

JAVIER RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
BEATRIZ GARCÍA PRIETO
MARÍA LUISA ALVITE DÍEZ
(EDS.)

La dictadura franquista

Estudios temáticos y perspectivas multidisciplinares



La dictadura franquista

Estudios temáticos y perspectivas multidisciplinares

La dictadura franquista

Estudios temáticos y perspectivas multidisciplinares



JAVIER RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

BEATRIZ GARCÍA PRIETO

MARÍA LUISA ALVITE DÍEZ

(EDS.)

Ediciones Trea

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

© de los textos: sus respectivos autores, 2024

Motivo de cubierta: © Manuel Sierra, 2024

© de esta edición: Ediciones Trea
Polígono de Somonte / María González la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Patricia Martínez Fernández [Textos a punto]
Maquetación: Alberto Gombáu [Proyecto Gráfico]

D. L.: AS 00008-2024
ISBN: 978-84-19823-78-6

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Presentación	15
Javier RODRÍGUEZ GONZÁLEZ	
 Mujeres bajo la dictadura franquista: entre la represión, la resistencia y la connivencia	
La posguerra y la nueva cotidianidad para las extremeñas. Mi delito: «bellotera».....	21
Desirée RODRÍGUEZ MARTÍNEZ <i>Universidad de Alcalá</i>	
El patronato de protección a la mujer y la obra de redención de mujeres caídas. Un estudio comparativo de dos instituciones de control moral durante la dictadura franquista	45
Laura BOLAÑOS GINER <i>Universidad Complutense de Madrid</i>	
La toma de consciencia de las mujeres como colectivo. El inicio del movimiento feminista en Mallorca durante la dictadura franquista.....	61
Marina CASTILLO FUENTESAL <i>Universitat de les Illes Balears</i>	
Las primeras fusiladas en el Muro de Paterna	77
Vicenta VERDUGO MARTÍ <i>Florida Universitaria (centro adscrito a la Universidad de Valencia)</i>	
Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer: el cuerpo femenino en el imaginario de las derechas españolas durante la Segunda República	95
Amara RUBIO GÓMEZ <i>Universidad de Valladolid</i>	

«Y nosotros, ni un arma ni un cuchillo». La resistencia de las mujeres en Valladolid frente a la sublevación franquista	109
María Jesús IZQUIERDO GARCÍA	
José Mariano Rodríguez Rico	
Gonzalo Franco Blanco	
<i>(Investigadores de la Fundación Jesús Pereda de CC. OO. de Castilla y León)</i>	

El franquismo contra la oposición. Violencia política estatal (1939-1975), sistema jurídico, penal y de seguridad

Juicios sumarísimos en Palencia, estudio comparado: el bienio radical-cedista y el primer franquismo	135
José Antonio LORENZO CUESTA	
<i>UNED Palencia</i>	
La prisión de Porlier (1939-1944): análisis del espacio y cuantificación de presos	153
Pablo CASTEJÓN HERNÁNDEZ	
<i>Universidad Complutense de Madrid</i>	
Los destacamentos penales de posguerra en la provincia de León (1940-1945).....	167
Beatriz RUEDA RODRÍGUEZ	
<i>IES León Felipe. Benavente (Zamora)</i>	

Castigo menor, represión económica y depuración administrativa

Franquismo y multirrepresión. El caso de los arquitectos	193
Gemma DOMÈNECH I CASADEVALL	
<i>Directora del Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural-CERCA.</i>	
<i>Profesora asociada del Departamento de Historia e Historia del Arte de la Universidad de Gerona</i>	
Las depuraciones de personal en las administraciones públicas durante la guerra y la posguerra: el caso del Ayuntamiento de Huelva (1936-1940).....	210
Pedro FERIA VÁZQUEZ	
<i>Universidad Austral de Chile</i>	
La represión económica en perspectiva comparada. De Navarra a Madrid	231
César LAYANA ILUNDAIN	
<i>Universidad Pública de Navarra</i>	
Manuel ÁLVARO DUEÑAS	
<i>Universidad Autónoma de Madrid</i>	

Represión económica y resistencia ciudadana: Salamanca (1936-1939).....	259
María LUZ DE PRADO HERRERA	
<i>Universidad de Málaga</i>	

Castigando a los forjadores de la subversión roja.	
Las responsabilidades políticas en la provincia de Zamora.....	279
Cándido RUIZ GONZÁLEZ	
<i>IES Matarraña</i>	

La depuración de las ondas: marco de las purgas franquistas en	
Unión Radio Madrid.....	299
V́ctor ŪCAR RIVASÉS	
<i>Universidad Complutense de Madrid</i>	

Economía, condiciones de vida y resistencia cotidiana

Migrar, ¿un acto de resistencia en la posguerra española?.....	316
MIGUEL DÍAZ SÁNCHEZ	
<i>Universidad de Alicante</i>	

Analizar la necesidad. La vida cotidiana en la ciudad de	
Lugo en los años cincuenta.....	333
Tamara LÓPEZ FERNÁNDEZ	
<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>	

«Capital del esparto, mocos y legañas»: caridad y miseria en	
la Almería de posguerra (1939-1948)	343
Jorge Luciano MINGORANCE LÓPEZ	
<i>Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) - CEDID</i>	

Instituciones y políticas de la dictadura

De la cruzada nacional al monstruo bolchevique.	
El discurso franquista como factor de consenso.....	363
Adrián RENILLA GARCÍA	
<i>Universidad de León</i>	

Falange en el ámbito local valenciano: afiliación y jerarquías	385
Aurora FUSTER SERRANO	
<i>Universitat de València</i>	

«Lanzas de tinta»	411
Eduard CABALLÉ I COLOM	
<i>Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC-CERCA)</i>	

- Un nuevo salario para una Nueva España. Los debates y la propaganda sobre el subsidio familiar en el primer franquismo 427
 FRANCISCO JIMÉNEZ AGUILAR
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
- El carlismo y las Cortes franquistas (1967-1976): ¿una contradicción posible?..... 447
 Juan Carlos SENENT SANSEGUNDO
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
- Falangismo y tradicionalismo en Guipúzcoa durante el tardofranquismo (1968-1976)..... 463
 Juan José ECHEVARRÍA PÉREZ-AGUA
Universidad Complutense de Madrid
- De Wullenwever a la ingeniería en el marco atlántico. Estructura y organización del Ejército del Aire en Galicia (1939-1956)..... 479
 LUIS DO REGO SANTÍN
Ingeniero técnico en Explotaciones Agropecuarias. Técnico en Prevención de Riesgos Laborales

El mundo del trabajo durante la dictadura: empresarios, trabajadores y conflicto sociopolítico

- De la bicicleta al piquete: la evolución de las Comisiones Obreras en Aragón. 1958-1977..... 503
 CRISTIAN FERRER GARCÍA
Universidad de Zaragoza
- Invisibles: la emigración de temporeros agrarios Francia durante la dictadura franquista 521
 Damián A. GONZÁLEZ MADRID y Manuel ORTIZ HERAS
Universidad de Castilla-La Mancha (Seminario de Estudios del Franquismo y la Transición)
- Huelgas, dictadura y crisis minera en Asturias. 1960-1970..... 531
 Irene DÍAZ MARTÍNEZ
Investigadora posdoctoral Margarita Salas. Universidad del País Vasco

Oposición al régimen: de la guerrilla a los movimientos sociales

- La construcción de la disidencia vecinal durante el franquismo: espacio, clase y sexo, 1939-1969..... 551
 Iván BORDETAS JIMÉNEZ
UAB-CEDID

Disidentes sexuales en el Juzgado de Vagos de León 1966-1968: sin sociabilidades para la movilización de la protesta.....	569
Miguel FERNÁNDEZ TURUELO	
<i>Investigador predoctoral en Historia y Estudios Socioculturales. Universidad de Oviedo</i>	

El franquismo en las aulas desde la década de los cuarenta a la actualidad

La «renovación» franquista de la universidad. El caso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona	589
Agustí G. LARIOS	
<i>Universitat de Barcelona. Grup d'Estudis d'Història de la Cultura i dels Intel·lectuals (GEHCI-UB)</i>	
El instituto Padre Isla de León en la etapa franquista	603
Pedro VÍCTOR FERNÁNDEZ	
<i>IES Padre Isla (León)</i>	
La Historia de España del «Movimiento» en los textos escolares	621
Gloria PRIEGO DE MONTIANO	
<i>Universidad de Córdoba</i>	
La formación del espíritu nacional. Nacionalismo y uso público del pasado en las aulas del franquismo	643
Jacobo LÓPEZ FELIPE	
<i>Universitat de València</i>	
Memoria e historia del franquismo: pervivencias y propuestas pedagógicas	659
Luis ZAPATERO MAZA	
<i>Profesor de secundaria de Geografía e Historia. Jubilado IES Alfonso Moreno de Brunete</i>	
Difundir la memoria desde el aula como herramienta de transformación social.....	677
Luis VIVAS RAMOS	
<i>Colegio Sagrado Corazón, Quart de Poblet</i>	

