
En busca de Scarlett O'Hara

Blas Matamoro *

*A Joaquina Suárez Fernández,
que amaba a Margaret Mitchell*

Antes de salir a la venta *Lo que el viento se llevó*, en la temporada de primavera-verano de 1936, el editor MacMillan ya pudo percibir el interés de filmar el libro por parte de Hollywood, apenas hubieron circulado pruebas de imprenta y los pertinentes corrillos. Al principio, no obstante, las reticencias ganaron. Samuel Goldwyn se tomó dos días de ansiosa lectura en galeradas para desdeñarlo como tema de un filme. Louis Mayer consultó con su director artístico Irving Thalberg, quien rechazó la propuesta aduciendo que la guerra civil norteamericana era un tema de nulo interés. Además, la reconstrucción de la época, muy cara de producir, sumada a la necesidad de un largo elenco estelar, la hacían imposible de financiar. Se necesitaban temas de actualidad social, dada la dramática situación económica provocada por la Gran De-

* Remito al lector a mi texto sobre Margaret Mitchell en *Revista de Occidente*, núm. 376, septiembre de 2012.

presión. El mejor ejemplo era *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck. La misma autora creía que su novela resultaba impropia para el cine, por su longitud y la necesaria exigencia de grandes cortes.

Todo cambió ante el fulminante éxito de la edición. Darryl Zanuck, de la Fox, ofreció 35.000 dólares por los derechos de adaptación. Dorys Warner, hija del dueño de la Warner Brothers, subió a 40.000, pensando sin duda en la estrella de la compañía, Bette Davis. En efecto, hay un telegrama de la actriz donde manifiesta su ardiente interés en el papel protagónico, texto que ella desdijo en su momento y que quizá fuera tan solo una maniobra de su agente. Anny Laurie Williams, ejecutiva de Mac Millan, no bajaba de los 65.000. Mitchell —en adelante, Peggy— se inclinaba por la Warner. Inexperta en la materia, el 25 de mayo de 1936 firmó un contrato con la editora autorizando la negociación con las empresas de cine.

En rigor, David Selznick, de la International Pictures, en principio desdeñó el libro y cambió de opinión mediando su mujer, Irene, la cual, sin embargo, consideraba abultado un adelanto de 40.000 dólares. Mas el libro se seguía vendiendo con velocidad creciente y el 14 de junio Selznick ofertó 50.000 verdes. El contrato se firmó volando. Contemplaba no solamente los derechos para el cine sino asimismo para la radio, la televisión y los entonces habituales librillos que contenían un texto reducido con fotogramas de la película correspondiente. Este inciso dio lugar a posteriores discusiones porque la popularidad de la novela hizo que se fabricaran variadísimos objetos con sus personajes, los cuales no entraban en las cláusulas contractuales.

Lo cierto es que en septiembre Peggy recibió un cheque por 45.000 dólares que se sumó a los derechos de autor de dos meses (43.500 y 90.000), 5.000 por el Libro del Mes y otros mismos como adelanto de regalías. De golpe, el matrimonio Marsh-Mitchell accedía a una riqueza que iba a seguir creciendo, indetenible.

Este baile de cifras parece desencajado de la recesiva época pero lo cierto es que la edad de oro hollywoodense, los años treinta, coincide con la Gran Depresión y abunda en producciones fastuosas de altísimos presupuestos, coincidentes con el reclamo de un público masivo que trataba de compensar los malos tiempos con grandes espectáculos.

En el contrato se lee que la novelista no habría de participar en la formación del elenco, la redacción del guión ni la asesoría de los detalles históricos, habitual en este tipo de filmes. No obstante, el productor le ofreció un suplemento de 25.000 dólares si se instalaba en Hollywood para hacerlo. Peggy se volvió a negar. Temía que sus paisanos del Sur reaccionaran mal viendo una película negligente en cuanto a la autenticidad de personajes y lugares, como era corriente en el cine dominante. Prefirió declinar responsabilidades, aunque lo notorio de su libro la forzó a una discreta y distante participación.

