# La voluntad de arte de David O. Selznick en *Gone with the Wind*

José Luis Caballero
Universidad Complutense de Madrid

**David O. Selznick's Artistic Will in *Gone with the Wind***

**Abstract**
The film credits and the first sequence analysed in this article reveal that under the special producer David O. Selznick's signature lies beneath an artistic will (*Kunstwollen* in German, following Allois Riegl) that relates formal affinities within it. Considering that in cinematographic production the term producer expresses the cinematographic entrepreneur, as well as the professional in charge of leading the production of a film; we will investigate here the extraordinary case of a film whose circumstances forced a change of director up to three times.

**Key words**: Producer. Art. Authorship. Style. Cinema.

**Resumen**
Los títulos de crédito y la primera secuencia analizados en este artículo desvelan que bajo la firma del singular productor David O. Selznick subyace una voluntad artística (*Kunstwollen*, siguiendo a Allois Riegl) que relaciona afinidades formales en su seno. Si en la producción cinematográfica, el término productor designa tanto la figura del empresario cinematográfico como la del profesional encargado de guiar la producción de una película, indagamos en el caso extraordinario de un film cuyas circunstancias obligaron a cambiar hasta tres veces de director.

**Palabras clave:** Productor. Arte. Autoría. Estilo. Cine.

ISSN. 1137-4802. pp. 157-167

## En primer lugar el hecho cinematográfico

Detallar las vicisitudes de la producción de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming. EEUU: Selznick International, 1939), su fase de preparación; detenerse en las incidencias durante el rodaje, en los conflictos entre las partes en él implicadas, la historia en definitiva que va desde que una agente literaria ofrece las galeradas de los que será uno de las novelas más vendidas hasta el estreno de la película en la que se basa, es decir la gloria y el mito en tantas líneas como se desee, no supondría más que una reedición, o mejor, una remezcla de todo lo publicado y casi hablado acerca de este hermoso film.

En lo que queremos ocuparnos en primera instancia es en las muestras que algunos de estos hechos trazan en la escritura de la película y puesto que su autoría quedó en suspenso desde su estreno, admitir con muchos que no existe verdadero autor o no al menos autor único que pudiera certificar la obra como suya y considerar al productor David O. Selznick como su artífice, entendiendo por tal y a diferencia de la natural consideración artística del autor de una obra de arte, en una de sus acepciones: figura que hace posible la obra, su promotor, o incluso artificiero, con la destreza en urdir los mecanismos de un ingenio[1].

1 FLAMINI, Roland (1975). *Scarlett, Rhett and a cast of thousands*. New York, Macmillan. (En Contracampo nº 15,1980; traducción de Ignasi Bosch). Además de Victor Fleming responsable del rodaje de un 55%, Sam Wood y William Cameron Menzies con un 15% y George Cukor con un 5% se reparten el 90%. El 10% remanente queda entre el director de la segunda unidad Reeves Eason con un 1%, y un 9% que corresponde a una colección de tomas diversas, títulos y efectos especiales, de los que el director de fotografía que no figura en los títulos genéricos Lee Garnes rueda una hora y que el sí acreditado Ernst Haller completa.

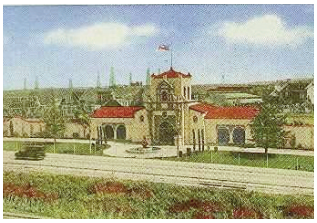
Cineasta independiente tras su paso por la Metro Goldwyn Mayer, Paramount y RKO, crea en 1935 la Selznick International Pictures.

Anotamos una primera diferenciación y bien voluntaria con el resto de las imágenes de marca que las grandes productoras cinematográficas insertaban en el inicio de las películas. Lo que primero veían los espectadores:

Quedan fijadas de manera estricta en el hecho fílmico lo que podrían ser meras intenciones de distinción con respecto a sus homólogos *"intentaré que todas mis películas sean de primerísima calidad"*[2], certificadas con su firma para siempre. Y no sólo: un travelling vertical descubre el lugar donde se producen. Y a diferencia del resto de los estudios de producción, de las majors,

> "todas ellas parecidas a almacenes, hangares u oficinas gubernamentales, mucho más afines a un complejo penitenciario, a unos cuarteles, que a unos estudios de cine".