Cultura y medios de comunicación: entre la propaganda y la censura

Florentino Pérez Embid, director general de Información (1951-1957), responsable de la censura.....	691
Onésimo DÍAZ HERNÁNDEZ	
<i>Universidad de Navarra</i>	
La censura de la novela negra en la España franquista: construcción y análisis del catálogo RETRACENi	707
Javier FIGUEROA GRANJA	
<i>Universidad de León</i>	

Sobrevivir a la censura: el caso del <i>Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca</i> (1954/1964)	725
Enrico GIORDANO <i>Universidad Autónoma de Madrid - Università la Sapienza di Roma</i>	
La cruzada de <i>Fuerza Nueva</i> contra la anti-España	743
Eva GÓMEZ FERNÁNDEZ <i>Universidad de Cantabria</i>	
Investigando la propaganda y censura franquista con las TIC.	
La carrera espacial en el NO-DO	759
Enrique GONZÁLEZ ALONSO <i>Profesor de secundaria (Consejería de Educación de Castilla y León)</i>	
Recepción, censura y retraducción de la colección de poesía Adonáis (1943-1983)	777
Sergio LOBEJÓN SANTOS <i>Universidad de León</i>	
<i>Lo que el viento se llevó</i> : una película «eternamente nueva».	
La recepción de la adaptación cinematográfica de <i>Gone with the Wind</i> en la España franquista	795
Marta ORTEGA SÁEZ <i>Universitat de Barcelona</i>	
Traducción, censura y recepción de las escritoras ganadoras del Premio Femina durante la dictadura franquista	815
Marian PANCHÓN HIDALGO <i>Universidad de Granada</i>	
Saber decir: «¡NO!». La portada de disco como arma política durante el franquismo. Algunos ejemplos de colaboraciones entre artistas y músicos entre 1968 y 1976	843
F. Javier PANERA CUEVAS <i>Universidad de Salamanca</i>	
Lecturas para el soldado en la Biblioteca Provincial de León	863
Lourdes SANTOS DE PAZ <i>Universidad de León</i>	
La importancia de llamarse archivo: la reintegración de fondos incautados.	
Los «papeles de Salamanca»	877
María del Carmen Rodríguez López <i>Instituto de Humanismo y Tradición Clásica. Universidad de León</i> Rafael Ceballos Roa <i>Instituto de Humanismo y Tradición Clásica. Universidad de León</i>	

Información y turismo, diplomacia política y relaciones exteriores

- Spain's foreign policy under Franco: A critical overview 891
 Adem OLOVČIĆ
International Burch University Sarajevo
- Diplomacia España-Cuba (1940-1959): de la tensión a la reconciliación 909
 Asier AGIRRE AMUNARRIZ
Universidad Complutense de Madrid
- Vigo, 1943: se vende información 933
 Antonio GIRÁLDEZ LOMBA
Instituto de Estudios Vigueses

Migraciones y exilios en la España del siglo xx

- «Somos emigrantes, militantes obreros cristianos»:
 Los militantes obreros católicos españoles en Francia (1960-1970) 949
 Aubin GONZALEZ
Univ. Bordeaux Montaigne
- Un exilio acompañado. Las redes de ayuda en el caso de
 Amparo Bonilla y su exilio en México y la URSS 961
 Elia ARCE ISABEL
Universidad Complutense de Madrid
- Engracia Ron Morales, la historia incompleta de una represaliada política
 en el exilio 979
 María ISABEL JIMÉNEZ BARROSO
Universidad de Castilla-La Mancha. Universidad Nacional Educación a Distancia (UNED)

Arqueología, arquitectura y artes plásticas de la guerra civil

- La pugna por un espacio propio: la independencia de la Arqueología en
 el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1939-1956) 997
 Alba FERNÁNDEZ GALLEGO
Universidad Complutense de Madrid
- Hallazgos de munición relacionados con la guerra civil española en
 la intervención arqueológica de la Era del Moro (León) 1013
 Diego DÍAZ ALONSO y Fernando MUÑOZ VILLAREJO
Arqueólogos

Los años cincuenta: de la arquitectura institucional a la propaganda del franquismo. La Casa Sindical de Ramón Cañas en la ciudad de León..... 1025

Javier CABALLERO CHICA
Universidad de León

Granadas Lafitte en el frente Norte de la guerra civil española: restos materiales documentados en el municipio de San Emiliano (Babia, León)..... 1045

Javier REVILLA CASADO, Ana Cristina RODRÍGUEZ GUERRA
y Sergio A. PEÑA PÉREZ
Universidad de León

Construcción ideológica y simbología formal en el franquismo:
la Casa Sindical de Madrid, moderna expresión del nacional-sindicalismo 1067

Rodrigo ALMONACID CANSECO
Dr. Arquitecto. Profesor Universidad de Valladolid
Alberto RUIZ COLMENAR
Dr. Arquitecto. Profesor Universidad Politécnica de Madrid

Análisis arqueológico del frente cubierto por las divisiones 71 y 72 en Ávila..... 1089

Pablo SCHNELL QUIERTANT
Colectivo Guadarrama y Asociación Española de Amigos de los Castillos

El postfranquismo: luces y sombras de la Transición

Txiberta (1977), «la cumbre política» de las organizaciones vascas:
tiempo de estrategias, pactos imposibles y rupturas deseadas..... 1119

Gotzon GARMENDIA AMUTXASTEGI
Universidad Pública de Navarra

La peculiaridad del inmovilismo de José Utrera Molina y
su doble vocación política y militar..... 1143

María del Mar OSUNA PÉREZ
Doctoranda UNED

Retorno tardío de un exiliado y la concesión de la nacionalidad española.
El caso de Carlos Hugo de Borbón-Parma..... 1154

Juan Carlos SENENT SANSEGUNDO
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Lo que el viento se llevó: una película «eternamente nueva». La recepción de la adaptación cinematográfica de *Gone with the Wind* en la España franquista¹

MARTA ORTEGA SÁEZ
Universitat de Barcelona
marta_ortega@ub.edu

Introducción

La expresión «eternamente nueva» se empleó para describir el reestreno de *Lo que el viento se llevó* en España en 1961, enfatizando el interés imperecedero que seguía despertando la película diez años después de sus primeras proyecciones para el gran público en la península ibérica.² Sin embargo, dicha designación parece haber acompañado a la adaptación fílmica de la novela homónima de Margaret Mitchell en otros varios momentos hasta el día de hoy.³ En primer lugar, en la actualidad, «eternamente nueva» bien podría hacer mención a las recientes reinscripciones de la película en la contemporaneidad. Por una parte, *Lo que el viento se llevó* fue eliminada en junio de 2020⁴ del catálogo de la plataforma de *streaming* HBO Max en Estados Unidos por «ofrecer una visión idealizada de la esclavitud y perpetuar

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado TRACE (Traducción y Censura) de la Universidad de León.

² Valeria Camporesi: «Historias lejanas. Lecturas de *Lo que el viento se llevó* en la España franquista», *Historia contemporánea*, 22 (2001), p. 76.

³ A partir de 1986, durante años en España *Lo que el viento se llevó* ha formado parte de la programación anual de RTVE, la cadena pública del país.

⁴ Pocos días después la película volvió a incorporarse al catálogo con varios avisos que situaban la película en su contexto histórico y apuntaban a la «visión nostálgica» del filme que negaba «los horrores de la esclavitud, así como su legado de desigualdad social».