Selznick designó a George Cukor como director y a Sidney Howard como guionista. Éste admiraba el libro, «la mayor historia sobre la valentía escrita en inglés», según su lapidaria opinión. Cobró 22.500 dólares por su tarea, a condición de cumplirla en Nueva York y en su granja de Massachusets, con tal de evitar el obsesivo control de Selznick en Hollywood. Por su parte, Peggy admiraba a Howard como escritor de teatro y cine, y quedó contenta con la elección.

En abril de 1937 Cukor y su equipo fueron a Atlanta y recorrieron lugares en busca de localizaciones, bajo la guía de Peggy. Seguramente quedaron desazonados por lo visto. No había mansiones con columnatas sino casas de labor feas y suburbiales, anteriores a la guerra civil. Eran auténticas y respondían a la novela pero resultaban frugales como imágenes de cine. En febrero de 1938 Howard había ya terminado el libreto que dejó desconformes a Selznick y a su influyente esposa. Invitaron a los

Marsh-Mitchell a un crucero para revisarlo. Peggy, desde luego, rehusó. Se notaba, en especial, una falta de «puentes», de escenas y pasajes de transición. Además, resultaba demasiado largo y se imponía comprimirlo sin perder material, conservando, en lo posible, los diálogos de la novela. Se llamó entonces a Hal Kern para que aliviara el texto. Scott Fitzgerald, nada menos, trabajó un par de semanas en lo mismo. Peggy se enorgulleció ante la noticia y él, de su parte, manifestó su admiración por el libro, a tal punto que se concentró en ordenar diálogos hechos por la novelista porque, según opinaba, si faltaba algo, bastaba con buscarlo atentamente en el propio libro original.

Peggy, firme en sus trece, se negó a comentar el guión, limitándose a observar algunos rasgos en el comportamiento de los personajes, más concretamente: en sus buenas maneras y sus comedidos modales. En verdad, anduvo funcionando una suerte de comisión nacional de guionistas, hasta una docena, encabezados por Oliver Garrett y sin olvidar a Selznick mismo, siempre dispuesto, con la mirada de su parienta sobre el hombro, a meter cuchara. Se verá que las peloterías promovidas por tal tema y por el paralelo del elenco, constituyen una novela contigua a la Gran Novela y el Enorme Filme en juego. Lo cierto es que Howard figura en sus créditos como el único *scripter* y que, siempre en plan novelesco, nunca llegó a ver la película porque murió antes del estreno, atropellado por un tractor en pleno campo.

En cualquier caso, a Peggy no le gustaron unas cuantas soluciones de la obra. Había imaginado un mundo austero, sufrido, recatado en las costumbres y súbitamente empujado a una épica bélica, por lo que halló excesivas muchas imágenes de resultado espectacular. Tara, en efecto no era ningún monumento sino una rústica morada de granjeros sureños, sobria por fuera y bastante hortería por dentro (en esto último los escenógrafos acertaron). Los interiores vistosos mostraban un lujo abusivo. Lo mismo esa

comilona al aire libre, con cientos de invitados, más cristalería y platería principescas sobre un fondo de castillo ducal. Me atrevo a opinar que, en este sentido, la película, y sin desdeñar sus aciertos de producción y sus buenas actuaciones, nunca acabó de gustarle.

A pesar de lo contratado, el asesoramiento de Peggy cubrió incontables detalles de genuinidad sureña, para lo cual también se contó con las colaboraciones de la escritora Sue Myrik y el arquitecto Wilbur Kurtz. Me es imposible hacer la lista de sus aportes pero doy unos pocos ejemplos para que se advierta su latitud: el pañuelo que cubre la cabeza de Mammy, la ausencia de balcones de forja como los de Savannah y Nueva Orleáns (vistosísimos pero impropios), cuántos músicos podría tener una orquestina de burdel, qué repertorio tocaba y, sobre todo, el acento del Sur, distinguiendo el de la gente educada y la iletrada, todos hablando con cierta aguda levedad y algún deje nasal.