2 JEFF, LEONARD J.(1991). *Hitchcock y Selznick*. Barcelona, Laertes Ediciones, 13.



Estudios Fox años 20

Estudios Fox 1940

Estudios MGM

Estudios Republic 1935

Estudios Universal

Estudios Paramount

"Separada del Washington Bvd. por una amplia extensión de verde césped y bien cuidados setos, totalmente rodeado de columnas, la sede administrativa se parecía muchísimo a una de esas ricas mansiones pertenecientes a algún plantador del sur"[3].

3 Ibíd, p. 18.

En 1935 el edificio ya estaba construido y en 1936 se publica *Gone With The Wind* la novela de Margaret Mitchell.

Selznick Pictures

Los dos fotogramas que siguen reproducen dos imágenes de "Twelve Oakes" (Los Doce Robles) al comienzo del film, la casa de los Wilkes:

**Omnipotencia de los pensamientos**

Escribe Freud:

> «El arte es el único dominio en el que la "omnipotencia de las ideas" se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque -merced a la ilusión artística- efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista con un hechicero [...] El arte, que no comenzó en modo alguno siendo "el arte por el arte", se hallaba al principio al servicio de tendencias hoy extinguidas en su mayoría, y podemos suponer que entre dichas tendencias existía un cierto número de intenciones mágicas»[4].

Y son los deseos de Selznick y la consecución lógica o mágica de los mismos lo que vaticina su autoría o mejor, su propiedad. Si según Freud en el caso clínico estudiado[5], el sujeto tendría siempre que añadir algo de su parte para dar más fuerza a sus supersticiosos temores esto tendría que ser el dinero. 50.000 dólares exactamente que superaban los 35.000 ofrecidos por Adolph Zukor en la 20th Fox, pero que eran bastante menos que lo que inicialmente la editorial McMillan pidió a la Metro: 65.000. Si al poco, el 29 de julio de 1936 la RKO pone sobre la mesa 5.000 dólares más, ello no valdría sino para fortalecer los supersticiosos temores de Selznick, pues cumpliendo con una palabra comprometida por la agente literaria el acuerdo se firma con la Selznick International Pictures el 30 de julio, es decir 24 horas después de poder haberse firmado el acuerdo más beneficioso para Mc Millan[6].

4 FREUD, S. (1997) *Totem y Tabú, Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2378.

5 FREUD, S. ( 1992) *A propósito de un caso de neurosis obsesiva, Obras completas, Tomo X*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 182 y ss.

6 Op. cit.

**El hecho fílmico tras el cinematográfico. El technicolor**

Tras unos cortometrajes y películas de animación, a mediados de los años 30 se llevaba a la práctica del largometraje el nuevo proceso de color llamado Proceso 4 o en tres tiras con resultados desiguales. Los largometrajes *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, EEUU, RKO Radio Pictures,1935) y *The Trail of the Lonesome Pine* (*La herencia de muerte*, Henry Hathaway, EEUU, Paramount Pictures, 1936) de los que traemos estos fotogramas como ejemplo, introducían el mismo tipo de procesamiento del color.

Siempre con Natalie Kalmus a cargo del laboratorio, las películas no lograban la fijeza y vivacidad pretendidas y aunque con *The Adventures of Robin Hood* (*Las aventuras de Robin Hood*, Michael Curtiz y William Keighly, 1938) se da un paso cualitativo, nunca se dispuso de esa mejoría al servicio de la confección de los títulos de crédito. Comedidos en sus propuestas por lo poco vistoso de los resultados, no podían hacer alarde de efectismos o utilizar potentes colores para ese asunto de puro trámite, aunque para el analista no debe ser cuestión menor. La resultante son tonos deslavazados en la mayoría de los casos, o bien como vemos a continuación, más trabajados pero reducidos a rótulos. Caracteres más o menos historiados, pero letras al fin y al cabo sobre carteles sin movimiento.