«Lo que el viento se llevó» regresa a HBO con el aviso de que la película “niega los horrores de la esclavitud”, *El mundo*, 25/6/2020. Disponible en <<https://www.elmundo.es/cultura/cine/2020/06/25/5ef4e678fdddfdf608b463b.html>>.



estereotipos racistas»,⁵ resituándola en el punto de mira en el nivel mundial ochenta años después de su estreno original en Atlanta el 15 de diciembre de 1939.⁶ Además, en las últimas semanas se ha vuelto a hablar de la película, ya que la prensa se ha hecho eco del hallazgo de un nuevo guion en el que se recoge que existió una propuesta que finalmente no prosperó, que pretendía reflejar la esclavitud en toda su crudeza en el filme.⁷ En segundo lugar, en el pasado, «eternamente nueva» podría haberse usado muy oportunamente como reclamo publicitario en noviembre de 1950, cuando, tras una década de gran expectación, *Lo que el viento se llevó* se estrenó en el Windsor Palace (Barcelona) y en el Palacio de la Música (Madrid).⁸

A pesar de tal espera y de la imposibilidad de disfrutar de tan exitosa producción, los españoles habían podido acceder al imaginario construido originalmente por Margaret Mitchell en su novela de 1936 (que le valió el Premio Pulitzer en 1937) a través de una serie de productos culturales autóctonos. Además de las múltiples informaciones publicadas en la prensa desde que terminara la guerra civil española, diversos agentes de posguerra contribuyeron en la construcción del creciente y ferviente fenómeno de masas en torno a *Lo que el viento se llevó*, al mismo tiempo que intentaron rentabilizar tan aclamado éxito a través de medios muy diversos como el teatro, la traducción y la radio.⁹

El objetivo de este estudio es proporcionar un examen de la recepción de la adaptación cinematográfica de la novela de Margaret Mitchell en España desde diferentes vertientes. En primer lugar, se analizará de qué modo se generó la expectación en torno al filme anteriormente a la autorización de la proyección por parte del aparato censor, teniendo en cuenta que eran *vox populi* las conocidas proyecciones privadas de las que determinados sectores de la población pudie-

⁵ «HBO Max retira “Lo que el viento se llevó” de su catálogo de EE. UU. por las acusaciones de racismo», *El País*, 10/6/2020. Disponible en <<https://elpais.com/cultura/2020-06-10/hbo-retira-lo-que-el-viento-se-llevo-de-su-catalogo-por-las-acusaciones-de-racismo.html>>.

⁶ Recientemente esta revisión ha recaído en la obra completa de los autores británicos Roald Dahl y Agatha Christie. Se han reeditado en inglés algunos de sus títulos, alterando cuestiones relativas al físico de los personajes, la salud mental, el género y actitudes racistas. Véase «Roald Dahl rewrites: edited language in books criticised as “absurd censorship”», *The Guardian*, 20/2/2023. Disponible en <<https://www.theguardian.com/books/2023/feb/20/roald-dahl-books-rewrites-criticism-language-altered>>. Craig Simpson: «Agatha Christie classics latest to be rewritten for modern sensitivities», *The Telegraph*, 25/3/2023. Disponible en <<https://www.telegraph.co.uk/news/2023/03/25/agatha-christie-classics-latest-rewritten-modern-sensitivities/>>.

⁷ Luis Pablo Beauregard: «La historia secreta de “Lo que el viento se llevó”: un guion documenta la tensión racial del rodaje», *El País*, 3/3/2023. Disponible en <<https://elpais.com/cultura/2023-03-03/un-guion-ayuda-a-revelar-la-historia-secreta-de-lo-que-el-viento-se-llevo.html>>.

⁸ Precisamente por esas fechas, José Sagré tituló su artículo sobre la película «Una obra que no envejecerá. *Lo que el viento se llevó*», *El mundo deportivo*, 17/11/1950, p. 6.

⁹ Marta Ortega Sáez: «*Trending topic* en la España franquista. Una década construyendo el mito en torno a *Lo que el viento se llevó* (1940-1950)», *Hermeneus*, (2024), p. 26, (en prensa).

ron disfrutar. Por otra parte, se presentarán los expedientes de censura oficiales, inéditos hasta el momento, que recogen las opiniones vertidas por los miembros de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica. De forma complementaria, también se tendrá en cuenta otro tipo de censura, en este caso, de carácter religioso, proporcionada por la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, que operaba de forma paralela a la institucional y que afectaría, en otro nivel, a la imagen con la que se recibió en España el que probablemente fue el estreno cinematográfico más esperado del franquismo.

Un secreto a voces: visionados previos al estreno oficial y pases privados en 1943

A lo largo de una década, entre la *première* mundial de *Lo que el viento se llevó* en Estados Unidos en 1939 y la autorización del filme en España por parte del aparato censor en 1950, el universo creado por Margaret Mitchell en su exitosa novela fue accediendo ininterrumpidamente al imaginario colectivo español. Las incesantes noticias e informaciones en la prensa, acompañadas de fotografías en muchos casos, la adaptación teatral de Luca de Tena en Madrid en 1941, la circulación de la traducción de la editorial Aymá en forma de *best seller* editorial desde 1943¹⁰ y la versión radiofónica de Antonio Losada de 1950 introdujeron no solo el texto de Mitchell, sino también la superproducción cinematográfica dirigida por Victor Fleming, que había sido merecedora de ocho de los trece Premios Óscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas a los que había sido nominada.¹¹

En cuanto a las razones por las que se produjo tal retraso en la proyección en España, parece ser que, además de cuestiones técnicas y dificultades económicas, influyeron las reticencias de una parte de la sociedad que apuntaba a diversas cuestiones de índole moral inaceptables en el contexto franquista. El retraso, que no fue exclusivo de la península ibérica,¹² fue un daño colateral de la Segunda Guerra Mundial. Al parecer, según apuntan Cebollada y Santa Eulalia, «los impedimentos derivados de las restricciones eléctricas [...] no hubieran consentido su permanencia en pantalla el tiempo que correspondería a un título con su espléndida carrera

¹⁰ Gran parte de la expectación alrededor de la película se vio reflejado en el éxito de la traducción de Aymá, que en 1951 publicaba la quinta edición del texto. Margaret Mitchell: *Lo que el viento se llevó*, Julio Gómez de la Serna y Juan G. de Luaces (trads.), Barcelona: Aymá, 1951.

¹¹ Marta Ortega Saez: «Trending topic en la España franquista...», o. cit., p. 26.

¹² Por ejemplo, en Italia la película se estrenó en 1950 (Camporesi, 2001: 69) y en Alemania en 1953 (Gómez-Galisteo, 2011: 5). M.^a Carmen Gómez-Galisteo: *The Wind Is Never Gone: Sequels, Parodies and Rewritings of Gone with the Wind*, Londres: McFarland and Co., 2011.

comercial».¹³ Además, dada la precaria economía española tras la guerra civil, resultaba más apremiante destinar el gasto de divisas a determinados sectores antes que invertir en el cine.¹⁴ Otro factor económico podría haber sido el alto porcentaje de la recaudación que había que abonar a la industria cinematográfica americana por las proyecciones, que, según afirmó el productor de la película, David O. Selznick, en el caso de *Lo que el viento se llevó* ascendía al 56 %.¹⁵ Ahora bien, queda por ver si se hubiera estrenado el filme si estas dificultades no hubieran existido. La «dudosa moralidad» de *Lo que el viento se llevó* podría haber sido otro motivo de la demora en el estreno comercial. Había prostitución, vestimentas poco decorosas, enamoramientos fuera del matrimonio, rechazo de la maternidad, besos, escenas que insinuaban relaciones sexuales, etc. En definitiva, la película no casaba con los valores del régimen franquista. Antes de su proyección para el gran público, la propia traducción al español de la novela de Mitchell, publicada por Aymá en 1943, ya había experimentado dificultades, quedando constancia de la disconformidad con su circulación cuando, tras haber sido autorizada por parte de la Delegación Nacional de Propaganda, en diciembre de ese mismo año se dio la orden de retirar de todas las librerías españolas todos los volúmenes disponibles.¹⁶ También se refleja esta actitud contraria a la difusión del texto en España en comentarios de altas personalidades del régimen, como los del gobernador de Barcelona, Antonio Federico de Correa Véglison, que afirmaba que editores como Aymá eran «merecedores de todas las penas del infierno».¹⁷ Teniendo en cuenta estos antecedentes relativos a la novela y la mayor repercusión y alcance del cine en la sociedad, no resulta sorprendente que fuera habitual que se produjeran retrasos significativos debidos a una combinación de las propias cuestiones burocráticas del aparato censor sumadas a ciertas reservas de carácter moral:

[...] [d]esde un punto de vista externo aún, la otra gran consecuencia que intuimos tuvo el proceso censorio por el que debe discurrir la cinta a calificar es el retraso de los estrenos de las películas en España con respecto al año de su producción. [...] Es justo decir, igualmente, que la causa del retraso de la programación en pantallas nacionales

¹³ Pascual Cebollada y María G. Santa Eulalia: *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*, Madrid: Consejería de Educación, 2000, p. 212.