La filmación empezó el 26 de enero de 1939 y se interrumpió dos semanas más tarde. Por diferencias de guión con el productor y sus asistentes, fue despedido Cukor. Clark Gable, estrella del elenco, debió examinar una terna de nuevos directores y escogió a su amigo Victor Fleming, quien consideró muy malo el guión (más estrictamente, y prescindiendo de la traducción: *the fucking script is fucking bad*). Por si no hubieran actuado pocos, se pensó en nuevos guionistas. Se llamó a Robert Benchley y el glorioso Ben Hecht trabajó medio mes con tal ahinco que acabó demolido en un hospital. No contento con esto, Fleming pidió revisiones a nombres tan importantes como John van Druten (el de *La voz de la tórtola*) y John Balderston (el de *El prisionero de Zenda*). Se cambió toda la estructura, dotándola de continuidad y prescindiendo de los subtítulos que la desarticulaban. Algunos diálogos adicionales son obra de Sue Myrinck. El listín de escritores es legendario. No lo detallo para no abrumar pero hay quien llega a sumar una veintena.

Algo similar ocurrió con el elenco. Clark Gable fue mencionado desde el principio y, con sus más y sus menos, quedó fijo. Junto a él, al comienzo, se habló de Janet Gaynor. Al saberlo, exclamó Peggy: «Ahorradme semejante ignominia». Prefería a Miriam Hopkins como Scarlett y a Elisabeth Allan para Melanie. Charles Boyer habría sido su Rett ideal, de no tener deje francés. En su lugar, una elección enigmática: Jack Holt, entonces muy conocido por sus películas del Oeste. Peggy era forofa del cine, al que concurría dos o tres veces por semana. Prefería a los cómicos: los hermanos Marx, los Tres Chiflados, Buster Keaton. Su dominio sobre el séptimo arte me sigue pareciendo una conjetura.

Los actores del caso se convirtieron en una cuestión nacional. Llamadas telefónicas y cartas emitían votos: Gable no; Katharine Hepburn, sí. Cukor quería descubrir a alguna desconocida sureña y Selznick –acaso encendiendo un farol– se dijo dispuesto a promoverla hasta con un millón de dólares. Lo cierto es que desde fines de 1936 se instalaron en Atlanta los promotores del *casting* que trabajó en el salón de baile de hotel Biltmore. Se presentaron cientos de aspirantes, no todos del Sur, es decir que se movilizó gente de todo el país. Como se verá, Scarlett O'Hara tardó un par de años en aparecer. Se habló durante todo 1938 y de medio Hollywood para encarnarla. Norma Shearer se negó porque sus fanáticos, según pensaba, no le perdonarían personificar a una tal como la protagonista. En su lugar se comentaba sobre Joan Bennett, Jean Arthur, Paulette Godard, Loretta Young. Unas catorce divas codiciaron el papel, en una lista tan variopinta que iba de Tallulah Bankhead a Jean Harlow, más las ya citadas.

La movida llevó a Peggy cerca de la demencia. No podía ir a la compra, a un restaurante, a un cine, a un teatro, a una peluquería, sin que la abordaran una mamá con su niña o un chico sin mamá y hasta un nene que recitaba poemas patrióticos mientras a ella le hacían *permanents* y *croquignolles*. Hasta la misma Eleanor Roosevelt

trató de enchufar a su criada negra para hacer de Mammy. Un hombre la amenazó con una pistola si no le daba a Rett Butler. Otro, sin perder el tiempo, le señaló el asiento vacío de su coche, sin duda que para conversar de negocios. Betty Timmons, lejanísima parienta de Peggy, a quien ésta no vio en su vida, se hizo pasar por su sobrina, sostuvo que era la inspiradora de Scarlett, apareció en periódicos y radios, y consiguió que le tomaran una prueba, que resultó pobrísima. Selznick, siempre interventor, arrasó el estado de Georgia con mayor energía que el general Sherman, en busca de tipos menores, fatigando calles, plazas, escuelas de teatro, escenarios provincianos. Alicia Rhett, por ejemplo, fue así seleccionada por Cukor para hacer de India Wilkes. En cuanto a Leslie Howard, un maduro y ejemplar actor inglés que acabó haciendo de Ashley Wilkes, estaba pasado de años para su personaje y se resistió, al principio, a aceptarlo. Selznick lo convenció con dinero fresco y haciéndolo actor y coproductor de la versión americana de *Intermezzo* que Ingrid Bergman había traído de Suecia.

