

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El canalla que reescribió a F. Scott Fitzgerald. Joseph L. Mankiewicz, productor

Autor/es:

Gallagher, Tag

Citar como:

Gallagher, T. (2001). El canalla que reescribió a F. Scott Fitzgerald. Joseph L. Mankiewicz, productor. Nosferatu. Revista de cine. (38):15-23.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41246>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

*El canalla que reescribió a
F. Scott Fitzgerald*

Joseph L. Mankiewicz, producer



*Zuzendari eta gidoilari bezala egin zituen lanez gain, Mankiewiczek ekoizpen-lanak burutu zituen 1936 eta 1944 bitartean, eta ekoizle gisa garai hartako Hollywoodeko zuzendari garrantzitsuenetako zenbaitekin lan egin zuen, esate baterako Fritz Lang (*Fury*), Frank Borzage (*Mannequin; Three Comrades...*), George Cukor (*The Philadelphia Story*) edo George Stevens-ekin (*Woman of the Year*).*

Tag Gallagher



ómo se puede escribir acerca de un productor?

Generalmente, lo que escribe la gente es una serie de títulos de películas e historias divertidas y unos cuantos detalles comerciales. ¿Pero qué pasa con un productor que quizá sea también el autor de sus películas? ¿Qué me dicen de Joseph L. Mankiewicz, productor de la Metro Goldwyn Mayer, que no sólo escribía la totalidad o parte de los guiones de sus películas (sin créditos en pantalla) sino que también, como responsable de la Metro, estaba encima de todos los aspectos del diseño, *casting*, rodaje y montaje de sus películas? ¿Y que además siguió dirigiendo sus propias películas? ¿Cómo podemos saber qué es Mankiewicz en estas películas, en contraposición a lo que es Borzage o Lang, o el resto de directores que Mankiewicz contrató?

Para responder a estas preguntas, podríamos seguir la pista de la historia de la producción de cada película, estudiar los memorándums de las distintas oficinas y entrevistar a todas aquellas personas implicadas.

Pero no he hecho nada de esto. Ni yo ni nadie. Lo que he hecho ha sido consultar unos cuantos libros. Pero, sobre todo, he visto las películas, además de otros filmes realizados por los mismos directores, y he tratado de sacar conclusiones a partir de mis experiencias con estas películas.

En teoría, el trabajo de un productor de Hollywood en los años 30 y 40 era hacer de conexión entre el estudio y la producción individual. A veces, el productor era el que tenía que hacerse cargo de los "marrones" del estudio. Otras, era el san Jorge del artista. Y, a menudo, trataba de ser ambas cosas a la vez. En aquella época, la Metro contaba con varios productores ejecutivos, todos

ellos a las órdenes del dictador indiscutible del estudio, Louis B. Mayer. El cometido de Mankiewicz era seleccionar material, desarrollar guiones y decorados, contratar al director, los actores y técnicos, mantener el programa de trabajo y presupuesto iniciales y montar el resultado, todo ello bajo la estrecha supervisión del estudio. En la MGM, para la que Mankiewicz produjo veinte filmes entre 1936 y 1944, ni las estrellas, ni los directores, ni los guionistas (ni siquiera los productores, según Mankiewicz) tenían demasiado control sobre su trabajo; eran simplemente empleados. Sin embargo, la MGM animaba a sus empleados a imponerse. El mismo Mayer sirvió de ejemplo al elegir como ayudantes a personas que sabía que le apuñalarían por la espalda a la mínima oportunidad. Así, a pesar de que muchas de las películas de la Metro se confundían irremediabilmente con la prosaica identidad del estudio, y aunque fue precisamente durante la permanencia de Mankiewicz cuando más represivos fueron tanto el poder de Mayer como la autocensura de la industria cinematográfica, algunos directores resueltos fueron capaces de realizar ocasionalmente filmes que eran mucho más "suyos" que de la Metro.

Mankiewicz no quería el trabajo de Mayer. Pero las nociones de Mankiewicz de lo que él pensaba que deberían ser las películas son casi tan evidentes en las películas que produjo para Mayer como en aquéllas que él mismo escribió y dirigió más tarde. Lo que Mankiewicz amaba eran las palabras, los actores y el teatro. Él era escritor, hermano de escritor e hijo de un catedrático de literatura. Aunque más que un hombre de letras, fue un famoso donjuán.