¹⁴ Pablo León Aguinaga: *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 74-75.

¹⁵ Ian Jarvie: «The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry: Europe 1945-1950», *Film History*, 4 (4), 1990, . 278.

¹⁶ AGA: IDD, expediente 6-474-42, caja 21/07026.

¹⁷ Antoni Munné y Ramon Torrents: «Jaume Aymà, entre la llengua i la literatura», *L'Avenç*, 79 (1985), pp. 10-14.

de filmes de los cuarenta como *Ciudadano Kane*, *Por quién doblan las campanas*, *El gran dictador* o *Los viajes de Sullivan* no es precisamente el trámite, el papeleo censorio, como bien podemos intuir, sino el peligro ideológico que se advierte en su contenido.¹⁸

En cuanto al rol que desempeñó la Segunda Guerra Mundial en la entrada del filme en la Península, a la par que los ya mencionados motivos técnicos y económicos que dificultaron su proyección, el propio conflicto bélico, decantándose hacia la victoria aliada, y las relaciones internacionales de España con los Estados Unidos también propiciaron la circulación del filme en circuitos selectos. Es preciso recordar que durante la Segunda Guerra Mundial el cine se convirtió en un arma propagandística tanto para los aliados como para los alemanes.¹⁹ Según recoge Diez, «los alemanes organiza[ba]n sesiones de cine con películas importadas por valija diplomática, películas que escapa[ba]n la censura con gran disgusto de las autoridades franquistas. Lo mismo [hicieron] los aliados».²⁰

Sea como fuere, a pesar de la entrada tardía del filme en la península ibérica, el visionado de la adaptación no había sido vetado a la totalidad de la población, ya que algunos privilegiados pudieron disfrutar de proyecciones privadas. Esta práctica era habitual:

El Estado [...] diseña y organiza el tremendo entramado censorio [...]. Además de cortar, prohibir, cambiar, el padre-Estado protege al pueblo de inmundicias morales e inducciones a comportamientos poco recomendables, pero, eso sí, permitiendo pases privados como películas prohibidas o altamente censurables en lugares concretos, como cine clubs o embajadas. Esto ocurrió, por ejemplo con *Sangre y arena* de Rouben Mamoulian o *Sueño de amor eterno* de Henry Hathaway.²¹

El propio diario *Falange*, órgano de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, que recogía cómo las tensiones internacionales de tinte político se reflejaban en España en aquellas fechas, hacía mención a uno de los pases privados de *Lo que el viento se llevó*:

¹⁸ Marta Miguel González: «Cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio», en R. Rabadán (coord.): *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985. Estudio Preliminar*, León: Universidad de León, 2000, pp. 82-83.

¹⁹ Román Gubern: *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona: Península, 1981, pp. 75-76.

²⁰ Emeterio Diez: «Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)», *Archivos de la Filmoteca*, 33 (1999), p. 53.

²¹ Marta Miguel González: «Cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio», en R. Rabadán (coord.): *Traducción y censura, inglés-español 1939-1985. Estudio Preliminar*, León: Universidad de León, 2000, p. 77.

El desembarco está en la fase inicial y los alemanes redoblan sus esfuerzos y sus presiones sobre el Gobierno de Franco. La diplomacia aliada se percata de que la situación es crítica. Menudean las visitas de unos y otros representantes al general Jordana. Quejas, reclamaciones, nerviosismo de todos. El Jefe del Estado español acepta la invitación de mister [sic] Carlton Hayes de presenciar en privado la película norteamericana *Lo que el viento se llevó*.²²

Ya en el ecuador de la guerra, concretamente a partir de 1942, se observó una «inflexión en la correlación internacional de fuerzas, que se hará ya incontenible a favor de los aliados».²³ Carlton J. H. Hayes, embajador americano en España entre 1942 y 1945, desempeñó un notable papel en evitar la coalición española con los países del Eje durante la Segunda Guerra Mundial (Grandío Seoane y Rodríguez Lago, 2016).²⁴ El propio Hayes recordaba en su autobiografía *Misión de guerra en España* cómo *Lo que el viento se llevó* se había empleado como parte del proceso propagandístico en favor de los aliados.²⁵ Al parecer, muchas personalidades destacadas habían mostrado su interés en el filme.²⁶ La película se proyectó en una solemne fiesta de gala en un importante teatro de Madrid el 12 de febrero 1943 para un selecto grupo de espectadores y suscitó diferentes respuestas:

²² «Año Nuevo 1943», *Falange*, 27/12/1945, p. 5.

²³ Véase también Elena (1995). Alberto Elena: «Cine para el Imperio. Pautas de exhibición en el Marruecos español (1939-1956)», en J. Pérez Perucha (coord.): *De Dalí a Hitchcock. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia, 1995, 155-166. Miguel González (2000) ha recogido cifras específicas de las proyecciones de importación que revelan el significativo incremento de los largometrajes americanos a lo largo de la década.

²⁴ Emilio Grandío Seoane y José Ramón Rodríguez Lago: «Franco vs. Naciones Unidas. La guerra silenciosa de los servicios de inteligencia norteamericanos y británicos en España», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 28 (2016), p. 4.

²⁵ Carlton J. H. Hayes: *Misión de guerra en España*, Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1946. Es curiosa la evolución de la recepción de *Gone with the Wind* por parte de otros países europeos. En el caso de Alemania, según apunta Gómez-Galisteo, en un inicio el Gobierno nazi había promovido la lectura de la novela, creyendo que los franceses identificarían a los *yankees* que aparecen en el texto con los aliados y así rechazarían la ayuda americana. Sin embargo, los franceses se vieron a sí mismos como confederados oprimidos por los nazis. Así, en la Francia ocupada por los nazis *Gone with the Wind* se convirtió en un símbolo de resistencia. Y de ahí que los alemanes rechazaran el texto de Mitchell hasta el final de la guerra, aunque circuló igualmente en el mercado negro e, irónicamente, para Eva Braun, amante de Hitler, la autora americana se encontraba entre sus favoritas (2011: 4).

²⁶ Alejandro Pizarroso Quintero: «El cine americano en España durante la Segunda Guerra Mundial: información y propaganda», REDEN: *Revista Española de Estudios Norteamericanos*, 7 (1994), pp. 121-155. Véase también Alejandro Pizarroso Quintero: *Diplomáticos, propagandistas y espías: Estados Unidos y España en la Segunda Guerra Mundial: Información y propaganda*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 148.

Los alemanes lanzaron la voz de la inmoralidad de esa cinta y emplearon a jóvenes *hoodlums* falangistas en tapizar de tachuelas la calle al paso de los coches que hacia allí se dirigían. Pero hasta el Obispo de Madrid [Leopoldo Eijo Garay], gran amigo de Franco, desmintió esas afirmaciones asistiendo a su proyección y permaneciendo en el cine durante cuatro horas, mientras la Policía reducía a un mínimo el alboroto promovido por los enviados *hoodlums*. También asistieron a la fiesta la familia del Ministro de Asuntos Exteriores [Conde Jordana] y cerca de un millar de españoles. El acto resultó brillantísimo y una de nuestras mejores armas de propaganda.

El proceso de importación de *Lo que el viento se llevó* se inició cuando el embajador Hayes solicitó en un telegrama datado de 22 de junio de 1942, dirigido al secretario de Estado, que se le enviara una copia de 35 mm de la película, que constituía «la base a partir de la cual se podía organizar el programa de exhibiciones cinematográficas en España con las películas recibidas anteriormente».²⁷ Posteriormente, la película se exhibió en pases privados en otras ciudades españolas, muy probablemente en sus respectivas Casas Americanas.²⁸

Después del visionado organizado por Hayes, Franco, un gran apasionado del cine²⁹ —habría visto alrededor de dos mil películas en El Pardo entre 1946 y 1975—,³⁰ pudo disfrutar de un pase privado de la película.³¹ León Aguinaga ha reproducido el informe sobre la proyección del filme en El Pardo, que se recoge

²⁷ La importación de esta y otras películas americanas, así como también de documentales y noticiarios informativos, formaba parte del proceso propagandístico norteamericano, que pretendía difundir la iconografía del país o productos culturales autóctonos. Alejandro Pizarroso Quintero: «El cine americano en España durante la Segunda Guerra...», o. cit., p. 148.