Ya dije que Clark Gable estaba impuesto por el rumor popular desde el principio, debiendo hacer de Rett Butler. Para variar, su contratación tropezó con obstáculos. El principal era que a Peggy no la convenía su excluyente rudeza, poco refinada aunque siempre eficaz, aparte de que lo imaginaba antipático para la gente del Sur. Pensó en otros actores, alguno ya citado, más el inglés Basil Rathbone, Ronald Coleman y Frederic March. Los creo más sutiles histriones que Clark, pero menos en tipo físico. Además, era su gran momento estelar y estaba en condiciones de seguir siendo un *sex symbol*. El otro inconveniente era económico: Gable tenía exclusividad con la MGM y Selznick solo podía contratarlo cediendo a la otra compañía la mitad de sus beneficios durante siete años. Por eso se dudó si captar a Gary Cooper, a su vez exclusivo de Sam Goldwyn. Las encuestas de opinión impusieron a Clark quien, no se crea usted, dudaba de aceptar un papel que

le parecía demasiado exigente para él. A ello se sumaba su mala relación con Cukor —en opinión de Manuel Puig, homófoba— al que consideraba un director de actrices más que de actores. Baste pensar en Greta Garbo y su *Dama de las camelias*. Si se recuerda que Cukor abandonó el trabajo y Gable eligió a su sucesor, queda todo dicho.

Ya apunté la fecha formal como comienzo de la filmación. Pero, en realidad, *Lo que el viento se llevó* empezó a filmarse antes y sin protagonista. Fue en torno a la Navidad de 1938, cuando Selznick decidió representar el incendio de Atlanta quemando unos decorados en un terreno situado en las traseras de sus estudios y valiéndose de extras, algunos simples empleados de la empresa, como sustitutos de los actores. Con arranques genialoides, rigurosamente insoportable, Selznick tenía empantanado el programa y necesitaba estimular a los inversores que le faltaban, acobardados por la depresión y por los obesos presupuestos de la película. Si la filmación se daba por empezada, aun de tan brusca manera y sin primera actriz, la cosa había alcanzado su punto de no retorno. Aquí empieza una escena excesivamente novelesca, más bien de leyenda urbana.

Selznick vuelve del incendio sudado, con marcas de hollín en la cara y las gafas, secándose los ojos llorosos. En cuanto puede ver claro, percibe que una mujer vestida y tocada de negro baja por una plataforma acompañada por su hermano Myron Selznick quien, al llegar junto a él, le susurra: «Aquí, genio, tienes a Scarlett O'Hara». Era, evidentemente, Vivien Leigh. El productor dudó hasta que ella lo miró con las pupilas de Scarlett O'Hara, se quitó el sombrero y agitó sus cabellos en plan de gran comedianta inglesa. Quizá también tuvo uno de esos minúsculos frenesíes melodramáticos que hicieron las púas de su arte. Sí, justamente por eso, porque era inglesa —¿no lo era Leslie Howard?— la había descartado y se había negado a ver sus fotos y su reciente éxito en

el cine, *Fuego sobre Inglaterra*. La sometió a pruebas: era seductora, de una sutil femineidad, capaz de dar la doble faz de Scarlett. En pocos días aprendió el acento del Sur. Peggy, por su parte, no quiso documentarse para no influir. Al conocerla, se recordó a sí misma a los veinte abriles. ¿No habrá sido víctima de la convicción que Vivien puso en su papel?

Leigh tenía 23 años en 1936 cuando, esquiando, se accidentó y debió guardar cama. Como todos hacemos en estos casos, escogió una larga narración de las llamadas «novelas de convaleciente». Era *Lo que el viento se llevó*. Igual que Scarlett, provenía de irlandeses y franceses. No cabía duda: Peggy había pensado en ella al concebir el personaje. Cuando Selznick la contrató, su productor Alexander Korda y su agente John Gliddon la desaconsejaron. ¿Una hija de Albión haciendo de sureña americana? Pero tanto Kay Brown como Myron Selznick, agente de Lawrence Olivier, al verla en la pantalla, vieron a Scarlett O'Hara.