Joseph L. Mankiewicz entró en el mundo del cine porque su hermano Herman (que póstumamente se haría famoso por escribir *Ciudadano Kane* -*Citizen Kane*, 1941-

con Orson Welles) era el jefe de la sección de guiones de la Paramount. A los 18 años, Joe cobraba por traducir al alemán los intertítulos de las películas mudas, y a los 20 fue nombrado ayudante de guionista. Su sueldo entonces era de 60 dólares por semana. El de Herman, 1.250 dólares.

Siete años y más de treinta películas más tarde, Joe se dirigió a Louis B. Mayer y le pidió que le hiciera director. "*Antes de poder caminar, tienes que aprender a arrastrarte*", le contestó Mayer, según Mankiewicz, quien añadió que ésta era la mejor descripción que él conocía de la postura de un productor. "[Durante estos] años oscuros (...) produje cantidad de películas que me avergüenza haber asociado a mi nombre" (1).

Esta pose de autodesprecio la encontramos en la mayoría de los personajes de Mankiewicz, en la mayoría de las películas que dirigió. Pero tuvo que "gatear" durante diez años antes de estrenarse como director con *El castillo de Dragonwyck* (*Dragonwyck*), en 1946. E incluso entonces tuvo que conseguir primero que Mayer lo despidiera por una aventura amorosa con Judy Garland.

Éstas son las películas producidas por Mankiewicz: **Tres desalmados** (*Three Godfathers*; Richard Boleslawski, 1936), con Chester Morris; **Furia** (*Fury*; Fritz Lang, 1936), con Sylvia Sydney y Spencer Tracy; **The Gorgeous Hussy** (Clarence Brown, 1936), con Joan Crawford y Robert Taylor; **Love on the Run** (W. S. Van Dyke, 1936), con Joan Crawford y Clark Gable; **The Bride Wore Red** (Dorothy Arzner, 1937), con Joan Crawford y Robert Young; **Doble boda** (*Double Wedding*; Richard Thorpe, 1937), con Myrna Loy y William Powell; **Mannequin** (Frank Borzage, 1938), con Joan Crawford y Spencer Tracy; **Three Comrades** (Frank Borzage, 1938), con Margaret Sullavan



y Robert Taylor; **El ángel negro** (*The Shopworn Angel*; H. C. Potter, 1938), con Margaret Sullavan y James Stewart; **La hora radiante** (*The Shining Hour*; Frank Borzage, 1938), con Joan Crawford, Margaret Sullavan y Robert Young; **Cuento de Navidad** (*A Christmas Carol*; Edwin L. Marin, 1938), con Reginald Owen; **The Adventures of Huckleberry Finn** (*The Adventures of Huckleberry Finn*; Richard Thorpe, 1939), con Mickey Rooney; **Strange Cargo** (Frank Borzage, 1940), con Joan Crawford y Clark Gable; **Historias de Filadelfia** (*The Philadelphia Story*; George Cukor, 1940), con Katharine Hepburn, Cary Grant y James Stewart; **The Wild Man of Borneo** (Robert B. Sinclair, 1941), con Frank Morgan; **Huellas femeninas** (*The Feminine Touch*; W. S. Van Dyke, 1941), con Rosalind Russell y Don Ameche; **Woman of the Year** (Geor-

ge Stevens, 1942), con Katharine Hepburn y Spencer Tracy; **Cairo** (W. S. Van Dyke, 1942), con Jeanette MacDonald y Robert Young; **Reunion in France** (Jules Dassin, 1942), con Joan Crawford y John Wayne; **Las llaves del reino** (*The Keys of the Kingdom*; John M. Stahl, 1944), con Gregory Peck.

La película ideal de Mankiewicz, ya fuera como director o como productor, era lo que yo denominaré un “foto-teatro”, un tipo de cine que se acercaba más a una obra de teatro filmada que a una película, más a un documento de actores para cuya actuación la mímica o el diálogo es continuo e inevitable, que a una historia con personajes.

Acuérdense de Spencer Tracy en **Mannequin**. Tracy contaba con cantidades impresionantes de la más esencial (y misteriosa) cualidad para un actor de cine: la “presen-

cia”, la fuerza y la claridad a la hora de expresar emociones. Los críticos señalaban constantemente que, mientras el resto de actores tenían que “trabajárselo”, a Tracy “le salía sin más, de forma natural”.