²⁸ En su artículo sobre la edición de Aymá con fotogramas de la película, José Palau hacía referencia a la proyección de la película, «patrocinada por la Embajada de los Estados Unidos» (1949: 19). Por su parte, López Echevarrieta se refiere al caso de la proyección en la Casa Americana en Bilbao (2013: 34). Sobre la creación de la Casa Americana en Madrid y sus otras delegaciones en Barcelona, Bilbao, Valencia, Sevilla, Zaragoza y Cádiz, véanse Maestro Bäcksbacka y Sagredo Santos (2010) y Feijoo Morote (2019: 45-46). José Palau: «El libro y el cine se ayudan mutuamente», *Destino*, 17/09/1949, p. 5. Alberto López Echevarrieta: «Lo que no se llevó el viento», *Bilbao*, julio 2013, p. 34. Francisco Javier Maestro Bäcksbacka y Antonia Sagredo Santos: «Destellos culturales entre España y Estados Unidos a través de la prensa estadounidense (1945-1952)», *Revista Complutense de Historia de América*, 36 (2010), pp. 103-126. Francisco Javier Feijoo Morote: «La estética de la destrucción del idilio y las figuras de la imaginación en *Verdes valles, colinas rojas*, de Ramiro Pinilla», tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2019, pp. 45-46.

²⁹ También Hitler había sido un ferviente cinéfilo, y *Lo que el viento se llevó* fue una de sus películas hollywoodienses favoritas (Haag, 1989). John Haag: «*Gone with the Wind* in Nazi Germany», *The Georgia Historical Quarterly*, 73 (2), 1989, pp. 278-304.

³⁰ Las cifras específicas que proporcionan los autores son las siguientes: mil quinientos catorce filmes extranjeros y cuatrocientos sesenta y cinco españoles (2018: 99). José María Caparrós y Magí Crusells: *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar)*, Madrid: Cátedra, 2018, p. 37.

³¹ Caparrós y Crusells recogen que Franco habría vuelto a ver la adaptación en otra de sus sesiones de cine en El Pardo el 31 de diciembre de 1972 (2018: 251). Paul Preston: *Franco. Caudillo de España*, Barcelona: DeBolsillo, 2004. Emeterio Diez Puertas: *Historia social del cine en España*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

en un telegrama fechado el 11 de marzo de 1943, dirigido al secretario de Estado norteamericano (Cordell Hull), con el sello «Office of War Information. Certified Official Government Business» y catalogado de «restricted» (información clasificada). Willard L. Beaulac (cónsul de la Embajada de Estados Unidos en España y colaborador de Hayes)³² firma el telegrama y se hace eco de la campaña propagandística llevada a cabo en los primeros años de la década de los años cuarenta por Estados Unidos en España a la que se ha aludido anteriormente. También se comenta la apreciación positiva del filme por parte de Franco³³ y la asistencia a la proyección de «amigos íntimos del Generalísimo, incluyendo altos cargos de la Falange y del Gobierno».³⁴

El año 1943 parece estar dotado de una especial significación en relación a la promoción de *Lo que el viento se llevó* en España, pues otro grupo de privilegiados también pudo disfrutar del largometraje. La segunda de las proyecciones tuvo como destinatario el colectivo de la prensa. La revista *Destino* anunciaba el 20 de febrero de 1943 que varios periodistas habían tenido acceso a un pase privado de tal «cinta excepcional», al mismo tiempo que se loaban las cualidades de la adaptación, que marcaban «un jalón más en la historia del cine». Se destacaba concretamente la «labor de los protagonistas; la grandiosidad de muchas de sus escenas; el acierto del colorido; la excelente dirección».³⁵ Originalmente se previó que el visionado de la película recibiera «un amplio comentario» en el siguiente número de *Destino*. Este comentario llegó, pero ocho meses más tarde, concretamente el 9 de octubre de 1943, bajo el título «Un film espectacular: *Gone with the Wind* de Victor Fleming». Ocupando una página completa del diario, el periodista Ángel Zúñiga fue el encargado de redactar un extenso texto donde se examinaban tanto la novela como su adaptación cinematográfica y se incluían cinco imágenes, entre escenas de la película, fotografías de los actores e incluso de la propia Margaret Mitchell.³⁶

³² Charles R. Halstead: «Historians in Politics: Carlton J. H. Hayes as American Ambassador to Spain 1942-45», *Journal of Contemporary History*, 10 (3) (1975), pp. 383-405.

³³ Tal y como Preston afirma, «[e]s curioso notar que, a Franco, que frecuentemente hacía comentarios despectivos sobre los americanos, le chiflaban las películas de Hollywood» (introducción de Preston en Caparrós y Crusells, p. 10). Sirva como ejemplo los treinta y cinco títulos de largometrajes comerciales americanos con misión propagandística que Franco visionó en El Pardo entre 1941 y 1945, entre los que se encuentran *Air Force*, *Casablanca*, *The Hitler Gang*, etc. (León Aguinaga, 2010: 451).

³⁴ Pablo León Aguinaga: *Sospechosos habituales: el cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

³⁵ «*Destino* ha visto en privado *Lo que el viento se llevó* de Víctor Fleming», *Destino*, 20/02/1943, p. 12.

³⁶ Ángel Zúñiga: «Un film espectacular. *Gone with the Wind* de Víctor Fleming», *Destino*, 9/10/1943, p. 12. Años más tarde el también periodista Andrés Revesz también aludió a la proyección privada de la película a la que había asistido, aunque sin proporcionar detalles específicos de fechas o lugares. Andrés Revesz: «Un mundo por descubrir», *ABC*, 24/03/1946, p. 6. Estos pases privados eran conocidos de forma generalizada.

Este acceso al filme favorecía a ciertos sectores de la sociedad, tal y como indica Larraz para el caso de los libros:

[...] otro de los rasgos de la censura franquista (sobre todo en sus primeros años), [...] consistía en discriminar grupos sociales de acuerdo con su aptitud para acceder a los productos culturales de la época. El régimen favorecía los privilegios de élites económicas e intelectuales que tenían acceso a libros que no podían venderse libremente, importarse o editarse en España. (2014, pp. 84-85)³⁷

Finalmente, también en 1943, tuvo lugar un intento de proyectar la película en la Ciudad Condal, aunque en esta ocasión no proliferó. En el contexto de la XI Feria Oficial e Internacional de Muestras de Barcelona (10-25 junio 1943) estaba prevista la celebración del Primer Salón de la Industria Cinematográfica. En este se pretendía

[...] proyectar [...] una selección de los mejores films producidos últimamente en España y no presentados aún en locales públicos, alternándolos con algunas de las más destacadas producciones realizadas en estudios extranjeros durante la última temporada y desconocidas igualmente del público español.³⁸

Con este motivo, según recogía *La Vanguardia Española*, el día 2 de julio, se exhibiría *Lo que el viento se llevó* en versión original a las 22 horas en el Palacio de Proyecciones. Las entradas se vendían por 25 pesetas en el Cine Fémina.³⁹ Sin embargo, también a través del mismo diario, el público asistente fue conocedor de la suspensión de la película el mismo día en que la proyección debía haber tenido lugar: «De orden gubernativa, por haberse terminado la Feria de Muestras, queda suspendida la proyección de la película *Lo que el viento se llevó* que debía tener efecto esta noche en el Palacio de Proyecciones».⁴⁰

Además de en estas publicaciones que se han comentado, también en otros contextos de carácter popular se aludía a estas sesiones tan solo accesibles para unos cuantos. Véase «Consultorio Cinematográfico» de *Medina*, 23/05/1943, p. 22.

³⁷ Fernando Larraz: *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*, Gijón: Ediciones Trea, 2014.

³⁸ «El Primer Salón de la Industria Cinematográfica. Visita de la Prensa a los locales donde se instalará el certamen», *La Vanguardia*, 11/05/1943, p. 9.

³⁹ «XI Feria Oficial e Internacional de Muestras de Barcelona», *La Vanguardia*, 1/7/1943, p. 7.

⁴⁰ «Suspensión de la película “Lo que el viento se llevó”», *La Vanguardia*, 2/7/1943, p. 7.

