun dentro de esa distancia crítica, se adivinan buenas dosis de comprensión y de complicidad del director con los mismos y que, a veces, no resulta difícil descubrir las ideas de Mankiewicz en algunos parlamentos de Harry Dawes (**La condesa descalza**) sobre el cine, de Addison de Witt (**Eva al desnudo**) sobre el teatro, de Julio César o de Cleopatra acerca de la vida o, por lo que a nosotros nos interesa, de Cecil Fox (**Mujeres en Venecia**) sobre el tiempo.

Probablemente ninguna película de Mankiewicz condense mejor que esta última la visión del cineasta acerca de este tema y, tal vez, por ello mismo, el propio director ofrezca, casi como de pasada al comienzo de la película, las claves para rastrear las raíces de su concepción sobre el paso del tiempo, haciendo exclamar a Cecil Fox: "*El XVII, mi siglo, mi*



época dorada". Y las palabras de éste pueden traspasarse, en cierta forma, a los labios de su creador, pues en buena medida, conforme se expondrá a continuación, las ideas y los sentimientos barrocos ofrecerán gran parte del sustrato ideológico y formal en el que germinarán las ficciones del cineasta.

Sería desviarnos demasiado de nuestro objetivo analizar las razones económicas, sociales, políticas e ideológicas que dieron origen a esa exaltación del sentimiento y de la conciencia del tiempo, de la fugacidad de la vida, que se conoce como conciencia barroca y algunas de cuyas manifestaciones más conocidas habrá ocasión de examinar más adelante. En todo caso, lo que sí parece cierto es que en esa época, siguiendo a Erwin Panofsky, "*el individuo se hace consciente de todos los problemas del mundo exterior como de los de su propio ego, lo que conduce a que las personas se alejen del mundo como de un peligro amenazador*" (8).

Esa acentuación del subjetivismo y esa huida del mundo características de las gentes del XVII —y presentes también, por lo que acabamos de ver, en la mayoría de los personajes de Mankiewicz—

guardan relación asimismo con la conciencia de la fugacidad de la vida y con la angustia por el paso del tiempo, que tienen lugar en esa época y que se trasvasan a las criaturas del cineasta. De este modo, si el artista barroco puede exclamar desesperanzado "*sólo el tiempo vive*" (9) o, en palabras de Góngora, "*tú eres, tiempo, el que te quedas / y yo soy el que me voy*" (10), Cecil Fox podrá decir también: "*La gran preocupación [de la humanidad] es el tiempo. Y cuando la humanidad termine, ya sea por suicidio o por muerte natural, seguirá el curso del tiempo*". Una idea que el propio cineasta había enunciado ya con anterioridad, por intermedio del personaje de Elizabeth Conroy (Josephine Hutchinson), en **Solo en la noche**: "*Las cosas cambian, pero el tiempo no cambia jamás*".

Nada tiene de sorprendente, por lo tanto, que, de acuerdo con esta sintonía de pensamiento entre los artistas del XVII y Mankiewicz, éste llevase a las pantallas **Julio César**, una de las obras más conocidas del dramaturgo barroco por excelencia, William Shakespeare. Es difícil saber entonces si el discurso que Marco Antonio (Marlon Brando) pronuncia ante el cadáver de César (Louis Cal-

hern) denostando la fugacidad de la existencia humana, expresa tan sólo la visión sobre el paso del tiempo y la muerte que podría albergar el dramaturgo inglés o si, por el contrario, no explicita también los pensamientos del cineasta sobre el mismo tema.

En cualquier caso, lo que sí resulta ilusorio, a partir de esta premisa incontestable, es intentar detener el paso del tiempo, como pretenden hacer infructuosamente varios de los personajes del cineasta y, sobre todo, Cleopatra, quien no duda en declarar ante César que *"el tiempo es nuestro enemigo"*, una conclusión a la que llegará también, aunque desde otra perspectiva, Harry Dawes en **La condesa descalza**: *"Todo estaba ya escrito en el libro del destino, nada de lo que yo pudiera hacer cambiaría ni una sola línea, ni mis lágrimas borrarían una sola palabra"*.