Sin embargo, lo que los críticos no dicen es que Tracy también podía ser un actor tremendamente histriónico. Tenía un repertorio de trucos de actor malo que no dudaba en utilizar para robar escenas a cualquiera que compartiera su fotograma, como tirarse de la oreja mientras el otro hablaba. En **Woman of the Year** (George Stevens, 1942), el truco utilizado fue la reacción silenciosa de Tracy al cotorreo incesante de Katharine Hepburn y, aunque se supone que el *gag* es la pasividad de Tracy frente a la actividad de Hepburn, como Hulot en **Playtime** (Jacques Tati, 1967), lo cierto es que las muecas de Tracy hacen que su papel sea mucho más acti-

vo que el de ella. De hecho, la borra de la pantalla, convirtiéndola en uno de sus *atrezos*. Después de diez minutos, el foto-teatro se hace pesado, fatuo y repetitivo. Con todo, en **Woman of the Year** Tracy está relativamente contenido y sutil bajo la (muy frustrada) dirección de George Stevens (quien, tras rechazar sabiamente trabajar para Mankiewicz en “un estudio de productores”, cambió desafortunadamente de opinión). En comparación, Frank Borzage no parece haberse resistido en **Mannequin**. Un actor histriónico como Wallace Beery podría salirse con la suya pasándose lentamente la mano abierta por la cara como hace Tracy, porque en el fondo todos pensamos que Beery es el mismo zoquete fuera y dentro de la pantalla; pero Tracy nunca nos deja olvidarnos de que él es más inteligente que el pobre tipo al que está imitando.

Para algunos espectadores es precisamente este sucedáneo la esencia de la buena actuación: la técnica “visible” de un virtuoso, como en música, pintura, ballet o gimnasia. Curiosamente, un crítico señala que la “infraactuación” de Tracy ayuda a **Mannequin**. Tenemos una visión diferente de las cosas, él y yo.

Probablemente, también veamos de forma diferente a Margaret Sullavan. He aquí otra adorada “presencia” con formación teatral. En **Three Comrades**, no cabe duda de que está “actuando”, una demostración sucedánea adecuadamente aplaudida con una nominación a los Oscar —y seguida, un año más tarde, con la entrega de un Oscar al Spencer Tracy más melodramático por su papel de un pescador portugués en **Capitanes intrépidos** (*Captains Courageous*, 1937). Ambas actuaciones respondían perfectamente al gusto de la época por el foto-teatro, provocaron montones de lágrimas y fueron consideradas como ex-

cepcionalmente entrañables. Después de todo, todo arte es un sucedáneo, pues, de lo contrario, sería la vida misma. Pero lo que es sucedáneo en la Sullavan de **Three Comrades** (su “actuación”) no es lo mismo que lo que es auténtico (su presencia). Mientras que la primera cualidad adorna el foto-teatro, la segunda es el alma de toda película.

Hace veintitrés años pregunté a una de las “compañeras de repertorio” de John Ford, Ruth Clifford, por qué Ford no había utilizado nunca a Lillian Gish en una película. Ella me miró con horror. No había caído en lo obvio, lo fundamental: “¡Oh, no! Es demasiado sintética para él”.

Desde entonces, he tratado de comprender qué es lo que Ruth Clifford quería decir. La heroína de **La culpa ajena** (*Broken Blossoms*, 1919), de D. W. Griffith, ¿“sintética”?

Margaret Sullavan, en las películas que no produjo Mankiewicz, parece a menudo menos fuera de lugar, incluso en papeles inverosímiles como el de **Una chica angelical** (*The Good Fairy*; William

Wyler, 1936) y **El bazar de las sorpresas** (*The Shop Around the Corner*; Ernst Lubitsch, 1940), porque tanto Wyler como Lubitsch subordinaban su presencia a la historia de sus películas. De la misma forma, Borzage, sin Mankiewicz, hacía “películas”. En su **¿Y ahora, qué?** (*Little Man, what now?*, 1934), Sullavan está casi natural, con energía, joven y guapa; en el extremo opuesto, en **The Mortal Storm** (1940) ésta es un icono utilizado con moderación y cuidadosamente controlado. Pero en **Three Comrades** el juego ya no está en manos de Borzage, sino de Mankiewicz, que estaba siempre ahí, en el plató, siempre dispuesto a ayudar, y Sullavan no es más que una actriz que devora escenas con un cálculo agresivo y descarado, exprime al máximo un pequeño repertorio de poses sintéticas, trucos de escenario y gestos robóticos. Y se muestra casi igual de mecánica, aunque encantadora, en **La hora radiante**, de Borzage-Mankiewicz, en la que interpreta un papel más breve. “Su actuación es casi insoportablemente cautivadora”, escribió Frank Nugent acerca de **Three Comrades** en *The New York Times*, lo cual



Mannequin

era bastante cierto. Pero el contraste es increíble cuando se comparan estos foto-teatros de Borzage-Mankiewicz con la producción independiente de Borzage **Cena de medianoche** (*History Is Made at Night*, 1937). Jean Arthur y Charles Boyer, actores considerados generalmente mucho más “superficiales” que la “luminosa” Margaret Sullavan, nunca parecen tan fraguados como ella.