La doble censura del filme: los expedientes de censura institucional y la censura eclesiástica

A pesar de la gran expectación generada, la superproducción hollywoodiense no se sometió a la censura institucional para solicitar la autorización de la proyección en España hasta octubre de 1950. En este contexto, a pesar de continuar existiendo presiones internas contrarias a la difusión de la película, la política internacional y, concretamente, las relaciones hispano-norteamericanas desde finales de la década de los años cuarenta habían evolucionado hacia posiciones más cercanas que facilitaron la importación del filme:⁴¹

Los sectores falangistas se habían opuesto, además, al despilfarro de divisas que suponía la importación de aquel costoso film, pero Metro-Goldwyn-Mayer consiguió su distribución y autorización tardía (1950) en España en un momento histórico en que los intereses económicos norteamericanos estaban implantándose sólidamente en el país y era inevitable la incorporación de España en el bloque occidental bajo liderazgo yanqui.⁴²

El Archivo General de la Administración, situado en Alcalá de Henares, custodia el material documental referente a la importación de la película. El legajo incluye diversos documentos referidos, por una parte, a la solicitud de 1950 para la autorización de la primera proyección del filme y, por otra, para la reposición de 1961.⁴³ En cuanto a su primera autorización, el filme obtuvo la expedición de la licencia de importación (número 197 317) el 25 de agosto de 1950. A continuación, Enrique Gutiérrez Fernández, gerente de la Casa Metro-Goldwyn-Mayer en Madrid, solicitó la autorización para exhibir el tráiler (*teaser*) en todos los cines de España el 5 de octubre de 1950. A pesar de haber obtenido la autorización por parte del estamento oficial el 28 de octubre, entre la información recopilada se encuentra recogido un incidente referente a la proyección del avance de la película, que parece ser indicativo de las reticencias todavía existentes, a puertas del estreno comercial de la película, por parte de algunos sectores. Alejandro Bermúdez Morerri, inspector de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, de la Subsecretaría de Educación Popular, perteneciente al Ministerio de Educación Nacional, en cumplimiento de órdenes superiores, acudió al Cine Barceló de Madrid, donde visionó un tráiler de *Lo que el viento se llevó* que había de estrenarse en breve en

⁴¹ En el marco de dicho acercamiento se produjo el primer acuerdo hispano-norteamericano firmado el 5 de julio de 1950 (Caparrós y Crusells, 2018: 287).

⁴² Román Gubern: *La censura: función política...*, o. cit., p. 105.

⁴³ Los documentos se encuentran en los expedientes 09979 / 09980 / 09981 - Caja 36/03390.

el Palacio de la Música y solicitó la guía de censura con la autorización pertinente que le procuró el gerente de la empresa, Constantino Bonilla López. Según queda recogido en su informe, se prestó especial atención a algunas escenas en las que los protagonistas se besaban:

En el citado «tráiler» se exhiben al público, según, como queda dicho comprobé personalmente, varias escenas en que los protagonistas se besan mutuamente, a saber:

- 1.º) En el primer plano.
- 2.º) En otro plano, inmediatamente después del anterior.
- 3.º) En otro tercer plano, seguidamente del segundo.
- 4.º) En el plano, el borracho, antes de subirla por la escalera.

Resulta destacable la preocupación en materia de moral sexual que se extrae de este documento. Tal y como apuntan varios autores, fue precisamente en esta cuestión donde la censura cinematográfica evidenció una importante voluntad de control.⁴⁴ Aunque sí parece anacrónica tal insistencia en los besos presentes en la película en esta década, pues así lo recogen Gil Gascón y Gómez García:

Durante los años cincuenta estas muestras se hacen más frecuentes y profundas. Los noviazgos, más reales que en épocas anteriores, en ocasiones llevan consigo cierto acercamiento físico. La aparición de besos en los labios aumenta respecto a la década anterior. La censura parece haber asumido su necesidad en determinadas historias. En los comentarios de los lectores de guiones ya no se prohíben ni se advierte sobre los besos. La ausencia de indicaciones muestra una aceptación y normalización de este acto, al menos en el cine.⁴⁵

En cuanto a la evaluación de la película, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica (de ahora en adelante, JSOC) se reunió en sesión ordinaria el 10 de octubre de 1950. Asistieron el presidente, Gabriel García Espina; el vicepresidente, Guillermo de Reyna; el vocal eclesiástico, el padre Antonio Garau Planas; los vocales David Jato, Joaquín Soriano, Manuel Torres López, Fernando de Galainena, Gustavo Navarro, Pedro Murlane Michelena, Xavier de Echarri y Pío García Escudero; y, como secretario, Francisco Fernández y González.⁴⁶ La película fue

⁴⁴ Fátima Gil Gascón: «Exemplary Women, the Use of Film and Censorship as a Means of Moral Indoctrination during the Franco Dictatorship in Spain», *The Journal of Popular Culture*, 49 (4), 2016, pp. 856-874. Véase también Fátima Gil Gascón: «Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959», *Ler História*, 79 (2021), pp. 17-38.

⁴⁵ Fátima Gil Gascón y Salvador Gómez García: «Mujer, noviazgo y censura en el cine español (1939-1959)», *Revista latina de la comunicación social*, 65 (2010), pp. 460-471.

⁴⁶ Véanse Pucciarelli (2019) y Vandaele (2015), donde se pueden obtener datos biográficos sobre varios de los miembros de la JSOC. Tiziana Pucciarelli: «La dama duende prohibida: la censura de la película argentina en

presentada por la casa distribuidora Metro-Goldwyn-Mayer en su versión doblada producida por Loew's Incorporated, de nacionalidad americana, compuesta de 24 rollos y 6149 m.

En los expedientes de censura se recogen los informes de varios miembros de la junta que subrayaban aspectos diversos de la adaptación. En primer lugar, destacan los comentarios que señalaban la excepcionalidad del filme, principalmente enfatizando sus cualidades técnicas:⁴⁷

Xavier de Echarri: Una película asombrosa, de una belleza excepcional, un prodigio de humanidad, una creación artística magistral. Cinematográficamente insuperable. ¡24! rollos en los que no decae un instante el interés y la emoción lo dicen todo.

Francisco Fernández y González: Una obra de arte; por el tema, sencillo, humano y lleno de sentimiento; por su espectacularidad y ambientación; lo mismo que por sus espléndidas calidades técnicas y su magistral interpretación. Moralmente, no tiene inconveniente.

Gustavo Navarro: Magnífica producción con todos los progresos y perfecciones de la técnica. Analizar el desarrollo del tema y la psicología de los personajes nos llevaría a escribir muchas páginas, sin finalidad práctica. El enlace inagotable de situaciones podría prolongar los 24 rollos en otros tantos.

Pedro Mourlane Michelena: Lo que Margaret Mitchell narra en su novela *Lo que el viento se llevó* fue narrado a la novelista en las veladas familiares por uno de sus abuelos. Son proezas del ejército del sur durante la guerra de secesión en la que los antepasados de la autora ganaron dignidad al perderlo todo. La Mitchell (esa de Georgia) y su obra ha dado varias veces la vuelta al mundo. Es leída apasionadamente no tan solo en el sur, no tan solo en Georgia, Tennessee, Carolina, Oklahoma o Alabama, sino también en el norte, en Wisconsin, Michigan, Dakota, Illinois u Ohio y no solo en los Estados Unidos. Escarlata O'Hara y Rhett son personajes de la novela que son incorporados al censo universal de cortes de ficción. La adaptación al cine dirigida por Fleming es perfecta. De los 24 rollos veinte no admiten reproche. En los otros cuatro hay alguna transición demasiado brusca. Estamos en todo caso ante uno de los mejores films del cine contemporáneo y de los de más alta tensión dramática.

Esta línea de opiniones quedaría resumida en el comentario «¿qué se puede decir de esta magnífica película?» (sin firmar).

la España franquista», en M. Presotto (ed.): *El teatro clásico español en el cine*, Venecia: Edizioni Ca Foscari, 15 (2019), pp. 87-102. Jeroen Vandaele: *Estados de gracias. Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*, Leiden y Boston: Brill / Rodopi, 2015.

⁴⁷ Como recuerda Gubern, *Lo que el viento se llevó* supuso una serie de innovaciones entre las que se encuentran el hecho de que impuso «definitivamente el procedimiento Technicolor» (2016 [1969]: 251). Román Gubern: *Historia del cine*, Barcelona: Anagrama, 2016 [1969].

En cuanto a las flaquezas, se destacaba en varios informes la desmesurada extensión del filme (prácticamente cuatro horas), que conducía al debilitamiento del ritmo. En uno de los informes, sin firma, se puede leer, «Lástima de la segunda parte que visiblemente decae». Por su parte, en el comentario de Pío García Escudero se combinan los halagos y la crítica de la longitud: «Larga película, magnífica a ratos, otros pesada e irreal. Una excelente interpretación y presentación».