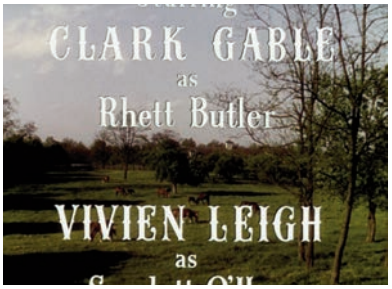
Las imágenes aquí rescatadas son fotos fijas de su edición en Blu-ray y son una constatación de que *Lo que el viento se llevó* contaba con un bien probado sistema de color.

Lejos de afecciones y sobrecargas en los fondos, la propuesta de la película de Selznick es distinta en extremo:

Un cielo nublado en el que tres cuartas partes de nubes mayormente oscuras ocupan el cuadro y una cuarta parte de azul añil o índigo, queriendo ser exactos. Exactitud requerida si se quisiera adquirir ese color en forma de óleo. Pues el lienzo con el que comienza la secuencia de títulos de crédito del film es una paleta con apenas dos tonos, dos coloraciones, superándose de este modo la tentación de caer en la estridencia. Se marca así el camino estético que acompañará a todos los títulos de crédito.

Millet, *Las espigadoras*, 1857

Millet, *Cosecha de trigo, verano*. 1868

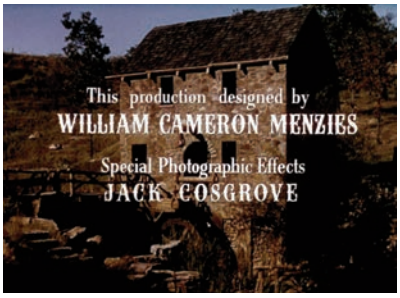


Walter H. Williams, *Paisaje verano*, 1920

Pisarro, *Manzano en flor*, 1895

A. Sisley, *Árbol en flor*, 1865

Van Gogh, *Almendro en flor*, 1890



Millet, *Campesino con carretilla*, 1848-52

W.A. Walker, *Plantación de algodón*, 1884

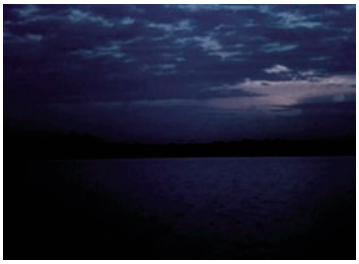
W.B. Baker, *Un día placentero en el Lago George*, 1884

Myles Birket Foster,
*La posada en el campo,* 1863

Todos los óleos comparados son casi coetáneos al tiempo histórico que narra el film, desde los impresionistas franceses y americanos a los naturalistas y paisajistas ingleses predominando en las imágenes filmadas los planos fijos fuertemente compuestos, equilibrados, con líneas rectas marcadas en el horizonte y con divisorias sobrevenidas de las diferentes texturas del campo. Una propuesta estética armonizada, estable, que se ve reforzada por la lectura del título del film, estricta lectura de una recta escritura que se graba en el eje de abscisas, paréntesis cerrado por un árbol, idéntico reflejo de otro que lo abrió. Árboles que son signo de apertura y cierre y cuyo análisis desbordaría la extensión de este artículo, pero bien memorables en las secuencias que abren y cierran las dos partes en que se dividió la película.

Obligada rectitud en la escritura forzada por el renglón bajo el título a lo largo de todas sus letras y obligada rectitud en la lectura, pues el movimiento no uniforme de la cámara en travelling lateral, unido a la lentitud y el tamaño de las letras más el diseño de éstas, que incorpora una pequeña metáfora gráfica por medio de la tinta desprendida, no hace sino exigirnos una fuerza contraria con el único objetivo de obligarnos a paladear cada signo, a deletrear cada imagen que a partir de ahora se ofrece ante nosotros. Por ello: también el casi imperceptible fundido sobre el mismo movimiento de la cámara que va de árbol a árbol, de paréntesis a paréntesis, dividiendo la toma en dos, advertirá como apuntamos arriba que dos son las partes de la película. La apariencia

de que estas coordenadas nos marcarán un camino conocido, a saber: el relato clásico, de corte decimonónico en la novela en la que está basado, perfectamente identificable, quedará cuestionada por otro hecho diferencial, una anomalía, que David O. Selznick hubo de introducir voluntariamente: la elección que hace del fondo para su firma. Si a la presentación de todo el elenco artístico y técnico le acompañan imágenes cuya mayor o menor iconicidad solo puede ser señalada por la lejanía del punto de vista, es decir por el tamaño del plano, por su acutancia, siendo el resto escenas de trabajo o de asueto de completo carácter descriptivo o narrativo, es decir claramente identificables, el lienzo sobre el que el productor estampa su nombre se incardina en la abstracción.