El amor de Mankiewicz por el teatro impuso unas actuaciones en las que los actores están fuera de sus papeles. Parece haber equiparado la inteligencia con la reflexión sobre uno mismo, motivo por el que Jean-Luc Godard lo adoraba. Sus películas son siempre comedias de costumbres o, quizás, comedias basadas en comentarios sobre uno mismo.

Y de la misma manera que el “diálogo inteligente, escueto” de un guión “culto” puede terminar sustituyendo los conceptos intelectualizados de un dramaturgo por una visión más global e indigesta de un personaje, también puede una “actuación” sustituir la actitud hacia un personaje por el personaje mismo. Una “actriz” como Margaret Sullavan, tentadora, casi un ser humano multifacético, joven y guapo en **¿Y ahora, qué?**, no muestra nada de su realidad en los foto-teatros de Mankiewicz, películas que casi la fosilizan, definiéndola (como acostumbraba a hacer la Metro) como un manojo de pucheros y risitas para el resto de su carrera. Fuera de la pantalla era tempestuosa, rencorosa, autodestructiva, adorable, encantadora, rapaz y promiscua; en la pantalla es Shirley Temple.

Muchos actores son en su vida privada lo contrario a lo que representan en la pantalla. John Wayne era una persona confusa; Rock Hudson, gay; Ingrid Bergman, la fea del baile; Spencer Tracy, un borracho asqueroso. Y es en sus mejores películas donde



su verdadero yo aflora; viendo a Ethan Edwards en **Centauros del desierto** (*The Searchers*; John Ford, 1956), sabemos que puede derrumbarse en cualquier momento. No así Sullavan. Como todos los actores que trabajaron con Mankiewicz, Sullavan derivó en la fórmula: él nunca quiso que los personajes trascendieran su concepto, lo mejor para simbolizar la tragicomedia de la vida. Así, en **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950), Bette Davis se hace pasar por Bette Davis. A menudo, los personajes de Mankiewicz se vuelven locos de furia, pero nunca abandonan la urbanidad, nunca dejan de recitar. Para aquéllos a los que les gusta el teatro de este tipo, los personajes-de-Man-

kiewicz-que-han-encontrado-un-autor son todo un derroche. Para mí, sus alegrías y penas no tienen peso, ya que ellos mismos no tienen ninguna credibilidad. El problema no es que normalmente se les dé un papel que no les va (Sullavan no parece más una mantenido elegante en **Three Comrades** que Joan Crawford una dependiente del Lower East Side en **Mannequin**, una puta barata en **The Bride Wore Red** o una reina jacksoniana del baile en **The Gorgeous Hussy**; Robert Young, Robert Taylor y Franchot Tone, omnipresentes en estas películas, nunca parecen encajar en sus papeles). El problema es que los actores de Mankiewicz son maniqués.



Borzage-con-Mankiewicz es a Borzage-sin-Mankiewicz lo que el negro al blanco. En **Cena de medianoche**, los ojos nos deslumbran, el montaje es fascinante y los ángulos de la cámara hacen vibrar las emociones. Esto es una película. Un mundo de cuentos. Por el contrario, en un foto-teatro de Mankiewicz la cámara es casi invisible, restándole deliberadamente al realismo cinematográfico lo mejor para resaltar las actuaciones. Los ángulos nunca llaman la atención sobre sí mismos. Se prefiere fotografiar a dos personas a una distancia neutra. Los ojos nunca saltan a la vista. Los seres humanos nunca amenazan con violar el decoro de sus papeles. Nunca sale nadie al exterior: abundan las retroproyecciones, con las marionetas iluminadas sin contraste alguno. Esto es teatro filmado. Una grabación.