La conciencia de la transitoriedad de la vida humana y la aceptación de la derrota ante la imposibilidad de enfrentarse con éxito al paso del tiempo impulsa a estos seres, como sucedía antes con los hombres del barroco, a una especie de fuga ascética del mundo, a una huida imposible del presente y de la propia existencia (quizás porque, como explicita Harry Dawes, *"la vida es un guión estúpido"*), mientras sienten, como aquéllos, *"la inquietud atormentada del futuro y el deseo de aferrarse al pasado"* (11).

Como corolario inevitable, la conciencia de fugacidad revela a estos personajes, como acaecería también con sus predecesores del siglo XVII y, sobre todo, con los escritores místicos, el sentimiento de lo eterno, que impulsa tanto a aquéllos como a éstos hacia una huida ascética hacia lo infinito. La búsqueda de la inmortalidad se convierte así, conforme acabamos de ver, en una constante para todos ellos, aunque para al-

canzarla deban rebelarse contra Dios, como hacen, de alguna forma, Sebastian en **De repente, el último verano** o Nicholas Van Ryn en **El castillo de Dragonwyck**. Una pretensión, sin embargo, inútil —como revela el significativo plano que muestra la estatua del esqueleto de un ángel, probablemente luciferino, adornando el jardín de Sebastian— y, al menos, tan vana como la de pretender convertirse en un dios humano —como Julio César—, o en intentar perpetuarse a través de su obra (12) —como Andrew Wyke— o de su descendencia —como el conde Torlato-Favrini, Julio César y varios protagonistas más de la filmografía de Mankiewicz—.

La siguiente conclusión inevitable es que si sólo existe el tiempo, los seres humanos se encuentran condenados, a largo plazo, a repetir los mismos actos una vez tras otra, como en un ciclo sin fin, marcado siempre por el eterno retorno de los mismos acontecimientos. De ahí que Margo, en **Eva al desnudo**, contemple cómo Eva ocupa su puesto estelar en la escena mientras ésta, a su vez, encuentra su lugar de privilegio amenazado por las infinitas Phobes que se encuentran dispuestas a ocupar su sitio, que Marco Antonio, en **Cleopatra**, vea cómo su destino se encuentra encadenado, de alguna forma, al de Julio César, o que el hijo de George Apley, en **The Late George Apley**, se vea condenado a repetir la misma andadura social de su padre, y así sucesivamente, sin que exista ninguna esperanza de mudar el lento discurrir de la rueda del destino.

Asimismo, de esa conciencia de que no existe nada más que el tiempo surge otro motivo temático presente en buena parte de las narraciones del cineasta y que enlaza con uno de los temas barrocos por excelencia, conforme explicitará el célebre drama calderoniano, la vida entendida como un

sueño. Un primer esbozo de esta concepción de la existencia humana aparece ya en **El fantasma y la señora Muir**, donde la vida de ésta se configura como un sueño que acabará con el despertar de la muerte y que abrirá, para ella, la posibilidad del amor con el fantasma del capitán Gregg. Sin embargo, la formulación más significativa de este tema en la obra de Mankiewicz se encuentra en el parlamento final de Cleopatra antes de suicidarse, un texto que, sin duda, cualquier escritor barroco podría haber considerado como suyo: *"¡Qué despierta me siento! Como si la vida sólo fuera un sueño que muere y que, al morir, da paso a otro que nace. Bello sueño que nunca acabará, porque es eterno"*.

Fugacidad de la vida, entendida como un sueño, imposibilidad de luchar contra el tiempo fugitivo o de alcanzar la inmortalidad por cualquier medio, toda la existencia humana se reduce, por lo tanto, a un ciclo invariable donde los acontecimientos están condenados a repetirse una y otra vez, donde la única certeza es que todo se extingue —ya se trate de los dinosaurios, como se cita en **De repente, el último verano**, ya de la nobleza, a quien se compara con esos animales prehistóricos en **La condesa descalza**— y donde el pasado, el presente y el futuro se conjugan simultáneamente, porque cada uno de ellos es intercambiable por el otro dentro de esa rueda infatigable que todo lo muda y trastorna para no cambiar nada sustancial, en definitiva.