He dicho que estamos en plena leyenda urbana. Otra versión la recuerda trajeada de seda *beige* y encarando al productor con un «Buenas noches, señor Selznick». Da lo mismo. Con ella culminaron 1.400 prospectos, 90 pruebas de filmación, 142.000 pies de película en blanco y negro, 30.000 de technicolor y 92.000 dólares en búsquedas por todo el país. Faltaba el toque patriótico. En efecto, la Unión de Hijas de la Confederación protestó en una solicitada por haberse dado el papel a una inglesa. En contra, mucha gente de Atlanta ofreció objetos de familia para acentuar lo auténtico de las ambientaciones.

Tras tantos embrollos, la filmación en sí misma resultó lo más tranquilo de la historia. Gable, con ser el estrellón que era y tener la fama de duro que tenía, si bien daba la mano como una aplanadora, era un compañero dulce y amable en el trabajo, con lo que se ganó la simpatía general. Leslie Howard, faldero reconocido, viajaba con una joven y atractiva pelirroja a la que adjudicaba el

cargo de secretaria. Sin duda, conocía algunos de sus mejores secretos y asistía a sus sesiones de actuación. En cambio Lawrence Olivier fue excluido de los estudios porque, en plena fogata amorosa con Vivien Leigh, la distraía en su labor. Fleming se quejó de sus fines de semana, que los amantes preferían pasar en cualquier lugar menos en un *set*.

Gable se negó a hablar en sureño. Leigh lo hizo con corrección. Olivia de Havilland a veces se extraviaba en la fonética. Leslie Howard cumplió con aplicación pulcra pero esto le restó expresividad. Por fin, la obra culminó el 11 de noviembre de 1939, un día señalado para los británicos, que celebran con guirnaldas de amapolas rojas el armisticio que acabó con la primera guerra mundial, solo que esta vez ya había empezado la segunda. De los 450.000 pies filmados se imprimieron 160.000. Hasta entonces, ninguna película había costado tanto en Hollywood: 4.100.000 dólares.

Las crónicas apenas se detienen en la figura del compositor que hizo la banda sonora. Se llamaba Maximilian Raoul Walter Steiner y es conocido como Max Steiner. Había nacido en Viena en 1888 y murió en Hollywood en 1971. Su familia era de músicos –su padrino fue, nada menos, Richard Strauss–, y él: niño prodigio, compositor y director adolescente, activo en la opereta y el musical en distintas ciudades de Europa y Sudáfrica hasta recalar en Estados Unidos en 1914 (Broadway) para pasar a Hollywood en 1929, cuando el cine sonoro empezaba a cantar y a bailar.

Steiner es autor de unas 300 bandas sonoras, entre las cuales unos cuantos clásicos como *King Kong*, *El delator*, *La carga de la brigada ligera*, *Jezebel*, *Pasaje a Marsella* y *El gran sueño*. Su arte, heredero del encanto imperial austrohúngaro, resulta esencial para el *glamour* hollywoodense, que tanto debe a directores, comediógrafos, escenógrafos, iluminadores y músicos de la Europa Central anterior a la primera gran guerra. Sencillo de melodías –la de Tara está siendo reiterada y tarareada en torno al mundo desde 1939–

tuvo siempre sentido de la síntesis narrativa y pruébese oyendo los momentos del filme como el incendio de Atlanta, las meditaciones de Scarlett ante la casa paterna o la pelea con Butler en la gran escalera de su mansión. Afortunadamente, el mismo compositor dirigió la partitura en una grabación sinfónica de alta fidelidad tomada en 1967.

Por si faltaba algo para redondear el evento como gran empresa nacional, ahí quedan las crónicas sobre el estreno. No son solo una curiosidad ceremonial sino, mirada a la distancia, una advertencia histórica. El estreno ocurrió el 15 de diciembre de 1939 en el Gran Teatro Loew de Atlanta. El gobernador del estado, Eurith Rivers, decretó festivo dicho día. A su vez, el alcalde de la ciudad, William Hartsfield, dio tres jornadas de fiesta. Además aconsejó a la población vestirse como en los tiempos evocados por la película: faldas con miriñaque y calzones para las mujeres, pantalones de montar ajustados y sombreros de castor para los hombres, a los cuales fijaba, como adorno natural, bigotes, patillas y barbas en punta.