Dos de los mayores éxitos de Mankiewicz como productor, **Historias de Filadelfia** y **Woman of the Year**, deben su éxito no a él, sino a Katharine Hepburn, que contaba con las cualidades necesarias y se las vendía a la MGM, eligiendo ella misma los repartos y directores y supervisando los guiones. Fue ella, y no Mankiewicz, quien tuvo la idea de formar equipo con Spencer Tracy (harían nueve películas juntos). Sin embargo, prevalecería la estética del foto-teatro de Mankiewicz. Mankiewicz fijó los guiones y estuvo, como de costumbre, omnipresente.

Stevens abandonó dos veces, frustrado, el plató de **Woman of the Year**. Realmente, sus actores se estaban enamorando durante el rodaje de **Woman of the Year**,

pasión que perduraría hasta la muerte de Tracy, veinticinco años más tarde, pero que nunca se adivinaría por sus escenas. Por el contrario, Hepburn parece verdaderamente desnudar su alma (y cuerpo, aunque sólo tenga las manos y la cabeza descubiertas) mientras caía enamorada de John Ford (fuera de la pantalla) en **María Estuardo** (*Mary of Scotland*, 1936), película de la que los intelectuales nunca dejarán de burlarse pero que, sin embargo, y en su mayor parte, es una "película", con una riqueza emocional infinitamente superior a la de los foto-teatros de Mankiewicz. Una película son "imágenes"; con Mankiewicz, es siempre una cuestión de "imágenes de...", de "documentales" de lo que pasó en los platós de la MGM, independientemente del director, con una única excepción: Fritz Lang.

En **Furia** (1936), Spencer Tracy no sobreactúa; sus movimientos están totalmente controlados y son mínimos. La cámara dirige constantemente la atención sobre sí misma, adoptando unos puntos de vista peculiares, encadenando ángulos que a menudo no riman como uno espera, deleitándonos con unos montajes elaborados que pertenecen a un mundo completamente distinto al del discreto foto-teatro de la Metro. **Furia** está compuesta de imágenes; el resto de películas de Mankiewicz están representadas.

Mankiewicz se sentía intimidado por Lang. Era un ardiente germanófilo que hablaba bien el idioma, y tanto su padre como su madre habían venido de Alemania. Lang se había alejado de su camino para dar con un estercolero en la Metro, productora que lo había traído desde Alemania pero que ahora estaba a punto de dejarlo escapar sin haber hecho una sola película. Sin embargo, Mankiewicz consiguió que se le asignaran a él y a **Furia**, un proyecto que Mankiewicz había desarrolla-



do a partir de una idea de Norman Krasna. También rescató a Spencer Tracy; la Fox se había deshecho de él tras mil y una borracheras. Juntos crearían una obra maestra. ¿Por qué no? Mankiewicz tenía 26 años. **Furia** era su primera producción de verdad en la MGM. Apoyó constantemente a Lang frente al odio implacable, no sólo de los ejecutivos de la Metro, sino también de prácticamente todo el reparto y el equipo de filmación, con la notable excepción de Sylvia Sidney. Tracy se amotinó, un electricista estuvo a punto de dejar caer una lámpara de arco sobre Lang, casi todo el mundo trataba de que lo echaran. Lang era “mezquino, un alemán arrogante y dominante”, recordaba el cámara Joseph Ruttenberg (2).

Poco después del estreno de la película, Mankiewicz hizo un anuncio: “*Mi primera producción, destinada a revolucionar toda la industria, ha sido Furia*”, dijo. “*La prensa la ha recibido*

con entusiasmo; la MGM la ha explotado magníficamente; y con mucha suerte y el viento a su favor, la MGM podrá finalmente recuperar su dinero” (3).

Lang no le devolvió las gracias. Éste se abstuvo durante décadas de estrecharle la mano porque Mankiewicz, siguiendo las órdenes de la Metro, había cortado algunas escenas de fantasmas de las que el público del preestreno se había reído. Y, a pesar de que **Furia** arrojara finalmente un beneficio de \$248.000 sobre un coste de \$604.000, tampoco recibió las gracias de Louis B. Mayer porque éste, que parecía haber tolerado la película para darle una lección a Mankiewicz, estaba disgustado porque **Furia** fuera tan contraria al estilo foto-teatro de la MGM —y por su contenido social: éste seguía siendo el mismo estudio que dos años antes había obligado a su primer director a hipotecar la casa y a producir **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*; King Vidor, 1934) de for-

ma independiente (con Mankiewicz compartiendo el guión)—.