Curiosamente, además, Mankiewicz utiliza también buena parte de la imaginería barroca para ensartar esos temas y, como el artista del XVII, prefiere, por lo general, lo artificial, lo fiero, lo feo y lo monstruoso como marco para construir sus ficciones. Una predilección especialmente presente en el decorado gótico, con resabios del cine de terror, de **El castillo de Dragonwyck**, en el

extraño jardín presidido por una temible planta insectívora de **De repente, el último verano** o en las estatuas monstruosas y en las marionetas de **La huella**.

Mankiewicz, sin embargo, va todavía más allá y recoge, incluso, el conocido tema barroco de las ruinas (más tarde traspasado al romanticismo y, en cierta forma al expresionismo, dos movimientos caracterizados también por la exaltación del yo y del subjetivismo) para ambientar una especie de reedición del martirio de san Sebastián (otra imagen muy representada tanto por la pintura y escultura barroca como por la manierista) en la conclusión de **De repente, el último verano**.

La fugacidad de la vida, que las ruinas representan plásticamente, encuentra expresión asimismo con otro motivo barroco para sugerir ese mismo sentimiento, el del jardín y, derivado de éste, el de la flor. Dos motivos presentes, conforme acaba de exponerse, en el invernadero monstruoso de Violet Venable, que representa, según ella misma confiesa durante el transcurso del relato, el amanecer de la creación, lo que convierte a éste en una especie de jardín del bien y del mal y lo enlaza, a través de la estatua representando el esqueleto del ángel caído, con el tema de la rebelión de Sebastián contra Dios.

Un laberinto de setos es el marco también en el que tiene lugar el primer encuentro entre Andrew Wyke y Milo Tindle en **La huella**, mientras Nicholas Van Ryn utiliza, en **El castillo de Dragonwyck**, plantas tóxicas (como la adelfa) para envenenar a su primera mujer y para intentarlo con la segunda, suprema manifestación de la transitoriedad de la existencia humana.

Por su parte, George Apley y la señora Muir descubren también el paso inexorable del tiempo con el



anciano árbol del caucho que amenaza con destruir el techo del invernadero del primero o con el monstruoso engañoso que aquélla corta, inopinadamente, al tomar posesión de la antigua residencia del capitán Gregg. Un jardín presidido por un bello reloj de sol es, por último, el marco en el que Cecil Fox pondrá fin a su vida, confirmando de este modo, y de manera si se quiere indirecta, la relación que ambos elementos mantienen con el tantas veces citado sentimiento barroco.

A su vez, como expresión sintetizada de esta preocupación por el

tiempo, el siglo XVII asistirá a un desarrollo extraordinario del arte de la relojería, que culminará con la invención del reloj de bolsillo en esa época. Un oficio, el de relojero, que, según afirma Milo Tindle en **La huella**, conocía bien su padre, aunque ello no le serviría para ganarse la vida honradamente en Inglaterra, porque los tiempos habían cambiado desde entonces.

Y unos objetos que, como no podía ser menos dentro de una ficción donde su protagonista se confiesa admirador apasionado del siglo XVII, dominan la puesta



en escena de **Mujeres en Venecia**, mostrando, a través de su diversidad (los relojes de arena, barroco y moderno que regalan al protagonista las tres mujeres con las que éste mantuvo lazos sentimentales), algún rasgo de la relación anterior de Cecil Fox con cada una de ellas. La destrucción de los tres relojes, al igual que el último baile de Fox al compás de *La danza de las horas*, adelantarán la muerte definitiva del personaje, mientras la falsificación del reloj de arena (en realidad, una réplica del original) introducirá una curiosa reflexión acerca de la falsedad del tiempo y, sobre todo, de la vida que preside toda la narración.