Precisemos, no es una imagen abstracta, es más bien un anochecer, se ve un ancho río, puede que unos edificios ¿o un bosque? A mi juicio desciende unos peldaños en la escalas de iconicidad propuestas por Moles[7] o Villafañe[8]. Es verdad que existe el mismo grado de definición en esa imagen que en todas las que la precedieron, pero si en éstas las relaciones espaciales están perfectamente restablecidas con respecto a los modelos originales de las que son tomadas, el motivo principal de la imagen que nos está mereciendo una distinción no está, en cambio, claro. Digamos que si lleváramos a la pintura dicha instantánea obtendríamos poco más que unas predominantes de color, unas manchas predominantemente azules.

7 MOLES, Abraham A. y ROHMER, Elisabeth. (1980). *L'image, communication fonctionnelle*, Tournai, Casterman, 102 y ss.

8 VILLAFAÑE, Justo (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Ediciones Pirámide, 43.

Rothko, *Blue, green and brown*, 1951

La creación de Rothko tendrá lugar unos once años más tarde y comenzará una serie de cuadros cuyos títulos corresponderán siempre a los colores que incluyen, como si de una simple enumeración se tratara. Defendemos la pertinencia de esta comparación, puesto que si es evidente que O. Selznick no pudo ser

influenciado por una obra que no existía, no es ingenuo pensar que el pintor que pasó la mayor parte de su vida en los Estados Unidos asistiera a alguna proyección de la película. Nacido en Letonia no le serían ajenas las resonancias que el nombre de Georgia pudieran traerle. Pero la misma biografía del pintor nos da un dato clave.

En 1923, tras abandonar sus estudios en Yale, decidió mudarse a Nueva York. En esta ciudad, tuvo su primer encuentro con el arte en el *Art Students League* de Nueva York, y describió su experiencia de la siguiente forma:

> "Entonces un día resultó que presencié una clase de arte, con el motivo de encontrarme con un amigo que estaba asistiendo al curso. Todos los estudiantes estaban realizando un bosquejo de una modelo desnuda, y en ese momento decidí que esa era la vida para mí"[9].

De esta manera se colige que su afición al arte fue tardía, cuando contaba veinte años de edad. Esta nueva afición por el arte, lo impulsó a matricularse en el *Arts Students League* de Nueva York, pero *"a los dos meses decidió regresar a Portland a visitar a su familia, y durante su viaje resolvió unirse a un grupo de teatro dirigido por la esposa de Clark Gable, llamada Josephine Dillon. Sin embargo, Mark Rothko fracasó debido a que no tenía la apariencia necesaria para ser actor de cine"*[10]. Entendemos que lo que pudiera relacionarse con Gable tendría que ser como mínimo motivo de curiosidad para Rothko, pero leemos en sus declaraciones que además de mostrarse como un individuo bastante indeciso (veinte años de edad para descubrir una vocación de pintor es una edad algo tardía) era una persona muy influenciable. Una clase de arte le fue suficiente para entender que esa sería su vida y a juzgar por los trabajos de sus primeros años, todavía tendría que llegar a un punto de inflexión a partir del cual su nombre quedaría asociado a una forma original y única de abstracción pictórica. No podemos determinar en este trabajo si el Technicolor fue una parte integrante de la misma o ciertamente esta película y aunque dejamos el desarrollo de esta hipótesis para ulteriores trabajos, si nos atrevemos a comparar la experiencia estética o al menos la impresión sentida entre la imagen que elige David O. Selznick para su rótulo y la obra citada de Rothko, así como alguna otra.

9 BRESLIN, JAMES E.(1998): *Mark Rothko, a Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 148.

10 COHEN-SOLAL, ANNIE (2016). *Mark Rothko: buscando la luz de la capilla*. Madrid, Editorial Paidós, 122.

Mark Rothko,
Recreación del autor frente a su
obra *Red on a Maroon*, 1959