Finalmente, se juzgaron cuestiones de carácter moral, aunque reflejando las discrepancias en las opiniones vertidas por los vocales en los informes, que, a su vez, serían una muestra más de las actitudes opuestas en torno al filme presentes en la sociedad española. Lo que para Guillermo de Reyna es un comportamiento ejemplarizante por parte de la protagonista, para Fernando de Galainena supone una actitud «profundamente inmoral»:

Guillermo de Reyna: Una bellísima e interminable película, que logra plenamente a lo largo de su primera mitad los vuelos más altos de la epopeya, para derivar después hacia un melodrama, que se resiente de la falsedad del tipo central de la cinta, que encarna la protagonista. Su desarrollo moral no presenta baches. La obsesión de la protagonista, contenida por la fuerza del honor y del decoro, que constantemente se le enfrenta, con la figura de Melania e incluso de Ashley, presenta un desarrollo moral impecable y altamente ejemplarizador, pese a sus crudezas y a sus miserias.

Fernando de Galainena: Aunque el drama que se desarrolla es profundamente inmoral por la contextura de la protagonista, toda la primera parte histórica y la delicadeza con que se desarrolla evitan su prohibición.

Tras la sesión ordinaria, la cinta obtuvo el certificado de censura con el acuerdo de la junta el 11 de noviembre de 1950, y se le expidió la siguiente clasificación:

- ¿Autorizada, tolerada, recomendable, prohibida? AUTORIZADA MAYORES
- ¿Se considera de interés Nacional? NO
- ¿Se autoriza su exhibición en locales de 1.^a y 2.^a categoría? SÍ
- ¿Se autoriza el doblaje o solo su rotulación en castellano? DOBLAJE
- ¿Qué valor se le reconoce a efectos económicos? 1.^a
- ¿Categoría en que se clasifica? 1.^a

Además, se decretó una supresión: «En el rollo 18, de los dos besos, suprimir el primero», que se vuelve a concentrar en este aspecto, al que el inspector de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, Alejandro Bermúdez Morerri, se había referido en su informe pocos días antes. Además, el dictamen otorgado fue con carácter de veto, es decir, el censor eclesiástico determinó como inapelable la

calificación «para mayores». Tal y como afirma Gil, este privilegio de decisión era aplicado en casos de lo que podría considerarse «dudosa» moralidad:

[...] [e]l derecho de veto fue una prerrogativa de los censores eclesiásticos desde el 1946, cuando la Junta de Censura fue rebautizada como Junta Superior de Ordenación Cinematográfica. Uno de los artículos de su funcionamiento interno especificaba: «Los acuerdos de la Junta serán tomados por mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto».⁴⁸

Tras la resolución favorable por parte de la JSOC en octubre de 1950, tuvo lugar el estreno comercial en España de *Lo que el viento se llevó*, el 17 de noviembre, en Barcelona y Madrid, eso sí, en dos de los cines de mayor preeminencia en cada una de estas ciudades: el Windsor Palace y el Palacio de la Música, respectivamente.⁴⁹ Semanas de anuncios en la prensa habían precedido el estreno⁵⁰ y, cuando llegó el ansiado día, largas colas se agolparon en las puertas de los cines. Se fletaron autobuses desde diversos puntos del país para acudir a las ciudades donde se proyectaba la película, que se convirtió en una de las de mayor repercusión del momento.

La Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos⁵¹ se encargó de proporcionar el fallo de la censura privada de la Iglesia. Mientras que la censura institucional fue «de algún modo sensible a las presiones de la industria del cine»⁵² y autorizó filmes que incluían potenciales problemáticas en materia de moralidad, la censura privada eclesiástica tenía el firme objetivo de «velar por la salud moral del espectador»⁵³,

⁴⁸ Alberto Gil: *La censura cinematográfica en España*, Barcelona: Ediciones B, 2009, p. 369.

⁴⁹ Jordi Torras: «¿Qué demonios se escondía tras las vallas?», *La Vanguardia*, 27/12/1989, p. 50. Eugeni Osácar: *Barcelona: una ciudad de película*, Barcelona: Dièresis, 2018.

⁵⁰ En realidad, varias fuentes habían anticipado el futuro estreno desde 1949. Véase *El mundo deportivo*, (7/10/1949: 4); *Diario de Ibiza* (11/10/1949: 2). Ya en 1950, desde un mes antes de la *première*, *El mundo deportivo*, *Marca*, *La hoja del lunes*, *¡Hola!* y *La Vanguardia española*, entre otros, insistían en el inminente acontecimiento.

⁵¹ La oficina, creada el 17 de febrero de 1950, con carácter nacional, dependía de la Comisión Episcopal de la Ortodoxia y la Moralidad y creó sus propias normas en materia de censura de espectáculos (*Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos*) de acuerdo con la Dirección Central de Acción Católica (Gutiérrez Lanza, 2000: 32). Camino Gutiérrez Lanza: «Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal», en R. Rabadán (coord.): *Traducción y censura, inglés-español...*, o. cit., pp. 23-60.

⁵² Román Gubern: «La censura: función política y ordenamiento jurídico...», o. cit., p. 105.

⁵³ Camino Gutiérrez Lanza y Luis Serrano Fernández: «Cine, traducción y censura (años cincuenta y sesenta): la recepción del adulterio en la España de la doble moralidad», en E. Pajares Infante, R. Merino-Álvarez y J. M. Santamaría López (coords.): *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción 3*, León: Universidad de León, 2001, p. 222.

resultando mucho más estricta y de carácter más restrictivo, por lo que en ocasiones se generaron discrepancias entre ambas entidades.⁵⁴ En la propia revista *Ecclesia*, órgano de la Dirección Central de la Acción Católica Española, donde se presentaban las críticas y los resultados de las evaluaciones de la censura eclesiástica, se advertía de las diferencias existentes en la emisión de las clasificaciones, indicando el carácter «complementario» de su catalogación:

La censura oficial de espectáculos, que se hace para toda clase de público con la amplitud de criterio que es obligada cuando interviene la autoridad civil en estas materias, no excluye la censura moral que con carácter privado y con criterio más estrecho pueden hacer las entidades o instituciones que, como la Acción Católica, tienen autoridad para ello, bien entendido que sus juicios se dirigen a su propio público, en el que hay que suponer una conciencia cristiana más delicada. En consecuencia, las calificaciones más matizadas de nuestra censura no deben tomarse como una desautorización de la censura oficial.⁵⁵

Dos semanas después del estreno, el 25 de noviembre de 1950, la revista *Ecclesia* publicó en la sección «Cines» la calificación de la censura eclesiástica: 3-R. Mayores, con reparos.⁵⁶ En su extenso comentario, primeramente, se recordaba la tardanza del estreno comercial en España y la popularidad del filme y la novela en el ámbito mundial:

Después de once años (el film fue [sic] producido en 1939) se estrena esta película en España. Las dificultades de la guerra han retrasado tanto tiempo su exhibición en Europa. La fama que le ha precedido y la habilidad con que ha ido montada su propaganda han despertado entre nuestro público una expectación quizá exagerada. A ello ha contribuido también la fama de la novela del mismo título de Margaret Mitchell, bastante leída en España.

También se reconocían los logros cinematográficos:

En la realización de esta larga película (tres horas y media de proyección) se reunieron elementos técnicos y artísticos de excepcional calidad. Su principal mérito es, sin duda, que su director, ya fallecido, Víctor Fleming, supo manejarlos con tal magistral estilo, que hoy día, después de once años, el tema tiene la frescura y el empaque de una técnica y de un arte no superados por realizaciones posteriores. El mismo tecnicolor que

⁵⁴ Gubern recoge múltiples ejemplos de desavenencias entre la Junta y «los sectores más integristas del clero». Los estrenos de películas como *Gilda* o *Que el cielo la juzgue* son muestra de estas discrepancias (1981: 104).

⁵⁵ *Ecclesia*, 25/11/1950, p. 24.

⁵⁶ «Cines. *Lo que el viento se llevó*», *Ecclesia*, 25/11/1950, p. 24.

realza las bellas imágenes no es peor que el que ilustra los films de nuestros días. Solo obras excelentes conservan a través del tiempo esta primacía, sobre todo en el cine, arte fugaz y transitorio como ninguno.