Mientras que Mankiewicz, después de semejante debut y con tan sólo 26 años, siguió con una larga serie de foto-teatros, sólo reseñables por su convencionalismo banal y por un artificio que borraba cualquier indicio de vida, Lang, gracias a **Furia** (y a una petición de Sylvia Sidney), siguió dirigiendo con una mayor autoridad **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937) para Walter Wanger, el productor independiente de **Cena de medianoche**. Joe se convirtió en el chico bueno de la empresa.

¿Por qué? ¿Fue un retroceso ante el rechazo de Lang? ¿Un abrazo de Louis B. Mayer? ¿Los problemas del matrimonio y una sucesión de mujeres? Quizá, las tres cosas.

Entre las mujeres estaba Joan Crawford, “*la estrella de cine prototípica*” en palabras de Man-

kiewicz, cuya habilidad para manejar el terror temperamental constituía uno de sus valores para el estudio. "Yo podía manejar a Joan". Ya había escrito el guión de dos de las películas de Crawford y ahora produciría tres más seguidas, a cada cual más aburrida. **Love on the Run**, una imitación de **Sucedió una noche** (*She Married Her Boss*; Frank Capra, 1936), fue el éxito popular de las tres primeras, probablemente porque W. S. Van Dyke se deshace, como de costumbre, de todo lo superfluo. Mankiewicz, impertérrito, produjo seis fototeatros más con Crawford, siempre tratando de "adaptar" sus guiones para ella, y la fallida Crawford siempre ahí, aunque **Strange Cargo** tiene sus defensores. "[Fue] realmente maravilloso... Clark y yo hicimos nues-

tro mejor trabajo juntos en **Strange Cargo**. Siempre habíamos estado unidos, a veces incluso demasiado unidos, pero ahora nos reconocíamos como personas adultas y la química estaba todavía ahí, poniendo el resto. Los dos teníamos buenos papeles, de esos que los críticos llaman "completamente realizados". El argumento era potente y el guión espléndido, y Frank Borzage nos dejó cogerlo y salir corriendo. ¡Y, chico, cómo corrimos!" (4).

De hecho, la mayor parte de la película están sentados en un barco varado en el mar, muriéndose de sed, demasiado lentamente, tras caminar trabajosamente a través de una ciénaga. La censura prohibió cualquier indicio de que los amantes mantuvieran relaciones sexuales, y

se salió con la suya: incluso menos que en **Woman of the Year**, no hay nada en esta película que sugiera emociones reales, ni dentro ni fuera de la pantalla. La Legión de la Decencia condenó **Strange Cargo** por una figura de Cristo interpretada por Ian Hunter, dándole así una mayor repercusión a la película. **Strange Cargo** se deleita en la poesía y las pretensiones literarias de la misma manera que **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*; John Ford, 1934) y **Hombres intrépidos** (*The Long Voyage Home*; John Ford, 1940), pero nunca va más allá de los conceptos y la actuación teatral. Una vez más, uno cree cierto que el director Frank Borzage, con más autoridad, hubiera sido mucho más desmesurado, disoluto, agudo y animado.



Strange Cargo



Dos años después de **Furia**, Mankiewicz volvió a intentar hacer arte con F. Scott Fitzgerald como su único crédito en **Three Comrades**. Margaret Sullavan se quejaba de que los diálogos eran irreproducibles, el estudio no quería las prostitutas, las amantes solteras, los nazis o al san Pedro telefonista de Fitzgerald, aunque, curiosamente, no pusieron objeciones a consagrar el asesinato por venganza con la ventana de una iglesia y el estribillo del *Aleliya* de Händel, porque la víctima lo merecía. Como dijo Mankiewicz, "si alguna vez aparezco en alguna historia de la literatura, en una nota a pie de página, será como el canalla que reescribió a F. Scott Fitzgerald" (5).

El tono de autoburla es típico, como reconocerá cualquiera que haya visto una película de Mankiewicz. Pero más que al canalla,

recordemos al joven de 26 años que salvó a Fritz Lang.

NOTAS

1. Geist., Kenneth L.: *Pictures Will Talk: The Life and Times of Joseph L. Mankiewicz*. Scribner's. Nueva York, 1978. Pág. 73.
2. Geist, op. cit., pág. 79.
3. *The Deltan*, diciembre de 1936. Citado en Geist, op. cit., pág. 80.
4. Newquist, R., *Conversations with Joan Crawford*, Secaucus, Citadel Press, Nueva Jersey, 1980, pág. 85.
5. Geist, op. cit., pág. 90.