Queda, por fin, una última manifestación del alma barroca que, además, resultaba muy querida para Mankiewicz, a juzgar por sus declaraciones y por la presencia reiterada de la misma en sus ficciones (**Julio César**, **Eva al desnudo**, **Mujeres en Venecia**, **La huella...**): la afición por el teatro de las gentes del XVII, que daría origen a la creación, en esa época, del drama moderno, con William Shakespeare a la cabeza de la renovación y, en España, con Lope de Vega y su *Arte de hacer comedias*. Sin duda, esta influencia se halla también presente,

como es fácil suponer, en el juego de representaciones que se orquestan en el centro de las ficciones del cineasta y en la impronta teatral de los títulos anteriormente citados, y encuentra expresión, a su vez, en otro motivo barroco por excelencia, el del movimiento, el de la *"figura en movimiento [que] nos refuerza la conciencia de que contemplamos algo que pasa, [que] nos sugiere el antes y el después"* (13).

Incapaz de representar, sin embargo, ese movimiento en sus creaciones, el artista barroco deberá buscar otros artificios, como el llamado espacio continuo, para tratar de incorporar aquél en sus obras con los medios escasos que tenía a su disposición en esos momentos. Habría que esperar, por lo tanto, varios siglos para que el cine pudiera, al fin, cumplir el sueño aparentemente inalcanzable de los creadores del XVII. Y habría que esperar unos cuantos años más para que tiempo y movimiento, dos preocupaciones y anhelos barrocos, y dos de las principales características del cinematógrafo, se convirtieran en la materia narrativa y visual de las películas de un cineasta tan manierista como Mankiewicz, pero analizar este último rasgo de su estilo será ya materia de otro artículo.

NOTAS

1. José Ruiz en *Casablanca*, nº 14. Febrero de 1982. Pág. 38.

2. *"No creo que vivamos únicamente en el presente. Tenemos al mismo tiempo la conciencia del pasado y del futuro. En otras palabras, el tiempo es en lo que más creo y por ello estoy seguro de la existencia. Usted [se refiere a Michel Ciment] no estaría aquí sin su pasado, y su presencia tendrá consecuencias en su futuro"*. Ciment, Michel: *Passeport pour Hollywood. Entretiens avec Wilder, Huston, Mankiewicz, Forman, Wenders*. Seuil. París, 1987. (Traducción castellana: *Billy & Joe, conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Ed. Plot. Madrid, 1988. Pág. 117).

3. Heredero, Carlos F.: "Joseph L. Mankiewicz", en *Diario 16*. 21 de septiembre de 1992.

4. Bontemps, Jaques y Overstreet, Richard: "Mesure pour mesure", en *Cahiers du Cinéma*, nº 178. Mayo de 1966. Pág. 43.

5. Heredero, Carlos F.: *Joseph L. Mankiewicz*. Ed. JC. Madrid, 1985. Pág. 86.

6. Amiel, Vincent: "L'éternel retour", en *Positif*, nº 469. Marzo de 2000. Pág. 83.

7. Para profundizar sobre este tema, véase el artículo "Espejismos racionalistas", de Carlos F. Heredero, en este mismo número de *Nosferatu*.

8. Panofsky, Erwin: *Three Essays on Style*. MIT Press. Cambridge (Mass.) y Londres, 1995. (Traducción castellana: *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Paidós. Barcelona y Buenos Aires, 2000. Pág. 77).

9. Orozco, Emilio: *Manierismo y barroco*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981, pág. 58.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*, pág. 59.

12. Apuntalando esta opinión, N. T. Binh afirma, refiriéndose al personaje de Harry Dawes en *La condesa descalza*: *"El artista, por haber querido parar un instante el paso del tiempo, se ha tomado por un dios, pero descubrirá pronto el reverso de su ambición. Un ser humano, aun excepcionalmente, no interrumpe con impunidad el curso de la vida"* (Binh, N. T.: *Joseph L. Mankiewicz*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994. Pág. 45).

13. Orozco, Emilio, *op. cit.*, pág. 57.