Baste con esto para hacer constar, como es de justicia, el valor cinematográfico de esta película sin descender a más detalles y análisis, que nos interesan menos que otros aspectos de carácter moral.

Finalmente, se proporciona la crítica en materia de moralidad, que era el objetivo primordial y que revela los múltiples inconvenientes hallados en los personajes principales, Escarlata O'Hara y Rhett Butler, dando voz a los sectores más conservadores de la sociedad, que durante años se habían mostrado opuestos al mundo literario creado por Margaret Mitchell por cuestiones de moralidad:

¿Merecía realmente el asunto todo ese esfuerzo técnico, todo ese derroche de arte cinematográfico, todo ese lujo de elementos de todo orden en una película? Creemos sinceramente que no. Si prescindimos del marco cinematográfico excepcional que envuelve la acción, su argumento en sí, escuetamente considerado, es bastante vulgar en lo humano. ¿Quién es Escarlata O'Hara, la protagonista, la figura en torno a la cual se mueve toda la acción? Una joven egoísta, voluntariosa, coqueta, fría, calculadora, que, perdida toda su fortuna por la guerra, no se resigna a pasar hambre y busca el dinero sea como sea. En el amor es una mujer que siente el capricho por un hombre y el rencor de que otra mujer se lo haya quitado, y lo persigue descaradamente, aunque ella está casada también. Como madre es una mujer a quien molestan los hijos porque deforman su línea estética. Y ¿quién es el capitán Rhett Butler, otro carácter similar al de Escarlata? Un especulador sin freno, un egoísta cínico, que se mueve en los más bajos fondos sociales, aunque a veces reacciona de un modo noble y ejemplar.

De forma similar al veredicto de uno de los vocales de la JSOC, la crítica de *Eclesia* reconocía ciertas actitudes ejemplarizantes:

Con estos elementos centrales ya se puede juzgar la moralidad en uno de sus aspectos de la película. Y es lo peor que esos personajes están maravillosamente interpretados. Sin embargo, el film hay que enjuiciarlo en conjunto. Hay un adulterio moral al menos, hay escenas crudas, frases y gestos atrevidos, se insinúan intimidades matrimoniales y la protagonista pretende justificar su mala conducta de forma impresionante. Pero hay también su contraste. Frente a la protagonista, otra mujer ejemplar, admirable y de destacada influencia en la trama; las audacias de Escarlata son reprendidas constantemente; el capitán, como hemos dicho, reacciona muchas veces de modo ejemplar y se comporta como buen marido y padre, y al final la protagonista se ve abandonada de todos y sufriendo las consecuencias de su mala conducta. Tenemos además en cuenta el



ambiente duro de la guerra en que la acción se desenvuelve y que se guarda la corrección en las formas, salvo en algunos pasajes ligerísimos.

El veredicto final:

Por todo ello, ponderando todos los elementos del conjunto, no nos parece que el film sea como para calificarlo como dañosa [sic] y gravemente peligroso para todos, aunque está moralmente manchado por reparos muy serios.

Calificación moral: 3-R. Mayores, con reparos.

Una década después, el 24 de julio de 1961, la solicitud de reposición de *Lo que el viento se llevó* fue examinada por la Junta de Clasificación y Censura. La junta estuvo compuesta por el vicepresidente Alfredo Timermans Díaz; como vocales figuraban Pío García Escudero, Patricio González de Canales, José Luis García de Velasco; el vocal técnico fue Rafael de Casenave; los vocales eclesiásticos fueron el padre Manuel Villares y el padre Andrés Avelino Esteban; y actuó como secretario Francisco Ortiz Muñoz. En uno de los documentos examinados se recoge que se acordó por mayoría proponer una adaptación que consistía en «suprimir plano de escote exagerado de Escarlata, y escena de amor subsiguiente». En primera instancia, la clasificación que obtuvo también por unanimidad en esta ocasión fue «autorizado para todos los públicos». Sin embargo, a diferencia de este veredicto, la decisión definitiva procurada con fecha 3 de agosto de 1961 modificó la clasificación otorgada a «autorizada para mayores» con varias instrucciones: «Rollo 18 (10B) – Suprimir la frase de Rehtt [sic] referida al infierno: cuando dice: “No vamos a discutir ahora lo que la [sic] enseñaron de niña”. – Acortar el segundo beso entre Rhett y Escarlata suprimiendo, [sic] los primeros planos del mismo».⁵⁷ Esta calificación de «autorizada para mayores» a principios de la década de los años sesenta podría deberse a que la etapa de corte más aperturista en el Gabinete de Información y Turismo no habría comenzado todavía⁵⁸ y, por lo tanto, se mantenía el mismo veredicto que se había otorgado a la película en 1950. Por otra parte, según recoge Camporesi, el reestreno de 1961 revivió la experiencia de la *première* en España: fue

⁵⁷ Expediente 9981, caja 36/03390.

⁵⁸ Este nuevo periodo se inició con la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo. En el caso concreto de la censura del cine, la restitución de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro supuso la incorporación de ideas más liberales. Camino Gutiérrez Lanza: «Traducción inglés-español y censura de textos cinematográficos: definición, construcción y análisis del Corpus 0/Catálogo TRACECI (1951-1981)», en R. Merino Álvarez (ed.): *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, León: Universidad de León, 2007, p. 202.

«concebido en Estados Unidos como una celebración de la historia [y] fue visto en España en los mismos términos que diez años antes. [...] El peso determinante de las estrategias de promoción de Metro-Goldwyn-Mayer fue, como mínimo, igual de fuerte».⁵⁹ Esta «celebración de la historia» bien podría referirse al fin del aislamiento internacional de España durante el franquismo, simbolizado por la visita del presidente estadounidense Eisenhower a España el 21 de diciembre de 1959.

Conclusión

Escenas en burdeles, bailarinas de cancan con insinuantes escotes, expresión del deseo femenino (también fuera del matrimonio), rechazo de la maternidad y una actitud rebelde y desafiante por parte de la protagonista eran tan solo algunos de los motivos por los que *Lo que el viento se llevó* suponía una colisión contra los principios que promulgaba el régimen de Franco. Esta inmoralidad queda recogida en la recepción por parte de la censura oficial, así como de la censura privada de la Iglesia. Pese a que en los expedientes de censura, reproducidos por primera vez en este capítulo, se manifestaron opiniones contradictorias en este asunto, el veredicto final censuró tan solo uno de los besos (eso sí, con carácter de veto) aunque se delimitó el acceso al filme solo «para mayores».

Incluso antes de la solicitud de autorización para importar el filme a lo largo de diez años, ya se había generado una gran expectación en la sociedad española. El retraso después del estreno en América fue debido a un cúmulo de circunstancias: razones económicas, técnicas y las reticencias de índole moral por parte de un sector de la sociedad. Aunque no se ha hallado constancia de una prohibición explícita del filme en esta década, sí se han podido recoger evidencias del rechazo por parte de algunos de la circulación de la traducción española, siendo un medio de muy menor alcance, así que no sorprende la posible negativa ante la película, cuya influencia se podía prever «de masas». El gran público se tuvo que conformar tan solo con productos autóctonos derivados de la obra de Mitchell, y solamente unos cuantos privilegiados tuvieron acceso a la exitosa adaptación cinematográfica de Fleming, entre quienes se encontraban Franco y otros miembros de la élite económica e intelectual. Este fenómeno ilustra el doble rasero moral al que se veía sometida la sociedad española de posguerra, «incapacitada» por el aparato censor, tratada como «menor de edad».

⁵⁹ Valeria Camporesi: «Historias lejanas. Lecturas de...», o. cit., p. 76.



También se podría tildar de doble rasero la prevalencia de intereses internacionales de tipo político y económico frente a la moral que se trataba de inculcar. España intentó congraciarse con Estados Unidos, primero en 1943, al observar la evolución de la Segunda Guerra Mundial, favorable para los países aliados, y más tarde, en 1950 cuando se buscó apoyo económico. Posteriormente, la reposición de la película en 1961 bien podría parecer una muestra más de la voluntad de sellar el pacto entre España y Estados Unidos, tras el fin de la etapa de aislamiento internacional de la dictadura franquista. En estos tres momentos, *Lo que el viento se llevó* pareció convertirse en una cuestión de Estado.

A partir de su estreno en Atlanta en 1939, la película se ha mantenido presente en el imaginario colectivo español, generando nuevas polémicas que incluso han alcanzado la contemporaneidad, manteniéndola «eternamente nueva».