Atlanta contaba, por entonces, con 300.000 habitantes. En tales días llegó a sumar 650.000, lo cual torna verosímil el cálculo, aparentemente fantasioso, de que 300.000 personas fueron al aeropuerto a recibir a las estrellas y demás personalidades que llegaban para el evento. Es de pensar que el alojamiento y manutención de los invitados –estaba por escribir: invasores– excedió la capacidad hotelera atlantina y que se resolvió alquilando habitaciones en casas particulares o recibiendo a amigos y parientes en calidad de tales. Se debe tener en cuenta que, en privado, el estreno se celebró como la batalla de Atlanta, ocurrida 75 años antes. En las calles, a lo largo de la milla más céntrica, circulaba una banda de música que se detenía a tocar en cada esquina. También había otra banda en el aeropuerto, ejecutando músicas de la época, para dar fondo sonoro a las llegadas.

Se vio arribar a Clark Gable y su mujer Carole Lombard, a Lawrence Olivier, a Claudette Colbert –la actriz favorita de Peggy– y se notaron las ausencias de Leslie Howard, que había regresado a Inglaterra, y del director Fleming que se excusó para ir al entierro de su amigo Douglas Fairbanks, aunque en realidad era porque había discutido con el productor Selznick, como casi todo el resto del mundo. Los actores negros no fueron invitados, salvo la Mac Daniel –a la cual Peggy consideraba la verdadera estrella del filme– que sí lo fue pero se negó a comparecer porque no podía alojarse en los mismos hoteles que los blancos ni compartir sus mesas. Algo ha cambiado de entonces a hoy en aquel país, todavía en plena posguerra civil, según se ve. La noche anterior al debut se dio un baile de disfraces con trajes de época, al cual Peggy no asistió alegando la enfermedad de su padre. En verdad, se vengaba de que la entidad organizadora, la Union League, le había negado en su juventud el ingreso en su club social.

La fachada del teatro estaba cubierta por un lienzo que reproducía la de Tara, según la película. Del hotel George al mismo las calles por donde pasaban las limusinas con los invitados estaban flanqueadas por las tropas que habían colaborado en las escenas de batalla. Hasta última hora no se supo si Peggy estaría presente pues, en verdad, sufría de pólipos en el aparato digestivo (al año siguiente fue operada de ellos) y debía tratarse con estaminas. Finalmente apareció, sin dejar de gozar con el suspense, según cabe imaginar. La recibieron las autoridades, ninguna de las cuales se inhibió de discursar, y cuatro supervivientes de la guerra, el más joven de los cuales contaba 93 años.

Si Peggy había dudado del éxito de su libro, no lo hizo respecto del filme, no obstante su extraordinaria duración, 3 horas y 3 cuartos. Hubo gestiones, empujones y tortazos para conseguir entradas y, enseguida, cuando la película empezó a exhibirse en

todo el país, los billetes duplicaron su precio y hubo reventas por sumas aún mayores.

La novelista juzgó a la Mac Daniel según ya lo dije. Thomas Mitchell, como el viejo O'Hara, estuvo conmovedor. Leigh, simplemente, era Scarlett. Gable, correcto; Havilland, bien; Howard, espantoso. El clima físico y social del antiguo Sur, en general, se había logrado. De ahí en más, la película dio la vuelta al mundo y fue, durante décadas, el filme más visto de la historia. Huyendo de las multitudes, en los primeros momentos, hasta Adolf Hitler y Francisco Franco se lo hicieron proyectar en privado.

Reitero la advertencia histórica que ahora se visualiza en este acontecimiento y en la compleja trama de su factura. Un país hundido en la depresión evocó en un filme monumental y desafiante, la guerra que le había dado ejecutoria de nacimiento, a la vez que se preparaba, acaso sin saberlo, para librar y ganar la guerra más grande de la historia humana. Los estampidos europeos aún sonaban lejanos pero ya se oían desde la China al Magreb, desde Birmania a Finlandia. Los norteamericanos, inconscientemente, se habían reunido en torno a sus ejércitos de ayer porque eran sus banderas las que izarían sus ejércitos de hoy. El viento de la historia todo se lo lleva, según reza el título de nuestra novela. Se llevó el Tercer Imperio alemán, la Unión Soviética, la China de Mao pero también la América de Roosevelt y la Europa de Churchill y De Gaulle. ¿Lo oímos silbar, insistente, en los actuales años de nuestra propia Gran Depresión?

B. M.